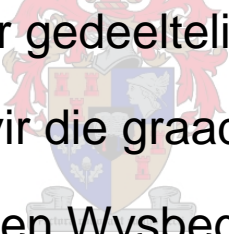


**'n Onderzoek na Scheherazade as moontlike  
voorganger in 'n vroulike verteltradisie in  
enkele Afrikaanse literêre tekste.**

Marlette Compion



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

Prof Louise Viljoen

April 2005

## **Verklaring**

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

Handtekening:

Datum:

## Erkennings

Alle eer en glorie aan my Here Jesus. Sonder U genade en krag sou ek niks kon vermag nie.

My studieleier: sonder wie se geduld, geduld en nogmaals geduld asook onmeetbare insig, kundigheid en wye leesveld hierdie werk nooit die lig sou sien nie. Woorde ontgaan my om jou na behore te bedank.

My twee stelle ouers: julle geloof, aanmoediging en optimisme het so 'n groot verskil gemaak.

My lieve, lieve man: uit my hart uit dankie. Sonder jou sou hierdie hele oefening niks beteken het nie.

## Opsomming

In hierdie studie word ondersoek ingestel na die posisie wat deur die literatuurteorie aan vroulike outeurs toegeken word. Sommige literatuurteoretici is van die mening dat die skryfhandeling vergelyk kan word met vaderskap en besitterskap of met die handeling deur 'n skepper-in-die-kleine, alles manlik-gedomineerde begrippe.

Vroueskrywers is histories gemarginaliseer deur literatuurteoretici, omdat daar 'n persepsie bestaan dat vrouens nie kan skryf nie omdat hulle nie manlik is nie. Harold Bloom het dit gestel dat 'n manlike skrywer hom na 'n (manlike) voorganger kan wend om na te skryf en sodoende sy eie stem te ontdek. Alvorens die skrywer egter kan aanspraak maak op sy eie, oorspronklike stem moet hy in 'n Oedipale stryd tree met sy voorganger en hom as 't ware 'doodskryf'. Volgens Gilbert & Gubar, as verteenwoordigers van die feministiese literatuurteoretici, maak vroueskrywers gebruik van monsteragtige figure om as metafore te dien vir die innerlike stryd wat hulle deurgaans om pen op papier te kry. Die probleem wat vroueskrywers het, is dat hulle geen (vroulike) voorgangers het om mee te identifiseer en na te skryf nie. Elaine Showalter noem enkele modelle waarna vroueskrywers hulself kan wend in die soeke na 'n vroulike voorganger of die verdediging van hul skryfwerk, maar volgens my bied geen van Showalter se modelle klinkklare oplossings nie.

Dit is my mening dat vroueskrywers kan baat by 'n vroulike figuur of rolmodel. Die figuur wat ek voorstel is Scheherazade, 'n vertellende karakter uit *Die duisend en een nagte*, wat vir 'n duisend en een nagte lank stories vertel het om die dood vry te spring. Ek identifiseer enkele tekste in die internasionale letterkunde wat van hierdie figuur gebruik maak, hetsy as karakter in 'n teks, as metafoor vir 'n vrouekarakter wat stories vertel of as 'n metafoor vir die outeur self.

Vir die doel van hierdie ondersoek word tekste uit 3 genres in die Afrikaanse letterkunde gebruik, naamlik kinderverhale, kortverhale en 'n roman. Wat blyk uit die analise van die tekste is dat vroueskrywers wél met suskes van die Scheherazade-figuur gebruik maak om kwessies rakende die sosiale rol en posisie van die vrou binne die patriargale bestel aan te spreek. Daarmee saam het vroueskrywers se soeke en behoefte na stemgewing en 'n eie identiteit aan die lig gekom, soos verwoord deur die Scheherazade-agtige vertellende vrouekarakter. Ten slotte het dit ook duidelik geword dat hierdie figuur deur vroueskrywers gebruik word om te besin oor die dinamika van skryf, en om die rol wat self-twyfel en self-aktualisering speel gedurende die vertel- en skryfhandeling te kontekstualiseer. Scheherazade raak dus 'n middel tot stemgewing en ook handelingsbevoegdheid (*agency*).

## Summary

The aim of this study is to investigate the position that has been allocated to women authors by literary theorists. Some literary theorists are of the opinion that the action of writing can be compared to fatherhood, ownership and being a creator, all of which are male dominated images.

Women writers have historically been marginalized by literary theorists, since there is a perception that women cannot write because they are not male. Harold Bloom has postulated that a male writer looks to a precursor in order to write and find his own voice. Before the writer can claim his own, original voice, he must enter into an Oedipal battle with the precursor, and, figuratively speaking, 'kill' him in his writing. According to Gilbert & Gubar, who serve here as representatives of the feminist literary theorists, women writers make use of monsterlike figures which serve as metaphors for the inner battle they have to endure to put pen to paper. The problem, however, is that women writers have no (female) precursors to look to. Elaine Showalter postulates 4 models that women writers may use in search of a female precursor or female body of writing, but she does not offer a clear solution.

I am of the opinion that women writers can identify with a female figure or role model. The figure that I propose is Scheherazade, a storytelling character from the *Thousand and One Nights*, who told stories for a thousand and one nights in

order for escape death. I identify a few texts from international literature that make use of this figure, whether as a character in the text, a metaphor for the female character who tells stories or as a metaphor for the author herself.

This study focuses on texts from 3 genres in Afrikaans literature, namely children's stories, short stories and a novel. It appears from the analysis of the texts that women writers have successfully made use of the Scheherazade character, to address issues concerning the social role and position allocated to women by a patriarchal society. Along with this women writers' search and longing for a voice of their own and their own identity gets highlighted with the use of a Scheherazade-like female character who tells stories. Lastly it became clear that this figure is also being used by women writers to contemplate the dynamics of writing and to contextualise the role that self-doubt and self-actualisation play in telling and writing stories. Scheherazade thus becomes a vehicle for finding a voice as well as agency.

# INHOUDSOPGAWE

## Hoofstuk 1

### Inleiding tot die ondersoek

1.1	Doelstelling van ondersoek	1
1.2	Seleksie van tekste	4
1.2.1	Drie versamelings kinderverhale deur Corlia Fourie	4
1.2.2	Twee kortverhale deur Rita Gilfillan	5
1.2.3	Roman deur Marita van der Vyver	6
1.3	Samevatting	7

## Hoofstuk 2

### Die botsende manlike en vroulike literêre tradisies

2.1	Harold Bloom se beskouing oor literêre tradisie	8
2.2	Die vroulike perspektief op literêre tradisie: Gilbert & Gubar, Showalter	11
2.3	Samevatting	27

## Hoofstuk 3

### Scheherazade as moontlike voorganger in 'n vroulike verteltradisie

3.1	Wie was Scheherazade?	29
3.2	Scheherazade in bepaalde literêre tradisies: enkele voorbeelde uit die internasionale letterkunde	35
3.2.1	Scheherazade soos gebruik as 'n vrouekarakter wat stories vertel	36
3.2.2	Scheherazade soos gebruik as 'n metafoor vir die vrouekarakter wat stories vertel	38



3.2.3	Scheherazade soos gebruik as 'n metafoor vir die vroue-outeur	40
3.2.4	Scheherazade soos gebruik as 'n metafoor deur manlike outeurs	47
3.3	Samevatting	51

## Hoofstuk 4

### Die vroulike karakter as storieverteller in enkele kinderverhale deur Corlia Fourie

4.1	Oorsig van konvensionele, Westerse sprokie-gegewens	57
4.2	Die rol van die (vertellende) vrou binne 'n Afrika-tradisie	64
4.3	Afrika feminisme	67
4.4	Die titelverhaal in <i>Ganekwane en die groen draak</i> (1992): 'n ondersoek na die gebruik van die vroulike karakter as storieverteller, haar ooreenkomste met en afwykings van die Scheherazade-figuur en die bevrydende mag van stories	69
4.5	"Die towersak" uit <i>Die towersak en ander stories</i> (1994): 'n illustrasie van die genesende krag van stories	74
4.6	<i>Nolito en die wonderwater</i> (1997): die gebruik van 'n raamvertelling, 'n vrouekarakter as storieverteller, en ooreenkomste met die Scheherazade-gegewe	85
4.6.1	Struktuur van die bundel	86
4.6.2	Bespreking van die verhale	88
4.6.2.1	Raamverhaal: Nolito word siek	88
4.6.2.2	Lali en Temba	92
4.6.2.3	Meisies is beter slawe as seuns	95
4.6.2.4	Die jongste suster en die voëls	97
4.6.2.5	Kiza en die bokkie	99
4.6.2.6	Die verkeerdom dorpie	102
4.6.2.7	Die koning en die voëltjie wat nie wou sing nie	105

4.6.2.8	Die meisie met die dansende voete	107
4.6.2.9	Die ja-pop	111
4.7	Samevatting	115

## Hoofstuk 5

'n Ondersoek na die vrou as storieverteller in twee kortverhale deur Rita Gilfillan

5.1	“Ariadne spin ‘n yarn vir Sheherazade”: die verhouding tussen verskillende vroulike storievertellers	119
5.1.1	Die funksie van naamgewing in die kortverhaal	120
5.1.2	Die funksie van die reis-topos en die briefvorm in die verhaal	125
5.1.3	‘n Bespreking van die vier stories wat Ariadne vertel	127
5.2	“Rosita se storie”: die invloed van die vroulike storieverteller op ‘n lewensbeskouing	142
5.2.1	Verhaaldebeure	145
5.2.2	Die redes waarom Rosita haar storie vertel	146
5.2.3	Die uitwerking van Rosita se storie op die ek-verteller	151
5.3	Samevatting	154

## Hoofstuk 6

Die vrou as storieverteller in Marita van der Vyver se *Griet skryf ‘n sprokie* (1992)

6.1	Die rol van verteller en fokalisator	158
6.2	Die spel tussen werklikheid en fiksie	161
6.3	Die meervoudige funksies van skryf binne die roman	163
6.3.1	Griet se beskouings van skryf	164
6.3.1.1	Griet as skrywer	164
6.3.1.2	Griet as skrywer van sprokies (haar beroep)	167

6.3.1.3	Griet as sprokieskrywer (haar terapie)	169
6.3.2	Die verskillende funksies van skryf	178
6.3.2.1	Skryf of vertel as manier om jou eie lewe te red	178
6.3.2.2	Skryf of vertel as heling	183
6.3.2.3	Skryf of vertel as voortsetting van 'n familie-tradisie	188
6.3.2.4	Skryf of vertel as voortsetting van 'n tradisie begin deur die moeder	189
6.4	Samevatting	192

## **Hoofstuk 7**

Besluit

195

**Bronnelys**

200

# HOOFSTUK EEN

## Inleiding tot die ondersoek

### 1.1 Doelstelling met ondersoek

Hierdie studie doen ondersoek na die posisie van die vroulike outeur binne die bestaande literêre konteks en wat die posisie is wat aan haar as vroulike skrywer toegeken word deur die literatuurteoretici. 'n Literêr-teoretiese beskouing kom dus eers aan bod. Daarna sal 'n moontlike oplossing vir hierdie problematiese posisie voorgestel en bespreek word, met illustrasies van hierdie moontlike oplossing aan die hand van analise van enkele tekste uit drie genres binne die Afrikaanse letterkunde.

In hulle bekende studie *The Madwoman in the Attic* maak Gilbert en Gubar (1997: 3) gebruik van 'n teks van ene Gerard Manley Hopkins, wat dateer uit die 17e eeu, waarin dit gestel word dat mans skryf vanweë hul manlikheid en manlike seksualiteit. Hulle lei dan af dat die teenpool vir vroue geld: dat vrouens *nie* skryf nie omdat hulle nie mans is nie, omdat hulle deur 'n patriargale bestel daarvan weerhou word (Gilbert & Gubar 1979: 4). Hierdie stelling word meer uitvoerig in hoofstuk 2 hanteer. Aanvanklik gaan daar gekyk word na die standpunt van (manlike) literatuurteoretici soos verwoord deur Harold Bloom.

Daarna sal die reaksie van die feministiese literatuurteoretici Gilbert & Gubar en Elaine Showalter aan bod kom. Oorsigtelik kan dit gestel word dat daar al vir 'n geruime tyd in die feministiese teorie 'n diskussie is rakende die moontlikhede wat vir vroueskrywers beskikbaar is om te skryf en ook hul skryfhandeling te verdedig. In die tweede hoofstuk sal ek eers 'n opsomming gee van die manlike of konvensionele literatuurteoretiese beskouing ten opsigte van vroueskrywing, waarna ek 'n verantwoording sal gee van hoe die feministiese literatuurteorie se beskouing van vroulike kreatiwiteit en vroueskrywing ontwikkel en verander het. Dit is egter my opinie dat geen van die feministiese voorstelle, beelde of metafore werklik geslaagd is nie.

My hipotese is dat vroueskrywers van 'n bepaalde figuur of 'n rolmodel gebruik maak om te kan skryf, en dat Scheherazade in talle gevalle daardie moontlikheid verskaf. Scheherazade was volgens die vertellinge in *Die duisend en een nagte* 'n vrou wat in die antieke Midde-Ooste gelewe het, met 'n koning getrou en vir 'n duisend en een nagte aaneen vir hom stories vertel het sodat hy haar nie kon doodmaak nie. Sy verteenwoordig dus onbepaalde kreatiwiteit (om vir 'n duisend en een nagte stories uit te dink en te vertel, is inspirerend) asook 'n weerstand teen 'n sosiale bestel wat haar as vrou as waardeloos beskou en haar dood wil sien. Hiermee saam kan Scheherazade gesien word as verteenwoordigend van die stryd wat vrouevertellers of vroueskrywers teen 'n patriargale bestel voer. Hulle moet literêre en ook narratiewe konvensies omverwerp om gehoor te word.

Vir die doel van my ondersoek gaan ek my beperk tot die Afrikaanse letterkunde en spesifiek ondersoek instel na hoe vroue-outeurs van die Scheherazade-gegewe gebruik maak. Ek werk met tekste uit drie genres binne die Afrikaanse letterkunde, naamlik kinderverhale, kortverhale en 'n roman. Die seleksie van tekste is oorwegend bepaal deur die teenwoordigheid van Scheherazade as karakter in die teks, of wanneer Scheherazade nie pertinent genoem word nie, die gebruik van 'n vrouekarakter wat stories vertel. Dit is my vermoede dat hierdie Scheherazade-figuur, soos sy deur vroueskrywers ingespan word as metafoor, verteller of aangesprokene, bepaalde opsies en uitkomstes verleen aan vroueskrywers, vrouekarakters en vrouelesers, wat daarsonder nie moontlik sou wees in die narratief nie.

Hoofstuk 3 bestaan uit 'n opsomming van wie Scheherazade was, tesame met 'n bespreking van hoe sy in die internasionale letterkunde figureer. Hiermee saam word 'n uiteensetting gegee van die funksies wat Scheherazade (of dan 'n vrouekarakter wat stories vertel) as metafoor of figuur vir vroue- (en enkele manlike) outeurs vervul, as aanduiding en ook onderskrywing van die globale toeganklikheid van Scheherazade as metafoor. Hoofstukke 4 – 6 dien as bespreking van die literêre tekste wat gebruik word. Laastens word 'n bondige samevatting van die gevolgtrekkings in hoofstuk 7 gegee.

## 1.2 Seleksie van tekste

### 1.2.1 Drie versamelings kinderverhale deur Corlia Fourie

Hoofstuk 4 bestaan uit die bespreking van drie tekste van Corlia Fourie, naamlik *Ganekwane en die groen draak* (1992), *Die towersak en ander stories* (1994) en *Nolito en die wonderwater* (1997). Die keuse van die drie versamelings kinderverhale is gemaak op grond van die feit dat Fourie telkens van 'n vertellende vrouekarakter gebruik maak wat stories vertel. Die besluit om van Corlia Fourie se tekste gebruik te maak, is gedoen omdat sy 'n erkende Afrikaanse feministiese outeur is en telkens doelbewus gebruik maak van 'n definitiewe Afrika-agtergrond in haar kindertekste. Hierdeur posisioneer sy myns insiens haar stories pertinent binne Afrika. 'n Deurslaggewende meganisme vir hierdie posisionering is die beliggaming van die vertellende vrouekarakter as 'n 'ugogo', oftewel die tradisionele storievertellende ou vrou uit die Zoeloe-tradisie. Dit is my hipotese dat hierdie vertellende vrou, en soms ook jong meisie, die outeur in staat stel om konvensionele storielyne te verbreek en ook sosiale kritiek te lewer. Soos alreeds gesê maak Fourie in al drie tekste van 'n vrouekarakter gebruik wat stories vertel om nie doodgemaak te word nie (in die geval van *Ganekwane en die groen draak*), om lewensmiddele en skuiling te kry en ook vrygelaat te word uit gevangenskap (in die geval van *Die towersak en ander stories*) en in *Nolito en die wonderwater* ook die dood vry te spring. In *Nolito en die wonderwater* maak Fourie gebruik van 'n soortgelyke verhaalstruktuur as wat in die *Die duisend en een nagte* aangetref word; 'n raamvertelling waarin die rede

vir die vertel van stories uitgelê word, waarna die stories dan volg. Derhalwe gaan daar ondersoek ingestel word in watter mate die vrouekarakter wat stories vertel aan Scheherazade gelyk gestel kan word en wat Scheherazade as rolmodel of figuur vir Fourie beteken. Hiermee saam sal dan ook gekyk word of die vrouekarakter wat stories vertel Fourie in staat stel om haar narratiewe 'n feministiese grondslag te gee en bepaalde konvensies te ondermyn.

### **1.2.2 Twee kortverhale deur Rita Gilfillan**

In hoofstuk 5 wat handel oor die kortverhaal-genre, het die keuse op twee tekste van Rita Gilfillan geval omdat sy in albei tekste gebruik maak van 'n vrouekarakter wat 'n storie vertel. Die geselekteerde tekste is “Ariadne spin 'n yarn vir Scheherazade” en “Rosita se storie” uit *Die vransk smaak van frambose* (1993). Die keuse van die eerste verhaal is voor die hand liggend, Scheherazade word alreeds in die titel aangespreek: in die verloop van die kortverhaal word die verteller se vriendin en inspirasie vir die vertel van die 'yarn' Scheherazade genoem. Dit is my hipotese dat die verwysing na Scheherazade Gilfillan in staat stel om te besin oor die dinamika van skryf, en om die rol wat self-twyfel en self-aktualisering speel gedurende die vertel- of skryfhandeling van 'n vrou te kontekstualiseer. “Rosita se storie” handel oor 'n vrouekarakter wat haar (lewen)storie aan 'n ander vrou vertel. Gilfillan span hierdie vrouekarakter wat stories vertel in om selfrefleksief oor die posisie van die vrou binne die Suid-Afrikaanse bestel gedurende Apartheid te 'praat' en skryf. Hierdie Scheherazade-



figuur stel Gilfillan na my mening in staat om ondersoekend te skryf oor die skryfhandeling self, sowel as die rol en mag wat die storievertel-aksie inhou. Dit is dus my hipotese dat hierdie twee kortverhale my in staat gaan stel om my vermoede te toets dat Scheherazade 'n geskikte metafoor vir die vertel- of skryfhandeling deur vroue is.

### **1.2.3 Roman deur Marita van der Vyver**

In hoofstuk 6 word 'n roman van Marita van der Vyver, *Griet skryf 'n sprokie* (1993), bespreek. Die keuse van hierdie roman as deel van hierdie ondersoek berus weereens op die gebruik van 'n vrouekarakter, Griet, wat stories vertel en daarom vergelyk kan word met Scheherazade. Die tweede rede hoekom van hierdie teks gebruik gemaak word, is dat Griet pertinent noem dat Scheherazade haar "heldin en rolmodel" (Van der Vyver 1993: 63) is. Die vertellende karakter in die roman assosieer haarself met Scheherazade as gevolg van haar vermoë om stories te vertel, maar ook as gevolg van Scheherazade se vermoë om 'n situasie waar sy met die dood gedreig word te oorleef. Griet bewonder Scheherazade dus om haar storievertel-vernuf en oorlewingsvermoë. Dit is my teorie dat Marita van der Vyver hierdie assosiasie tussen haar hoofkarakter en Scheherazade tref om daardeur kommentaar te lewer op Griet se posisie as vrou wat skryf binne 'n patriargale samelewing. Dit is een van die kwessies wat in hoofstuk ses aan bod kom.

### 1.3 Samevatting

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat die feministiese literêre teorie die onderbou van hierdie studie vorm. Ek maak gebruik van drie genres binne die letterkunde, naamlik kinderliteratuur, kortverhale en 'n roman om die reikwydte van Scheherazade as geskikte rolmodel, figuur of selfs metafoor vir vroueskrywing uit te wys. Vir die doel van hierdie ondersoek moet die tekste wat bespreek word in die lig van hul verhouding tot mekaar beskou word. Dit is my mening dat alhoewel die Scheherazade-gegewe of die gebruik van 'n vrouekarakter wat stories vertel op 'n unieke manier in elke teks aangewend word, daar tog breë ooreenkomste te bespeur is. Indien hierdie ooreenkomste geïdentifiseer en in verhouding tot mekaar analiseer kan word, kan daar bepaalde afleidings gemaak word wat betref die metafoor vir die skryfhandeling wat vroue-outeurs in die Afrikaanse letterkunde gebruik.

## HOOFSTUK TWEE

### Die botsende manlike en vroulike literêre tradisies

Soos gestel is in die inleiding moet die (manlike) konvensionele literêr-teoretiese beskouing eers aan bod kom alvorens die alternatief van Scheherazade as metafoor vir vroueskrywers gekontekstualiseer kan word. As vertrekpunt word Harold Bloom en sy seminale teks *The Anxiety of Influence* gebruik. Die rede hiervoor is dat Bloom een van die mees bekende literêre teorieë rakende literêre tradisie en die verhouding tussen skrywers en hulle voorgangers beskryf het met die term "the anxiety of influence". Nadat Bloom se teorie gestel is, sal die kritiek teen hom, en spesifiek die kritiek vanuit die geledere van die feministiese literatuurteoretici, in oënskou geneem word.

#### 2.1 Harold Bloom se beskouing oor literêre tradisie

Harold Bloom (1973: 5) probeer in sy *The Anxiety of Influence* om 'n teorie oor literêre tradisie daar te stel op grond van digterlike invloed ("poetic influence") of om, soos hy dit stel, "the *story* of intra-poetic relationships". Hierdie 'storie' lees hy af uit die digterlike geskiedenis ("poetic history"), wat volgens hom 'n geskiedenis is wat deur sterk digters gemaak word wanneer hulle mekaar mislees, om sodoende 'n eie verbeeldingsruimte vir hulleself te skep. Die

verhouding tussen 'n jong digter (die "ephebe") en 'n ouer digter (die "precursor") word beskou teen die agtergrond van Freud se teorie oor die Oedipale stryd tussen vader en seun. Die jong digter moet losbreek van sy digterlike voorganger of vader, omdat hy nie as 'n vervanger of substituut nie, maar as 'n selfstandige digter beskou wil word. Bloom (1973: 11) noem hierdie proses 'n "battle between strong equals, father and son as mighty opposites, Laius and Oedipus at the crossroads". Op dieselfde manier as Oedipus moet die jong digter tot die geveg met sy voorganger toetree. Hy moet sy voorganger vernietig of doodskryf om sodoende sy eie identiteit as skrywer te verwesenlik.

Wanneer Bloom (1973: 37) as volg skryf oor die ingewikkelde verhouding tussen die digter, sy voorganger en die muse sit hy die Freudiaanse toepassing voort: "But what is the Primal Scene for a poet as poet? It is his Poetic Father's coitus with the Muse. There he was begotten? No – there they failed to beget him. He must be self-begotten, he must engender himself upon the Muse his Mother". Die digter wil die vader/voorganger se plek by sy moeder/muse inneem, en daarom word hy gekonfronteer met die dubbele angs, nie net as gevolg van die inestueuse gevoel teenoor die moeder/muse nie, maar ook oor die moordgevoelens wat hy nou teenoor sy vader/voorganger koester, waar daar voorheen net bewondering en waardering was. Hierdie angs ontstaan Freudiaans gesproke in die lig daarvan dat die seun die pa wil vermoor, omdat hy sy pa by die moeder wil vervang. Die seun onderdruk egter hierdie drang en

konformeer uiteindelik tot die manlike orde uit vrees dat sy pa hom gaan kastreer.

Dit is hierdie wankelrige verhouding tussen die jong digter en sy voorganger wat Bloom (1973: 6) die geleentheid gee om verder op die Freudiaanse patroon in te speel wanneer hy skryf: "Influence is simply a transference of personality, a mode of giving away what is most precious to one's self, and its exercise produces a sense, and it may be, a reality of loss. Every disciple takes away something from his master. This is the anxiety of influence...". Die ang is nie net vir verlies van sy eie kreatiewe stem nie, maar ook vir onwillekeurige, onbeheerde beïnvloeding, dat die digter die persoonlikheid van sy voorganger sal aanneem sonder die waarborg dat hy noodwendig *beter* as sy voorganger sal wees.

Teen hierdie teorie van Bloom is daar al heelwat kritiek ingebring omdat dit so man-gesentreerd is. Hy is veral vanuit feministiese kringe gekritiseer, omdat hy alleenlik skrywe oor 'n manlike tradisie en ook omdat hy uitsluitlik van gekanoniseerde manlike digters gebruik maak as voorbeeldmateriaal. Die bekendste voorbeeld van kritiek teen Bloom is Gilbert & Gubar se studie *The Madwoman in the Attic* (1979). Volgens hulle kan daar uit Bloom se seleksie en beskrywing afgelei word dat die weg vir vroueskrywers aansienlik meer ingewikkeld en kompleks is. Gilbert & Gubar (1979: 74) stem met Bloom saam

dat daar kragtige paradigmas bestaan waarin die manlike intellektuele stryd plaasvind, wat die manlike skrywer in staat stel om sy afwykings, aanpassings en 'oorspronklikheid' wat betref literêre werk aan homself en die samelewing te verduidelik. In die vroueskrywer se geval is hierdie verdoeseling nie 'n militêre gebaar, 'n stryd nie, maar 'n strategie gebore uit vrees en ongemak ("dis-ease", Gilbert & Gubar 1979: 74). Die vroueskrywer moet skryf nie net alleenlik teen die konvensionele, letterkundige beskouing in nie, maar meer nog, sy moet in-skrif teen die patriargale beskouing van haar as *vrou* en van *dit* waartoe sy in staat is.

## **2.2 Die vroulike perspektief op literêre tradisie: Gilbert & Gubar, Showalter**

Vervolgens word die feministiese kritici se opvattinge oor die posisie van die vroulike skrywer beskou, in reaksie op Bloom se teorie wat eintlik net fokus op die posisie van die manlike skrywer. In die inleiding tot *The Madwoman in the Attic* (1979: xii) skryf Gilbert & Gubar nie net oor 'n Engelse vroue-letterkunde nie, maar eintlik oor 'n hele Engelse (miskende) vroue-geskiedenis wat eers vanaf die 19e eeu gestalte begin kry. Die kort tydsduur ten spyte vind hulle tog 'n eiesoortige vroulike literêre tradisie by hierdie Engelse (beide Britse en Amerikaanse) skrywers, wat strek vanaf die 19e eeu tot middel 20ste eeu. Hierdie skrywers maak gebruik van tiperende beelde en metafore wat oor genres heen strek. Beelde van inperking en ontsnapping, fantasieë waarin woedende dubbelgangers optree as asosiale surrogaat vir gedweë selwe, metafore vir

fisiese ongemak geponeer op bevrore landskappe en vurige innerlikes (Gilbert & Gubar 1979: xi) en ten laaste obsessiewe uitbeeldings van siektes soos anoreksie, agorafobie en kloustrofobie sowel as geestesversteurings ("madness") kom volgens hulle (1979: 85-86) algemeen voor in die negentiende-eeuse tekste van die vroueskrywers wat hulle ondersoek.

Om die angs te verstaan waaruit bogenoemde tradisie ontwikkel het, stel Gilbert & Gubar ondersoek in na die plek van vroulike outeurs in 'n manlik gedomineerde samelewing. Vroulike outeurs moes hulleself nie net losskryf van letterkundige inperking nie, maar ook van sosiale inperking deur die patriargie. As vertrekpunt haal hulle (1979: 3) aan uit 'n brief wat Gerard Manley Hopkins in 1886 geskryf het aan 'n vriend van hom: "The male quality is the creative gift". Hulle interpreteer dit as volg: manlikheid en manlike seksualiteit is nie net gelykstaande aan literêre vermoë nie, dit is die essensie daarvan. Daar kan met ander woorde gesê word dat die digter (oftewel die skrywer) se pen in meer as net die figuurlike sin gelyk is aan sy penis. Hierdie beeldspraak belig dan die patriargale gedagte dat 'n skrywer die vader is van sy teks, dat hy as't ware pa staan vir sy teks, net soos wat God die skepper is van die wêreld.

Hulle haal ook vir Edward Said aan, omdat hy volgens hulle in sy boek *Beginnings: Intention and Method* (1975) die opvatting onderskryf dat bogenoemde metafoor ingebou is in die betekenis van outeurskap. Hierdie

intrinsieke betekenis roep boonop assosiatief woorde soos skrywer, godheid, gesagsdraer en pater familias op, terme wat in beginsel die vroulike uitsluit. Said skryf: “author – that is, a person who *originates* or *gives existence* to something, a begetter, beginner, *father*, or ancestor, a person who sets forth written statements. ... Auctoritas is production, invention, cause, in addition to meaning a right of possession” (aangehaal in Gilbert & Gubar 1979: 4). ‘n Outeur is met ander woorde nie net ‘n vader nie, maar volgens Said ook ‘n besitter en skepper en boonop ‘n produseerder, uitvinder en verwekker, terme wat meestal met die man in verband gebring word.

Reeds vroeër het Roland Barthes (1977: 160) in sy essay “From Work to Text” ‘n onderskeid getref tussen die “werk” en die “teks” en daarop gewys dat die “werk” opgeneem is in ‘n “process of *filiation*”. Hy (1977: 160) skryf verder: “(t)he author is reputed the father and the owner of his work: literary science therefore teaches respect for the manuscript and the author’s declared intentions, while society asserts the legality of the relation of author to work”. Barthes gebruik dus ook die metafoor van die vader en (manlike) besitter vir die skrywer. Die lyk dus asof hy ook die idee van literêre vaders en seuns identifiseer, hoewel hy dit nie verder bespreek nie.

Die metafoor van literêre vaderskap word op verskeie wyses en vir verskeie doeleindes gebruik, maar oorkoepelend beskou, is dit in die patriargale Westerse



kultuur die geval dat 'n teks se outeur as 'n vader, 'n voorsaak, 'n voortplanter, 'n estetiese patriarg beskou word wie se pen 'n instrument van bevrugende krag is, net soos sy penis. Meer nog, die krag van sy pen, net soos die krag van sy penis, hou nie net die vermoë in om lewe te skep nie, maar ook die mag om 'n nageslag te skep wat hy sy eie kan noem. Said skryf, net soos Bloom, oor die genealogiese verband tussen verskillende aspekte van die skryf- en leesproses: "author-text, beginning-middle-end, text-meaning, reader-interpretation, and so on. Underneath all these is the imagery of succession, of *paternity*, or hierarchy" (Said, aangehaal in Gilbert & Gubar 1979: 162). Wat ten nouste hierby aansluit, is dan ook dat besitterskap so diep ingebed is in metafore van manlikheid en vaderskap dat die outeur nie net besitter is van die teks en die aandag van sy lesers nie, maar ook besitter van die subjekte, karakters, tonele en insidente in sy teks. Die skrywer se eienaarskap van 'n teks verhef hom tot die vlak van skepper-in-die-kleine. Veral binne die Romantiese opvattinge word die persoon wat die skeppingsvermoë besit om iets uit niks te kan maak, nie minder belangrik as 'n godheid geag nie. Binne hierdie konteks word die outeur dus gelyk gestel aan sy goddelike ewebeeld wat ook vader, meester en besitter is – kortom God, die religieuse voorbeeld van 'n patriarg (Said, aangehaal in Gilbert & Gubar 1979: 162).

In reaksie op die werk van Bloom vra Gilbert & Gubar (1979: 7) waar sy formuleringe in verband met die "anxiety of influence" die vrou en die vroulike outeur laat. Indien die pen beskou word as 'n metaforiese penis, vra Gilbert &

Gubar (1979: 7) hulleself af watter orgaan die vrou tot haar beskikking het om tekste mee te skep? Gilbert & Gubar meen dat die pen nie toevallig nie, maar doelbewus as 'n manlike instrument gedefinieer is, sodat dit nie net onvanpas nie, maar inderwaarheid vreemd sal wees vir vroue om dit as instrument op te neem. 'n Mens sou dus verder kon gaan en beweer dat 'n vroueskrywer haarself onwillekeurig, metafoeries gesproke, as 'n gekastreerde man sal beskou, wat ontnem is van die krag en impetus om te skep of voort te bring. Binne hierdie konteks is die vroueskrywer dus 'n ontkrigte en 'n ontheemde, sonder 'n eie literêre metafoer vir outeurskap en sonder 'n skeppingswêreld, 'n sosiale omgewing waarin hul kreatiwiteit erken word, wat as vertrekpunt vir skryf kan dien. Aansluitend hierby skryf Annis Pratt (1981: 6) met betrekking tot ontheemding as volg "I ... discover(ed) in women's novels a clear sense that we are outcasts in the land, that we have neither a *homeland* of our own nor an ethnic place within society". Volgens haar het vroueskrywers nie 'n skeppingswêreld waarin hulle tuis voel en gemaklik kan wees met hulle skryfwerk nie.

Vanweë hierdie agtergrond gee die vroueskrywer dikwels aan haar karakters die vorm van 'n monster-vrou wat probeer om te skep met iets wat sy nie het nie, iets wat sy moet steel. Gilbert & Gubar (1979: 34-35) wys op figure soos Lilith, wat gewaag het om die essensiële literêre outoriteit van naamgewing vir haarself toe te eien, as 'n karakter wat in tekste deur vroue voorkom. Ook ander figure soos die Sfinks, 'n gevleuelde monster met 'n vrouekop en leeuelyf wat raaisels gevra

en onkundige mans verorber het, word dikwels as metafoor gebruik deur vroulike skrywers. Medusa, 'n afskuwelike slang-behaarde gedrog-vrou wat 'n man met een blik in klip kon verander, kom ook voor as figurant in tekste deur vroue. Circe, wat beskryf word as 'n magtige heks en verleidster wat persone in haar onguns in diere verander en Kali, godin van beide vrugbaarheid en tyd en die verpersoonliking van die opponerende kragte van skepping en verwoesting wat dans op die liggame van gestorwenes, word ook dikwels gebruik deur vroulike outeurs. Hierby sou gevoeg kon word Salomé, wat met 'n dans een van die groot profete van die Jode se kop op 'n skinkbord kon vra, en sodoende simbool geword het van die hoop wat daar vir vroueskrywers is om mag aan hulself en indirek ook hul tekste te kan toedig.

Hierdie vroue-figure is almal voorbeelde van towenaar-godinne wat die vermoë gehad het om die manlike vrugbaarheids-energie te steel. Dit is om hierdie rede dat vroulike skrywers volgens Gilbert & Gubar van bogenoemde gebruik maak as figure, karakters en metafore in hul tekste. Dit is opmerklik dat bronne, gewoonlik deur mans saamgestel, soos *Women of Classical Mythology: A Biographical Dictionary* (1991) van Robert Bell asook *Gods and Mortals in Classical Mythology: A Dictionary* (1979) deur Michael Grant & John Hazel dikwels gelaaide beskrywings van die uiterlike van bogenoemde figure gee. Grant & Hazel (1979: 314) beskryf die Gorgone as “female creatures of *frightening* aspect” en gaan dan in detail in op presies hoe hulle daar uitgesien het terwyl Medusa, een van die Gorgone as “loathsome serpent-haired creatures (sic)” (Bell

1991: 221) beskryf word, en ook as 'n "fearful woman" (Bell 1991: 212). Buiten die vreesaanjaende magte wat die mitologie aan hierdie vroue-figure toedig, was hulle boonop lelike, afskuwelike monsters wat kon verwoes en tegelykertyd betower. In aansluiting hierby maak Gilbert & Gubar (1979:79) die volgende stelling oor mans se toedig van hierdie monsteragtige kwaliteite aan vroue: "From a male point of view, women who reject the submissive silences of domesticity have been seen as terrible objects - Gorgons, Sirens, Scyllas, serpent-Lamias, Mothers of Death or Goddesses of Night."

Gilbert & Gubar (1979: 48) is van mening dat die manlik-georiënteerde metafoor vir outeurskap op geen manier omgekeer of omgedraai kan word om die posisie van die vroulike skrywer te akkomodeer of in ag te neem nie. Om hierdie rede wend vroulike skrywers hulle na vroulike figure wat as metafore ingespan kan word. Hulle beweer dat as Bloom se patriargale model in oënskou geneem word, dit duidelik is dat die jong vroulike digter nie die "angs van invloed" op dieselfde wyse as haar manlike eweknie ervaar nie. Die rede wat Gilbert & Gubar (1979: 48-50) hiervoor aanvoer, is drieledig. Eerstens is byna alle voorgangers wat die jong vroulike digter of skrywer moet konfronteer manlik; sy het daarom geen vroulike voorganger om na te volg nie. Tweedens simboliseer die manlike voorgangers almal 'n patriargale outoriteit waarmee sy haarself nie kan assosieer nie. Laastens probeer hulle om die jong vroulike skrywer in te perk tot *hul* definisies van haar as persoon deur haar te reduceer tot stereotipes wat in skerp

konflik staan met haar eie definisies van haar potensiaal, haar subjektiwiteit, en ook haar kreatiwiteit en outonomie.

Eensyds simboliseer die vroulike skrywer se manlike voorgangers outoriteit en andersyds slaag hulle nie daarin om die maniere waarop sy haar eie identiteit as skrywer ervaar te definieer nie (ten spyte van die outoriteit). Daarom kan gesê word dat die vroulike skrywer, in plaas van die "anxiety of influence" wat die manlike skrywer ervaar, 'n "anxiety of authorship" ervaar, naamlik die angs dat sy nie *kan* skep nie, dat sy nooit 'n voorganger in haar eie reg sal word nie, en dat die handeling van skryf haar sal vernietig of isoleer (vergelyk Gilbert & Gubar 1979: 49).

Tesame met die vrees dat skryf haar sal vernietig of isoleer, is die vroueskrywer se grootste uitdaging om haar eie stem te kry, om haar eie identiteit te vind, om integrasie, genesing en bevryding te vind van die identiteit wat deur die patriargale letterkunde en ook samelewing aan haar toegedig word. Die wyse waarop vroueskrywers daarin slaag, is deur die "assaulting and revising, deconstructing and reconstructing (of) those images women inherited from male literature, especially ... the paradigmatic polarities of angel and monster" (Gilbert & Gubar 1979: 76). Hierdie gevoelens van fragmentasie en dualiteit, van tegelykertyd engel en monster wees, lei tot wat Gilbert & Gubar (1979: 78) die "female schizophrenia of authorship" noem. Hierdie "schizophrenia of authorship"

vloei uit die angs en woede wat die vroueskrywer ervaar as vasgekeerde binne die patriargale bestel en word meestal in die literêre tekste deur vroue verteenwoordig deur die karakterisering van "mad creatures" wat meestal as dubbelgangers van die outeurs gelees kan word "so that female authors can come to terms with their own uniquely female feelings of fragmentation". Hoewel die negentiende-eeuse vroueskrywers voldoen het aan die konvensies van die tyd deur heldinne te skep wat konformeer tot die patriargie, het hulle verder gegaan en mal of woedende en monsteragtige karakters ("mad or monstrous creatures", Gilbert & Gubar 1979: 77, 78) geskep waarop hulle dan hul rebellerende impulse kon projekteer. Daar is dus sprake van 'n soort gespletenheid in hierdie skrywers, deurdat hulle tegelykertyd gekonformeer het tot en ook gerebelleer het teen die patriargale literêre konvensies.

Die "anxiety of influence" word egter verhoog deurdat die vroueskrywer nie 'n manlike voorganger op 'sy' terme kan aanvat en oorwin nie, maar ook deurdat sy nie kuns kan 'verwek' op die liggaam van die vroulik muse en sodoende inspirasie kan ontvang nie. Die vroulike skrywer moet 'n teennatuurlike aksie uitvoer – hier het ons weer te make met die monster-vrou – om die muse se guns en sodoende haar inspirasie te wen (let op die patriargale idioom van oorlogvoering en seksuele oorwinning). Gilbert & Gubar (1979: 49) skryf dat die vroulike skrywer anders as haar manlike eweknie eers moet baklei teen die effek van 'n sosialisering wat konflik met haar (manlike) voorganger absurd of selfs futiel laat voorkom. Voorts is haar stryd nie teen die (manlike) voorganger se lees

en beskouing van die wêreld nie, maar teen hoe hy *haar* lees en beskou, dit word dus 'n oorlewingsdaad.

Meestal sal sy so 'n stryd slegs kan aanpak as sy aktief begin soek na 'n *vroulike* voorganger, wat in stede daarvan om 'n dreigende krag te simboliseer (wat ontken of doodgemaak moet word) deur haar voorbeeld wys dat 'n opstand teen die patriargale literêre outoriteit moontlik is. Die vroulike skrywer soek 'n vroulike rolmodel, nie omdat sy gedienstig gehoor wil gee aan die manlike definisies van haar 'vroulikheid' nie, maar omdat sy haar eie rebellie wil legitimeer en 'n vroulike tradisie wil skep: "(T)he daughter of too few mothers, today's female writer feels that she is helping to create a viable tradition which is at last definitively emerging" (Gilbert & Gubar 1979: 50). Daar moet dus weggebreek word van die pen (penis) as metafoor vir kreatiwiteit en 'n metaforiese tradisie moet gesoek word waarmee die groeiende getal vroulike skrywers gemaklik is.

Met bogenoemde in ag geneem is dit my hipotese dat vroueskrywers bes moontlik van 'n figuur soos Scheherazade gebruik kan maak om as metafoor te dien van 'n alreeds bestaande (geslaagde) vroulike verteltradisie, 'n figuur waarmee hulle hulself gemaklik kan identifiseer, 'n figuur wat so suksesvol haar stories vertel het dat sy haar eie dood kon vryspring, en sodoende haar posisie as kreatiewe vrou in die samelewing kon bevestig.

Ongelukkig doen Gilbert & Gubar nooit 'n klinkklare oplossing of selfs voorstel van wat hulle voel 'n gepaste metafoor sou wees aan die hand nie. Die waarde van *The madwoman in the attic* lê eerder in die vraag oor watter metafoor geskik sal wees om die posisie van die vroueskrywer te vertolk en hoe 'n tradisie van vroueskrywing geskep kan word. Verskeie feministiese literatuurkritici het gereageer op hierdie vraag en moontlikhede geopper. Susan Friedman (1998:73) skryf oor 'n moontlike alternatief vir die fallus as metafoor vir kreatiwiteit. Sy stel die geboorteproses voor as 'n moontlike teenvoeter vir die uitsluitlik manlike metafoor van die penis as kreatiewe instrument. Die rede wat sy aanvoer, is dat die geboorteproses die vroulike kunstenaar se pogings bekragtig deurdat hul geestelike en fisiese arbeid verenig word in "(pro)creativity". Sy (1989: 80) stel dus die baarmoeder voor as metafoor vir die orgaan waardeur vroue kan skryf: "(R)ather than covertly excluding women from the community of artists as the male metaphor does, the women's birth metaphor suggests that her procreative powers make her specially suited to her creative labors. God the Father is no longer the implicit model of creativity. Instead, the Goddess as Mother provides the paradigm for the (re)production of woman's speech". Friedman vervang dus die manlike kreatiwiteitsmetafoor van die pen as penis met die baarmoeder as die oorsprong en die orgaan waarin kreatiwiteit setel. Ander literatuurkritici, soos Showalter, sal egter daarop wys dat ook hierdie metafoor problematies kan wees.



Elaine Showalter (1988: 331-353) stel vier 'modelle' of benaderingswyses voor waarvolgens die kwaliteite van vroulike skrywers en vroulike tekste gelees kan word, naamlik 'n biologiese, linguistiese, psigoanalitiese en kulturele model. Die eerste hiervan, naamlik die biologiese beskouing, is vir haar (1988: 337) onvoldoende omdat dit te gebonde is aan die liggaam soos wat die volgende aanhaling illustreer: "The metaphor of literary paternity ... ignores ... an equally timeless and, for me, even more oppressive metaphorical equation between literary creativity and childbirth". Alhoewel gedagtes oor die liggaam fundamenteel is vir die verstaan van die wyse waarop vroue hul posisie in die samelewing konsepsualiseer, is daar volgens Showalter (1988: 338) geen uitdrukking van die liggaam moontlik sonder tussenspraak van linguistiese, sosiale of literêre strukture nie. Hiermee weerlê sy Friedman se voorstel van die baarmoeder as metafoor vir kreatiwiteit. Vir Showalter (1988: 338) moet die wyse waarop vroue se literêre aktiwiteite verskil van dié van mans gesoek word in "the body of her writing and not the writing of her body". Vir haar is 'n biologiese model as onderbou van 'n teorie om vroulike skryfwerk te lees, onbevredigend. Aanvullend hierby noem sy dan ook dat as vroue slegs tekste deur vroue sou lees, skryf en interpreteer, die manlike komponent geïsoleerd raak – wat ook nie 'n oplossing is nie.

Die tweede model wat sy voorhou, is 'n linguistiese model, waar die vraag vanuit linguistiese en tekstuele teoretiese kringe is of mans en vrouens 'taal' verskillend gebruik en of praat, lees en skryf gemerk word deur geslagtelikheid. Volgens

Showalter (1988: 339) staan hierdie linguistiese kwessies sentraal in die Franse feminisme en is hulle voorstanders van 'n "revolutionary linguism, an oral break from the dictatorship of patriarchal speech". Die probleem is dat solank vroue stilbly hulle *buite* die historiese proses bly en dat as hulle begin skryf en praat soos *mans* hulle die geskiedenis as onderdrukte en gemarginaliseerde binnetree. Vir Showalter (1988: 340-341) lê die probleem nie in die soort taal wat vrouens praat nie, maar in die *toegang tot taal*: "The problem is not that language is insufficient to express women's consciousness but that women have been denied the full resources of language and have been forced into silence, euphemism, or circumlocution". Showalter vind die linguistiese benadering onbevredigend: die probleem lê nie *in* die taal self nie, maar in die toegang daartoe. Deurdat die vroulike skrywer nie toegang het tot taal nie, het sy ook nie toegang tot die volle kapasiteit en al die hulpbronne van taal nie. Daarom kan sy dit nie ten volle beheers soos haar manlike eweknie nie; dit het tot gevolg dat sy ook nie ten volle skryf soos haar manlike eweknie nie. Dit is interessant om daarop te let dat Pratt (1981: 10) skryf dat "women set out to *manipulate* language", hulle skryf of beheers nie taal nie, maar kan dit slegs manipuleer, soos 'n marionette-meester – die skyn van lewe in die marionet bly slegs skyn.

'n Meer oortuigende model lees ek af uit die derde benaderingswyse wat Showalter bespreek. Hier skryf sy oor 'n psigoanalitiese model waar die verskil tussen mans- en vroueskrywing gesetel is in die outeur se psige en in die verhouding tussen geslagtelikheid en die kreatiewe proses. Volgens Showalter

inkorporeer die psigoanalitiese benaderingswyse die biologiese en linguistiese modelle van geslagtelike ("gender") verskille in 'n teorie van die vroulike psige of self wat gevorm word deur die sosialisering van die liggaam, die ontwikkeling van taal en die geslagsrol.

Die probleem met die psigoanalitiese benadering is dat die meeste teoretici Freud se model gebruik waarin vroulikheid omskryf word in terme van die gebrek ("lack") aan 'n penis, in stede daarvan om 'n model te kry wat die vrou in terme van haarself voorhou en nie as die Ander ("Other") nie. Vir Showalter (1988: 343-344) gaan dit nie om 'n herskrywing van Freud nie, maar om 'n ander beskouing van die "pre-Oedipal phase and ... the process of psychosexual differentiation". Op grond hiervan is 'n dogter se "core gender identity ... positive and built upon sameness, continuity, and identification with the mother" (Showalter 1988: 344). Showalter suggereer hier vir my 'n moontlike oplossing vir die vroueskrywer se kreatiewe dilemma, naamlik die gebruik van 'n moederfiguur of 'n moedermetafoor wat ook betrek kan word in die omskrywing van die proses van kreatiewe skryf. In stede van die geboorteproses as kreatiewe metafoor gaan dit hier oor 'n verhouding tussen die vroulike skrywer en 'n figuur wat as moeder optree en toegeëien kan word.

Showalter (1988: 349) sluit dan af met die volgende gedagte wat suggereer dat daar vir die vroulike skrywer manlike sowel as vroulike voorgangers op die spel

is: “If a man’s text, as Bloom and Edward Said have maintained, is fathered, then a woman’s text is not only mothered but parented, it confronts both paternal and maternal precursors and must deal with the problems and advantages of both lines of inheritance. Woolf says in *A Room of One’s Own* that ‘a woman writing thinks back through her mothers.’ But a woman writing back unavoidably thinks back through her fathers as well; only male writers can forget or mute half of their parentage”.

Die vierde model wat Showalter voorhou, naamlik dié van vroue-skrywing as gesitueer binne ‘n bepaalde kulturele konteks, is egter die mees oortuigende van die vier, veral as dit gekombineer word met die psigoanalitiese model, soos wat Showalter (1988: 345) inderdaad ook doen: “a theory of culture incorporates ideas about woman’s body, language, and psyche but interprets them in relation to the social contexts in which they occur”. Sy (1988: 346) haal vir Edwin Ardener aan wat probeer om ‘n model vir ‘n ‘vroulike kultuur’ daar te stel. Hy stel dit as volg: “(W)omen constitute a *muted group*, the boundaries of whose culture and reality overlap, but are not wholly contained by, the *dominant (male) group*. A model of the cultural situation of women is crucial to understanding both how they are perceived by the dominant group and how they perceive themselves and others”. Ardener stel die verhouding tussen die dominante groep en die swygende (“muted”) groep as twee snydende sirkeldiagramme voor, waar ‘n groot deel van swygende sirkel Y binne die grense van dominante sirkel X val; daar is egter ‘n halfmaan van Y wat buite die dominante grens van X val, wat

Ardener (aangehaal in Showalter 1988: 347) as “wild” beskryf. Showalter (1988: 347) beskou hierdie “wild zone” op metafisiese vlak in terme van bewussyn, waar dit dan volgens haar geen ooreenstemmende manlike ruimte beslaan nie, omdat die manlike bewussyn binne die omvang van die sirkel van die dominante struktuur val, en dus toeganklik is en ook gestruktureer word deur taal. Daarom stel sy dit dat die “wild ... always imaginary” is. Alhoewel vroue weet wat die manlike halfmaan behels omdat dit omskryf is, al het hulle dit nooit gesien nie, weet mans nie wat in die ‘wilde’ deel van die vroulike ruimte is nie. Showalter (1988: 347) gaan dan verder: “(t)hrough voluntary entry into the wild zone, other feminist critics tell us, a woman can write her way out of the cramped confines of patriarchal space. The images of this journey are now familiar in feminist quest fictions and in essays about them. The writer/heroine, often guided by another woman, travels to the ‘mother country’ of liberated desire and female authenticity; crossing to the other side of the mirror, like Alice in Wonderland, is often a symbol of the passage”.

Die verwysing na ‘n vroulike metgesel en gids vir beide die vroulike skrywer en heldin in bogenoemde aanhaling sluit sterk aan by Gilbert & Gubar (1979: 50) se opmerking dat die vroulike skrywer ‘n behoefte het aan susterlike voorgangers en navolgers. Die voorganger is nie net ‘n vroulike skrywer nie, maar ook ‘n figuur soos die moeder of ‘n argetipe soos die van die monstervroue wat die vroulike skrywer kan navolg.

## 2.3 Samevatting

Soos reeds gestel is dit my hipotese dat Scheherazade as metafoor van die moederlike of susterlike voorganger kan dien vir vroueskrywers. Sy kan moontlik ook gesien word as simbool van 'n suksesvolle vroulike storieverteller wat daarin slaag om te oorleef deur die vertel van haar stories en ook daarin slaag om bepaalde beskouings wat betref die rol en posisie van vroue binne die sosiale bestel om ver te werp. In die volgende hoofstuk gaan ondersoek ingestel word na wie presies Scheherazade was, wat sy gevestig het as literêre metafoor, en hoe sy gebruik word in tekste uit sowel die internasionale as die Afrikaanse letterkunde deur sowel vroulike as manlike outeurs.

## HOOFSTUK DRIE

### Scheherazade as moontlike voorganger in 'n vroulike verteltradisie

In hoofstuk twee het ek my vermoede genoem dat instede van bloot 'n vroulike voorganger soek, die meeste vroulike skrywers eerder aansluiting gaan sal probeer vind by figuur wat hulle as metafoor vir hulle eie situasie kan gebruik. Ek het voorts genoem dat figure soos Medusa, Circe en Kali deur heelwat Engelse vroulike skrywers gebruik word. Daar gaan egter vir die doel van hierdie ondersoek stilgestaan word by 'n figuur wat nie net in Engels nie, maar ook in voorbeelde van literêre tekste in Spaans, Italiaans, Frans en Afrikaans gebruik word, en dan veral deur vroulike skrywers oorwegend uit die ontwikkelende of dan derde wêreld gebiede soos Suid-Amerika, Noordelike Afrika (Algerië) en Suidelike Afrika (Suid-Afrika). Volledigheidshalwe moet gestel word dat dit nie alleen vroulike outeurs is wat met hierdie figuur identifiseer nie, maar dat ook manlike outeurs van hierdie figuur gebruik maak in hul tekste. Die figuur is Scheherazade (ook genoem Scheherezade, Shérazade of Shahrazad) soos wat sy in die *Die duisend en een nagte* bekend is. Scheherazade as verteller-karakter staan sentraal in die *Die duisend en een nagte*, asook talle ander literêre tekste en kultuurvorme: romans, menige kortverhaal, 'n ballet en selfs 'n tuisblad op die internet.

### 3.1 Wie was Scheherazade?

Alvorens Scheherazade as karakter en metafoor vir die situasie van vroueskrywers bespreek kan word, moet die geskiedenis van die teks waarin sy optree beskou word. Peter Caracciolo (1988: xxii) skryf in die inleiding tot *The Arabian Nights in English Literature* omvattend oor die oorsprong van hierdie verwikkelde teks, en hy verwys onder meer na Joseph Jacobs wat op sy beurt in sy inleiding tot Lane se vertaling van die Arabiese nagte in Engels in 1896 skryf dat die vroegste verhale van die *Duisend en een nagte* so oud as 214 v.C. geskat word (vergelyk Caracciolo 1988: xxii). Die meerderheid van die verhale is tussen die tiende en vyftiende eeu geassimileer vanuit Persiese, Grieks-Indiese en selfs Joodse tradisies (Caracciolo 1988: xv).

Antoine Galland was 'n Franse reisiger en avonturier wat in die vroeg agtiende eeu op sy reise deur die antieke Midde-Ooste in Arabië kontak gemaak het met die Arabiese orale literatuur sowel as met die geskrewe teks van Scheherazade "KITAB ALF LAYLAH WA LAYLAH" (Caracciolo 1988: xv) waarna hy dit opgeteken en in Frans vertaal het. Die eerste teks wat in Europa beskikbaar was, het dus in 1704 verskyn, naamlik die oorvertelling en vertaling deur Antoine Galland getiteld *Les Mille et une Nuits*. Twee jaar later in 1706 verskyn die eerste, anonieme vertaling vanuit Galland se teks in Engels.



Van toe af het verskeie vertalings verskyn, geïllustreer *en* ongeïllustreerd, volledig *en* onvolledig, gesensor en ongesensor. Die Westerse fassinasië met Scheherazade en haar stories het nooit getaan nie. Roy Finnamore (1985: 8) skryf byvoorbeeld in die voorwoord van sy 1985-uitgawe van *Tales from the Thousand and One Nights* as volg: “Many years ago Andrew Lang retold several of Shahrazad’s stories, but he left out ‘all the pieces that are suitable only for Arabs and old gentlemen’”. Klaarblyklik was hierdie teks te ‘warm’ vir die preutse Europeërs: Scheherazade vertel sonder skroom van welbedeelde djinnies (woestyngeste met bonatuurlike magte) en wilde orgies, uitgerekte, wrede moorde en slim eindes vir spannende intriges, vroue wat in gaselle en mans wat in honde verander is. Die verhale was so ‘eksoties’ dat dit slegs as gepas vir volwasse vermaak beskou is en dat Gerhardt (1963: 3) daarna verwys as “mild pornography”. Dalk is dit dan ook hoekom hierdie verhale tot vandag toe so gewild en bekend is in die Weste: dit voer die leser op ‘n towermat weg na paleise vol skatte, na tuine swaar met die reuk van eksotiese blomme, na geparfumeerde vroue en heldhaftige mans, edel van karakter en breed van bors – met ‘n skelm bedrieër om die hoek.

Hierdie verhale is deur Oriëntaliste gebruik om die sosio-ekonomiese milieu van die middel-eeuse Midde Ooste te plot en ook as bron vir die bestudering van politieke en maatskaplike omwentelinge. Mia Gerhardt (1963:4) beweer egter in *The Art of Story-telling. A Literary Study of the Thousand and One Nights* dat die Arabiere hierdie teks met minagting beskou. Vir hulle is dit glad nie letterkunde

nie, maar 'n verdunde, verarmde, oppervlakkige en gefabriseerde afkaatsing van die res van hul letterkunde. 'n Moontlike verklaring hiervoor is dat die teks oor eeue heen uit verskillende verhale en uit verskeie oorde saamgeflans is om op die ou end as die *Arabiese nagte* of dan die *Die duisend en een nagte* bekend te staan. Volgens haar is dit in der waarheid nie eg Arabiese letterkunde nie. Ten spyte hiervan het Scheherazade deurentyd as verteller en karakter bly voortleef in hierdie verwickelde teks.

Die meeste vertaalde weergawes van die *Die duisend en een nagte* word ingelei met 'n agtergrondskeets van wie Scheherazade was en wat aanleiding gegee het daartoe dat sy vir 'n duisend en een nagte lank stories vertel het. Ek maak gebruik van Burton se teks soos verwerk deur Finnimore in 1985, naamlik *Tales from the Thousand and One Nights*.

Scheherazade was die oudste dogter van die visier (die hoogste hofamptenaar) van Koning Shahrayar, heerser van Persië, wie se vrou (en slawe) hom verraai het deur ontrou aan hom te wees. Kort van tevore het Koning Shahrayar se broer, Shahzaman, dieselfde oorgekom. Daar word vertel dat die dag voordat Shahzaman sy koninkryk sou verlaat om by sy broer besoek af te lê, hy sy vrou betrap het waar sy besig was om gemeenskap te hê met sy kok. Hy was so woedend oor die verraad dat hy sy swaard dwarsdeur sy vrou en haar minnaar gedryf het. Met sy aankoms by sy broer se paleis het hulle medelye gehad met

mekaar oor die lyding veroorsaak deur die verraad van vroue. Om hiervan te vergeet, het hulle besluit om op 'n reis te gaan. Op die reis is hulle weereens met huweliksverraad gekonfronteer toe hulle 'n Djinnie ('n woestynges met bonatuurlike magte) en sy vrou teëkom. Die Djinnie steek sy vrou meestal in 'n glaskis onder die see weg uit vrees vir haar moontlike ontrouheid. Toe die Djinnie sy vrou vir 'n wyle vrylaat sodat hy op haar skoot kan lê en slaap, glip sy onder hom uit en dwing die twee konings om met haar seks te hê voor haar man wakker word deur hulle te dreig met haar vreeslike eggenoot. Dit bevestig die twee konings se oortuiging dat vroue verraderlik en ongebreideld wellustig is, en hulle besluit dat die hele vroulike geslag bedrieglik en gevaarlik is.

Nadat sy broer van hom afskeid geneem het, besluit Koning Shahrayar dat sy wraak op sy vrou, haar minnaar en die slawe wat in die omtrek was, nie voldoende beskerming teen die dreigende verwoesting (bepaald van die manlike ego) is nie. Hy besluit dat hy sy hele koninkryk moet suiwer van die mees 'gevaarlike' lede van die vroulike geslag, naamlik jong maagde geskik vir die huwelik. Hy gee dus sy visier opdrag om elke aand vir hom 'n nuwe bruid te bring met wie hy die nag sal deurbring voordat hy haar die volgende oggend onthoof. Na 'n geruime tyd waartydens die maagde van Persië al hoe minder raak, *versoek* die visier se dogter (Scheherazade) om die koning se volgende bruid te mag wees. Haar plan is eenvoudig: sy sal – nadat die koning sy plesier gehad het – begin om 'n storie te vertel wat onderbreek sal word net voor die dag breek, presies by die spannendste deel sodat die koning dit nie oor sy (bloeddorstige)

hart sal kan kry om sy nuutste bruid dood te maak sonder om die einde van haar verhaal te hoor nie. Dit doen die bekwame Scheherazade dan vir die volgende duisend en een nagte, om aan die einde van die tydperk die koning nie net drie erfgename te wys wat hulle voortgebring het nie, maar ook van haar liefde (en ewige lojaliteit) te verseker.

Die raamverhaal – bogenoemde uiteensetting van waarom Scheherazade die stories vertel – verskaf 'n sleutel tot die wyse waarop die leser die stories moet beskou: “It positively shows how story – here the procession of patch-work stories – can rescue from disaster both the creator/reciter and her audience. That is, story is more than entertainment, even more than truth; it intervenes to prevent loss, destruction and violence at the same time that it restores faith and transforms values” (Jurich 1998: xiv). Sommige kommentators sien in Scheherazade se situasie 'n waarheid wat geld vir alle stories en storievertellers: stories het die vermoë om die leser op psigiese vlak te herstel en te transformeer.

Om hierdie rede heg Bruno Bettelheim (1976: 5-6), soos talle ander psigoanalitici, soveel waarde aan die vertel van stories en veral ook van sprokies:

The child finds...meaning through fairy tales. Through the centuries (if not millennia) during which, in their retelling, fairy tales became even more refined, they came to convey at the same time overt and covert meanings – came to speak simultaneously to all levels of the human personality, communicating in a manner which reaches the uneducated mind of the child as well as that of the sophisticated adult. Applying the psychoanalytical model of the human personality, fairy tales carry important messages to the conscious, the preconscious, and the unconscious mind, on whatever level each is functioning at the time.

Duidelikheidshalwe wil ek dit net stel dat, alhoewel Bettelheim in sy tekste 'n onderskeid tref tussen die sprokie en die mite, ek vir die doel van hierdie studie volstaan by Marie-Louise von Franz (1972: 4) se stelling: “there is no difference between fairy tales and myth ... both contain archetypal figures”. Ralph Lavender (1975: 5) skryf in *Myths, Legend and Lore* dat “(m)yth, legend and lore seem to have the function of putting us in touch with the roots of our culture, giving us a sense of our own identity and a sense of security – a sense of belonging to the world, to mankind, and to the wisdom of accumulated experience”.

Scheherazade is verteenwoordigend van alle storievertellers, maar spreek veral die posisie van vroue-vertellers aan omdat sy stories moet vertel om te oorleef,

haar eie identiteit en voortbestaan te bevestig en sodoende die bestaan van vroue in koning Shahrayar se koninkryk te verseker. Waar manlike outeurs hul stories kan vertel en skryf sonder enige teenstand van die patriargie, moet vrouens deur die "anxiety of authorship" (Gilbert & Gubar 1979: 49) werk om by die plek te kom waar hul stem ook erken word en hulle die vermoë besit om te bevestig wie en wat hulle is. Virginia Woolf (aangehaal in Showalter 1981: 349) skryf immers "women writing think back through their mothers"; vroueskrywers skryf terug na hulle oorsprong op 'n ander manier as manlike skrywers. Hulle moet gebruik maak van ander meganismes sodat weggedoen kan word met die man-gesentreerdheid in "*markind*", om sodoende uit te kom by 'n kollektief-gegenereerde *mensheid*. Dit is hoekom Scheherazade stories vertel en hoekom vroueskrywers stories vertel: sodat hulle hul identiteit en hul sekuriteit kan terugkry, sodat hulle kan deel voel van die wêreld, die mensdom, en deel van die versamelde, kollektiewe wysheid van hierdie mensdom – met ander woorde deel van *dit* waarvan hulle so lank weggehou is.

### **3.2 Scheherazade in bepaalde literêre tradisies: enkele voorbeelde uit die internasionale letterkunde**

Scheherazade is teenwoordig in verskillende vorme in verskeie literêre sowel as literêr-kritiese tradisies. Ek bepaal my hier by enkele voorbeelde soos aangetref in die tradisies van Frans-Algerynse, Suid-Amerikaanse, sowel as Kanadese narratiewe. Dit is opvallend dat sowel vroue as mans gebruik maak van haar,

hetsy as karakter of metafoor vir 'n bepaalde kwessie. Enersyds word Scheherazade deur outeurs as 'n karakter, by name al dan nie, in hulle tekste gebruik. Andersyds word sy deur kritici gebruik as 'n metafoor vir 'n vertellende vrouekarakter óf ingespan as metafoor vir die vroue-outeur.

### **3.2.1 Scheherazade soos gebruik as 'n vrouekarakter wat stories vertel**

Die Algerynse skrywer Leïla Sebbar, woonagtig in Frankryk, het in die tagtigerjare 'n drieluik tekste gepubliseer waarin 'n hooffiguur genaamd Shérazade optree, naamlik *Shérazade* (1982), *Les Carnets de Shérazade (The Notebooks of Shérazade)* (1985) en *Le Fou de Shérazade (The Madness of Shérazade)* (1991) (my vertalings – MC).

In dié narratiewe trilogie, skryf Charles Nunley (1996: 238-239), probeer die karakter Shérazade om haarself te versoen met haar bestaan in Frankryk deurdat sy haar jeugherinneringe aan Algerië herskep. Sy skep 'n persoonlike mitologie deurdat sy die kulturele drade van verskillende oorspronge saamweef om sodoende vir haarself sin te maak van haar bestaan. Deur die benaming van haar hoofkarakter roep Sebbar 'n uiters prominente interteks op, naamlik dié van Galland se *Les Mille et Une Nuits* (1704) wat blykbaar in Frankryk selfs in die twintigste eeu groot aanhang geniet. Hierdeur posisioneer Sebbar haar

hoofkarakter binne 'n eksotiese literêre gedagteraam. Die prominente interteks en naamgewing koppel Sebbar se karakter Shérazade dan ook pertinent met fiksie en ook aan “literature as a source of identity and self-fashioning” (Nunley 1996: 246). Daarom is dit nie vreemd vir die leser as Shérazade haarself gefiksionaliseerd, in terme van stories aan die verskillende karakters in die teks presenteer nie. Nunley (1996: 245) skryf: “Like her literary namesake, Shérazade discovers that, in order to survive in post-colonial France, she must engender stories that are never entirely her own”.

Die karakter Shérazade bevind haarself aanhoudend in situasies waar sy stereotipering ervaar as gevolg van haar naam en die skakel wat dit het met die eksotiese, Oosterse ("Occidental") Scheherazade, sowel as die vooroordele wat sy ervaar omdat sy 'n tweede-generasie Algerynse emmigrant is. Sebbar maak gebruik van hierdie fiksionaliseringstegniek wanneer sy haar karakter toelaat om haarself, haar identiteit en herkoms as fiksie aan kennisse of vriende aan te bied, om die leser bewus te maak van die mag van konvensie en die verbreking van hierdie mag deur die vermoë om met behulp van stories 'n eie identiteit te skep. In teenstelling met Shérazade se literêre voorganger, wie se storievertellery daarop uitloop dat sy permanent ge-assimileer word in die patriargie deurdat sy met die koning trou, kom Shérazade tot die besef dat “artistic self-fashioning” (Nunley 1996: 245) voortdurend deel van haar bestaan sal wees as balling ("exile") en dat *dit* haar outentieke bestaan sal verseker.



Aanvullend hierby moet genoem word dat nog 'n Algerynse skrywer, Assia Djebar, 'n trilogie tekste gepubliseer het, waarvan die eerste twee oorspronklik in Frans verskyn en die laaste teks oorspronklik in Engels, naamlik *L'Amour, la fantasie* (1985), *Ombre Sultane* (1987) en *A Sister to Scheherazade* (1993) waarin die vroulike storieverteller haarself ook aan Scheherazade gelyk stel.

### **3.2.2 Scheherazade soos gebruik as 'n metafoor vir die vrouekarakter wat stories vertel**

Waar in die Algerynse/Franse letterkunde karakters geskep word wat as Scheherazade bekend staan of benoem word, word Scheherazade in die Suid-Amerikaanse literêre tradisie gebruik as vergelykingsmeganisme en metafoor vir vrouekarakters wat stories vertel. Hierdie vergelykings word oorwegend deur literatuurkritici getref. In die inleiding van *Splintering Darkness* skryf Lucía Guerra Cunningham (1990: 14) dat, beskou teen die agtergrond van tradisioneel gemarginaliseerde narratiewe, verbalisering in Isabel Allende se *Eva Luna* (1988) “a meaningful initiation into women’s ancestral oral language” is. As in gedagte gehou word dat Scheherazade een van die bekender vroulike vertellers is, is dit nie vreemd dat Eva Luna gelyk gestel word aan Scheherazade nie: “(t)he protagonist of *Eva Luna* acquires her own notion of the world through other women, both the mythical female storytellers and 20<sup>th</sup> century women immersed in mass communication. If Scheherazade, by possessing language and telling stories, saves her life from abjection, poverty, and anonymity, Eva Luna tells her

own story to herself in order to create her own being, thereby engendering her own Subject through the power of self-language” (Cunningham 1990: 15). Vir Cunningham gaan dit daarom dat Eva Luna haar storie slegs vir haarself hoef te vertel om subjektiwiteit te verwerf, dit is voldoende dat sy haarself (aan)hoor; ‘n ander hoorder is nie ‘n voorvereiste nie. In hierdie gedagtegang het daar alreeds ‘n belangrike klemverskuiwing plaasgevind weg van die noodsaaklikheid van ‘n toehoorder vir die verwerwing van eie identiteit; ‘n vroulike verteller kan deur die aanhoor van haar *eie* verhaal haar subjektiwiteit, haar Self, bevestig.

Eliana Rivero (1990: 143) se artikel in *Splintering Darkness* getiteld “Scheherazade liberated: *Eva Luna* and women storytellers”, begin met ‘n aanhaling van Allende waarin sy sê dat vroueskrywers uiteindelik begin praat het, “*narrating ourselves to ourselves – with a feminine voice... We are no longer only whores or virgin mothers. We are real human beings. We always were: we just never got to tell it*”. Vir Rivero (1990: 144) gaan dit daaroor dat vroueskrywers die universele, gemeenskaplike oorsaaklikheid van storievertel onderskryf: “some of these women writers are not only telling stories that need to be told, but also inventing fictional representations of female weavers of tales. And one of them is *Eva Luna*, the child storyteller, the adolescent observer and *raconteuse* ... re-creating reality in many women’s lives ... many women learn how the world is constructed through words: they acquire the knowledge of power through verbalization”.

Die jong Eva Luna leer reeds van kleins af om haarself, haar lewensverhaal en ook haar realiteit te konstrueer en te herkonstrueer soos wat die situasie dit vereis. Sy vertel die teks van haar eie lewe soos wat sy dit leef en fabriseer of verbeel soos wat sy dit benodig. Rivero (1990: 144-145) lê 'n interessante parallel tussen storie-vertel en weefwerk, hetsy deur 'n spinnekop of 'n wewer: "(I)ike the Scheherazade of Oriental tales, Eva Luna embodies a weaver of stories and savior of lives ... two female weavers of life, who live their tale of renunciation and fantasy to save time against the dawn of obligation". Dit wat geskep word uit hierdie weefwerk, is by verre meer as 'n kleed of 'n spinnerak; hier het ons te make met 'n vrou wat voordat sy woorde gevind het om haar storie vir haarself te vertel, beweeg het in die sfeer van stilte en onteiening. Deur die vertel van haar stories skep en voed sy haar eie identiteit en herskep sy haarself uit die stilte wat die patriargie aan haar opgelê het. Hier het ons te make met 'n vrou wat haarself lospraat uit die niks uit totdat sy 'n gestalte is, totdat sy volwaardig haar eie skepping kan word, die een wat sy kies om te wees.

### **3.2.3 Scheherazade soos gebruik as 'n metafoor vir die vroue-outeur**

Karen Stein (1992) publiseer 'n artikel waarin sy 'n verdere literêre tradisie, naamlik die Kanadese, betrek deur haar bespreking van die Kanadese skrywer Margaret Atwood se *The Handmaid's Tale* (1985), met spesifieke aandag aan die verteller wat sy dan vergelyk met Scheherazade. Stein (1992: 269) stel

aanvanklik die verteller in die roman gelyk aan 'n "Scheherazade of the future, telling her story to save her life". Sy stel dit ook verder dat een van die kwessies wat Atwood ontgin in hierdie betrokke teks die verteller se houding met betrekking tot haar verhaal is: daar is tegelykertyd die vrees *en* die begeerte om jou storie te vertel of om 'n Self daar te stel deur middel van die taal van vertelling.

Die verteller Offred in *The Handmaid's Tale* leef in 'n gemeenskap waar die sosiale groep waarin sy beweeg stemloos is. Deurdat Offred haar verhaal vertel, skep sy nie net 'n Self nie, maar ook 'n Ander in die sin dat sy 'n luisteraar veronderstel. Sy bevestig haar identiteit deur haar verhaal te vertel; as iemand boonop luister, is dit 'n bewys dat sy wel bestaan. Stein (1992: 272) skryf as volg hieroor: "(i)mplicit in the storytelling impulse is the wish to communicate and thereby to connect with others". Soortgelyk aan die Shérazade van Sebbar, ken Atwood se Offred verskillende rolle aan haarself toe in haar vertellings om sodoende te voorsien in 'n "degree of control and agency for the teller" (Stein 1992: 276). Deurdat sy in beheer is van watter rol sy ookal kies om te vertolk, is sy in beheer van haar Self, en is sy nie bloot *dit* wat die samelewing aan haar toestaan nie.

Stein (1992: 276) gaan egter verder en stel Atwood as outeur ook gelyk aan 'n Scheherazade: "Margaret Atwood is of course a Scheherazade herself; she is

the invisible teller of all the book's tales ... (the book is) a complex image of a series of multiple reflecting mirrors in which storytellers and interpreters continually inscribe and reinscribe the narrative". Die rede hiervoor, voer Stein (1992: 277) aan, is dat Offred haar verhaal – soos Scheherazade – vertel en oorvertel omdat repressie 'n voortdurend kondisie van die samelewing is. Die verteldaad stel die verteller in staat om 'n meer verwickelde subjektiwiteit te ontwikkel, hetsy as karakter of as outeur. Daarmee saam gee die vertelhandeling ook hoop aan beide die leser en luisteraar en besit dit die potensiaal om kontak te bewerkstellig met ander luisteraars en lesers (vergelyk Stein 1992: 278). Waar dit uit die volgende paragraaf se analise van die werk van die outeur Elizabeth Gaskell blyk dat Gaskell die vertelhandeling gebruik om verandering en bevryding te bewerkstellig, verseker die verteldaad vir Offred, en moontlik ook Atwood, bestaansreg. Om Descartes te parafraseer - nie net omdat hulle dink daarom bestaan hulle nie, maar omdat iemand hoor en omdat iemand ag gee, daarom bestaan hulle.

'n Verdere uitbreiding op die gebruik van Scheherazade as metafoer vir die vroulike outeur word aangetref in Hillary Schor (1992) se studie oor die werk van die middel negentiende eeuse Britse outeur Elizabeth Gaskell, *Scheherazade in the Marketplace*. Gaskell was veral bekend vir die sosiaal-bewuste en kontroversiële tema's wat sy in haar tekste hanteer en word beskou as een van die mees vooraanstaande vroulike skrywers uit die Viktoriaanse era (Schor 1992: 3). In die titel van hierdie studie wys Schor op 'n verdere hindernis wat die

vroueskrywer moet oorkom: sy moet nie net klaarspeel met die “anxiety of authorship”, soos wat Gilbert & Gubar dit noem nie, sy moet ook ‘n stap verder gaan. Indien sy daarin slaag om wel iets te skryf, moet sy iemand oortuig om dit te publiseer.

In haar inleiding skryf Schor (1992: 3) as volg:

When Charles Dickens wrote to Gaskell in 1851 and addressed her as 'my dear Scheherazade', he conjured up a curious figure: Scheherazade, the manipulator of male desire, the designer of endless narrative, the woman storyteller telling stories to win her husband and save her own life. But Dickens's offhand editorial flirtation has a more ambiguous side: in this vignette of authorship, the male storyteller captures the fabulist princess for himself; it is his stories that he wants her to tell. *She is there to seduce him, and he to publish her tales* – a curious encounter of fiction and the market, of desire and its containment, of female power and male anxiety, of the seductive 'publicity' of Victorian fiction ... a problem in Victorian authorship: the difficulty ... of the woman writer, and her relationship to the forms of Victorian fiction (my kursivering – MC).

Eers wil ek stilstaan by die woord “marketplace” wat na my mening hier ‘n baie ambivalente betekenis het. Ten eerste is dit die plek waar die vroulike outeur haar stories moet verkoop: sy het ‘n produk (naamlik haar stories) om te verkoop, en sy moet met die uitgewers onderhandel om hulle sover te kry om dit wel te publiseer. Sy loop ook die gevaar om haar produk te verloor, in die opsig dat die uitgewer na sy (fallogosentriese) beterswete aan haar storie kan verander, wat vorm sowel as inhoud betref. So raak dit dan sy storie. Viktoriaanse vroueskrywers moes by wyse van spreke smous met hul verhale om dit gepubliseer te kry, en die strategie wat hulle tot hul beskikking gehad het, was “seduction” soos wat Schor (1992: 3) dit stel. Sy moes onderhandel met die meriete van haar liggaam en nie *die* van haar teks nie; dit is die (beperkte) mag wat aan haar toegeken is. Sy moes die uitgewer 'verlei' om twee dinge te verseker: eerstens om haar storie gehoor te kry, en tweedens om so getrou as moontlik aan haar teks te bly. In die geval van Gaskell gaan dit volgens Schor daarom dat sy die redigering van haar tekste en dus die ingreep in haar tekste deur die gesaghebbende Mnr Dickens so minimaal as moontlik moet hou.

Schor gebruik dus Scheherazade as metafoor vir die vroueskrywer se stryd om haar werk gepubliseer te kry: sy vertel nie net stories in haar tekste nie; sy moet ook, soos Scheherazade, vir die dreigende, magtige man - die uitgewer - stories vertel om hom te verlei om haar werk te publiseer. Waar Scheherazade die uitstel van haar fisiese dood bewerkstellig, is die dood wat Gaskell moet uitstel die ‘nie-uitgawe’ van haar tekste. Die stryd het, volgens Schor (1992: 5), in

Gaskell se geval ook verband gehou met die inhoud van haar tekste; sy het nie net geskryf oor eietydse sosiale en maatskaplike probleme nie, maar ook om 'n stem te gee aan diegene in die Viktoriaanse samelewing wat stemloos was – nie net vroue nie, maar ook diegene wat die hardste geslaan is deur die Industriële Revolusie, die massas.

Inmiddels het sy ook ondersoekend geskryf oor bepaalde literêre konstrakte: sy het vraend geskryf oor vroulike outeurskap, die vryheid van die heldin en die vorme wat die heldin (en ook die outeur) se stories kon aanneem. Sodoende wou sy die vrou se storie skrywe en daardeur die sosiale konvensies van die storie herskryf en 'n ander einde daaraan toedig (Schor 1992: 5-6). Schor (1992: 4) skryf dan ook: “my primary focus ... will be on the specific struggle of the woman writer with the literary plots she has inherited, and the forces of the marketplace she must confront; it will be on the ways in which Scheherazade may have had to reimagine her own story”.

Schor (1992: 7) stel die narratief, die vertelling as sulks, gelyk aan 'n “social, and a socially determined, act”. Sy gaan verder en skryf dat die vertellingsaksie nie risiko-vry is nie: die keuse wat inhoud betref is riskant. Soms moes Scheherazade in haar rol as verteller dinge so skik dat die koning, of in Gaskell se geval die manlike outeur, nie bedreig voel nie, en juis as gevolg van Scheherazade se posisie moes dinge soms verswyg word. Die vraag wat Schor



stel is watter stories Scheherazade vry was om te vertel, watter sy moes wysig en aanpas sodat dit aanvaarbaar was om te vertel asook watter van haar stories sy met verbeeldingskrag moes nuut maak, moes aanpas sodat dit vertel en ook gehoor kon word.

Haar konklusie is dat Gaskell as 'n Viktoriaanse Scheherazade bewonderenswaardig was omdat sy die stories wat sy geërf het van haar samelewing kon aanpas en oorvertel. Vir Schor kan die vroulike outeur dus gelyk gestel word aan Scheherazade, wat deur die vertel van haar stories nie net haarself red nie, maar ook haar storie, en ook die storielyne en temas wat sy, en nie die uitgewer nie, bewerkstellig en hanteer in haar stories.

Die Spaanse skrywer Elsa Morante is nog 'n outeur wat met Scheherazade vergelyk word. Rocco Capozzi (1988: 53, 55) skryf 'n artikel getiteld “‘Sheherazade’ and other ‘Alibis’: Elsa Morante’s victims of love”, waarin hy dit stel dat die meganisme waarvolgens Morante skryf dié van 'n alibi is: “Her ‘alibis’ are all projections of an autobiographical narrator who seeks relief (catharsis? or better, therapy?) and hope (like a Sheherazade) through her narration. ... The poetic voice of *Alibi* (‘n digbundel van Morante – MC) is unmistakably the same voice as the one we find in Morante’s narrative where the author-narrator-protagonist sees herself as a Sheherazade (destined to be ‘fantastica’) who must narrate, hoping that her stories will bring pleasure to others and hope to herself”.

Soortgelyk aan Atwood se *The Handmaid's Tale* waar Offred deur die vertel van haar verhaal vir haarself hoop probeer gee deurdat sy sodoende bevestig dat sy bestaan, gebruik Morante haar narratiewe om haar geloof in en liefde vir die liefde te bevestig. Capozzi (1988: 57) skryf dat al Morante se werk outobiografies van aard is en dat sy skryf as 'n terapeutiese instrument gebruik. Wanneer Capozzi (1988: 65) verwys na haar laaste roman, en ook laaste geskrewe teks, skryf hy dat die leser daarin gekonfronteer word met 'n "Morante-Scheherazade who can no longer go on narrating; she has no more strength in postponing her death through the power of 'words'". Deur haar stilbly maak Morante dus klaar vir die dood, nie net literêr nie, maar ook fisies, sy is kort na die publikasie van *Aracoeli* (1984) oorlede. Vir Capozzi staan Morante se narratiewe in verband met hoop, terapie en die uitstel van die dood, hetsy van literêre of fisiese aard. Soos Scheherazade het Morante haar stories vertel om haar geloof in haarself te bevestig en te verseker dat haar stem gehoor sal word.

### **3.2.4 Scheherazade soos gebruik as 'n metafoor deur manlike outeurs**

Voorts word daar kortliks na twee manlike skrywers gekyk wat van die Scheherazade-gegewe gebruik maak. Die keuse van hierdie twee manlike outeurs is gemaak op grond van die feit dat albei hulself baie definitief in die tekste wat hulle skryf met Scheherazade assosieer, veral wanneer hulle besinnend skryf oor die skryfhandeling.

Die eerste van hierdie twee is John Barth, wat bekendheid verwerf het in die sestiger- en sewentigerjare van die vorige eeu as skrywer van postmoderne fiksie. Buiten die feit dat Barth vir homself Odysseus, Scheherazade, Don Quixote en Huckleberry Finn stel as die vier narratiewe ikone (Nas 1999: 138) wat hy telkens in sy eie skryfwerk probeer navolg, gebruik hy ook die onderskeie outeurs se verhale as template vir en in sy eie verhale. Hy baseer vele van sy eie tekste op die narratiewe strukture en kenmerke van bogenoemde narratiewe ikone. Barth beskou bogenoemde figure as “touchstones of human imagination ... (who) at the same time paradoxically constitute the limits of human imagination” (Nas 1999: 138). Volgens Loes Nas (1999: 138) gaan dit vir hom daarom dat literêre verbeelding (“imagination”) bestaan uit “intertextual re-creation, or ... re-enactment”. Vir hom raak hierdie vier figure die basis van alle moontlike kreatiewe skeppings, hulle beslaan die perke van literêre verbeelding en elke moontlike ‘nuwe’ narratief is op een of ander manier slegs ‘n herskepping van een of meer van hierdie verhale.

Interessant genoeg stel Barth homself pertinent gelyk aan Scheherazade in die Credo van twee van sy tekste, naamlik *Once Upon a Time* (1994) en *Further Fridays* (1995), wanneer hy soos Flaubert konstateer: “Scheherazade, *c’est moi*” (aangehaal in Nas 1999: 140). Loes Nas (1999: 140) skryf as volg hieroor:

Of the four touchstones of human imagination, Scheherazade seems the figure with the deepest relevance for Barth, as

demonstrated by his dictum ‘Scheherazade *c’est moi*’ ... in *Once Upon a Time* (Barth 1994: 15) and repeated in *Further Fridays* (Barth 1995: 163). And in the earlier-mentioned essay, called ‘Once Upon a Time: Storytelling Explained’, he refers to her as ‘the emblem not only of us professional storytellers, whose continuance is always on the line, but also of the (fictionalistical, ‘as-if’ish) scenario-spinner that is the continuously auto-creating self of every one of us.

Die gegewe van die *Die duisend en een nagte* word volgens Nas (1999: 136) in vier van Barth se tekste herskep of bloot hanteer: nie net speel sy narratiewe in op Scheherazade en haar situasie nie, maar ook op mekaar.

’n Voorbeeld hiervan is die verhaal van “Scheherazade’s First Second Menstruation and her Unfinished Story” uit *The Tidewater Tales* (1987) wat die verhaal “Dunyazadiad” uit *Chimera* (1972) naboots (Nas 1999: 136). Barth herskep nie net sy eie narratiewe nie, maar ook die oorspronklike templaet. Hy beskou skryf nie slegs as ’n manier om die verlede op te teken nie, maar veel eerder as ’n manier om hede van verlede te skei; hy voel verantwoordelik vir die verlede: “the idea of responsibility to the past is tied to the role of memory in a writer’s concern as a fictioneer: ‘the conventional story-teller’s formulation ‘once upon a time’ invokes both memory and invention, inasmuch as the ‘time’ is both

past and presumed to be fictitious' (Barth 1995: 187). Both memory and invention are driven by fabrication..." (Nas 1999: 139).

Nas (1999: 139) gaan egter verder en stel dit dat "narratives ... become the documents of man's existence and the treasure-house of cultural memory". Hier is ons terug by Lavender (1975: 5) se stelling dat die funksie van die narratief is "(to put) us in touch with the roots of our culture"; vir Barth is Scheherazade die sleutel tot die "treasure-house of cultural memory" (Nas 1999: 139). Scheherazade staan dus vir Barth as metafoor vir alle storievertellers en ook as verteenwoordigend van 'n kollektiewe, literêre geheue waarvoor 'n storieverteller ("narrator") verantwoordelikheid moet neem.

'n Suid-Afrikaanse voorbeeld van 'n manlike skrywer wat van die Scheherazade-gegewe gebruik maak, en herhaaldelik daarby, is André P Brink. In die romans *Inteendeel* (1993), *Sandkastele* (1995) en in 'n mindere mate *Duiwelskloof* (1998) maak Brink gebruik van vrouekarakters wat stories moet vertel om aan die een of ander probleemsituasie te ontkom. In die geval van *Inteendeel* is dit Rosette wat verkragting en moontlik die dood vryspring deur stories te vertel; in die geval van *Sandkastele* is dit Kamma wat verkragting vryspring deur stories te vertel en sodoende die voortbestaan en ook die trots van haar stam te verseker, terwyl die vertellende vrouekarakters in *Duiwelskloof* ingespan word om die 'ware' stories van die kloof te vertel. Hulle openbaar die stories wat die mans

verkieë om te verswyg of te verdraai omdat die 'ware' stories die mans se deelagtigheid en aanspreeklikheid wat betref die verval van Duiwelskloof sodoende uitwys.

In sy nuutste roman, *Voor ek vergeet*, roep Brink (2004: 30) egter pertinent vir Scheherazade aan as "beskermheilige van skrywers", noem hy haar "*my Sjeherazade*" (2004:212), en neem hy haar duisend en een stories as voorbeeld van die duisend en een moontlikhede wat Sjeherazade aan koning Sjahriar voorhou, om hom wysheid te leer (vergelyk Brink 2004: 213). Vir Brink staan die vrouekarakter wat stories vertel telkens as teken van ontsnapping en die boekstaaf van daardie stories wat in 'n betrokke fiktiewe samelewing verswyg word. Die vertellende vrouekarakter word ingespan om die stories van 'n sosiale bestel aan te vul en volledig te maak. Wanneer hy dan Scheherazade aanroep as die beskermheilige van skrywers (vergelyk Brink, 2004: 212) sien hy haar as metafoor vir die aanvul en uitbrei van eensydige verhale en ook as 'n hulpmiddel om 'n volledige verhaal te vertel, die 'waarheid' by te bring.

### **3.3 Samevatting**

In die verskillende tekste wat in hierdie hoofstuk hanteer word, blyk dit dat Scheherazade 'n drieledige funksie het, sy word óf deur die outeur as karakter, by name al dan nie, in die verhaal gebruik, óf sy word deur die kritici as

vergelykingsmiddel ingespan, as metafoor vir 'n vrou wat stories vertel in die teks óf as metafoor vir die outeur self. Eersgenoemde sal voorkom as daar in die teks 'n vroulike figuur is wat stories vertel, meestal vir iemand anders, maar dit kan ook vir haarself wees, en laasgenoemde kom voor indien die leser uit die teks kan agterkom dat die outeur óf biografies werk óf haar/sy verhale op so 'n manier konstrueer dat dit selfrefleksief voorkom. Wat egter opmerklik is, is dat Scheherazade vir vroulike en manlike outeurs verskillende funksies vervul en ook as 'n meerduidige metafoor staan. Meerduidig, omdat storievertellers of outeurs Scheherazade as metafoor kan inspan om verskillende beelde in assosiasie te roep en verskillende boodskappe oor te dra. Vir vroue-outeurs verbeeld en verteenwoordig Scheherazade sosiaal-aanvaarde of sosiaal-geslaagde kreatiwiteit en stemgewing. Hulle roep Scheherazade aan as figuur wat deur die vertel van haar stories 'n stem gekry het, haar identiteit en bestansreg bevestig het, en op die koop toe uiters suksesvol daarin was. Soos wat Scheherazade handelingsbevoegdheid (*agency*) verkry deur die vertel van haar stories, verkry en bevestig vroue-outeurs en vroue-vertellers hul subjektiwiteit deur die vertel van hulle eie stories. Deur die vertel van hulle stories verseker hulle dat iemand hulle hoor.

Dit is interessant dat in die geval van die twee manlike outeurs wat as voorbeelde gebruik word, Scheherazade 'n totaal ander funksie vervul. Vir Barth is Scheherazade 'n literêre ikoon wat hy bewonder, wat die "limits of human imagination" (Nas 1999: 138) vergestalt. Hy bewonder haar en assosieer met

haar as mede-professionele storieverteller, 'n kollega by wyse van spreke, en dan ook as 'n beroepsgelyke. Scheherazade is soos Barth self 'n verteller van stories. Sy assosiasie met Scheherazade is dus nie op grond van die sosio-politiese en emosionele verandering wat sy vermag het deur die vertel van haar stories of dit wat sy *bereik* het deur haar stories nie. Die ironie is dat Barth na Scheherazade kyk met die oë van 'n *manlike* outeur. Vir hom staan Scheherazade as ikoon wat reg deur die nag stories vertel in 'n intieme verhouding tot beelde van “sexuality, fertility and productivity “ (Nas 1999: 136), Barth sien haar as verteenwoordigend van presies dit wat mans binne die patriargale bestel aan vrouens toeskryf: as seksuele objekte wat vir slegs vir seksuele fantasie en voortplanting geskik is.

Brink roep ook vir Scheherazade op as 'n kollega, 'n gelyke binne die professie wat hulle be-oefen. Sy verteenwoordig vir hom die beskermheilige van skrywers en skrywerskap, en daardeur laat hy ook dit wat Scheherazade op sosio-politiese en sosio-ekonomiese vlak bereik het deur haar omverwerp van konvensies en lewensbeskouings buite rekening. Hy bewonder Scheherazade vir haar kreatiwiteit en vertelvernuf, die reikwydte van haar verbeeldingsveld – sy vertel immers vir 'n duisend en een nagte aaneen stories.

Ter samevatting kan dit gestel word dat manlike outeurs Scheherazade gebruik as figuur wat bloot stories vertel, as figuur wat genoeg verbeelding gehad het



om 'n duisend en een stories agter te laat en laat hulle buite rekening wat sy bereik het *in die proses* van stories vertel. Manlike outeurs kyk dus na die figuur van storieverteller, terwyl vroulike outeurs bewus is van wat sy as *vroulike* storieverteller en *vrou* moes weerstaan, omverwerp en ondermyn om by die punt te kom waar haar eggenoot haar lewe spaar, omdat hy integrasie bereik en wysheid verkry deur die stories wat sy vertel het, en hy besef het dat hy verkeerd was in sy handeling teenoor al die vroue wat hy voor haar vermoor het. Dit is my hipotese dat vroue-outeurs begryp wat Scheherazade emosioneel moes deurgaan en watter vasberadenheid, deursettingvermoë en moed sy aan die dag moes lê om die koning te oortuig dat haar stories die moeite werd is om na te luister. Vir manlike outeurs verteenwoordig Scheherazade onontginde, oningeperkte verbeeldingrykheid en verpersoonlik sy die hoogtepunt van kreatiwiteit. Vir vroue-outeurs verteenwoordig sy die durf om te *begin* om haar stories te vertel en die hoop en vertroue wat sy het in die mag van haar stories om die koning se lewensbeskouing asook haar eie prekêre posisie in die samelewing te verander en te verbeter. Vir die meeste vroue-outeurs staan Scheherazade as simbool van stemgewing en die verkry van 'n eie identiteit.

In die eerste hoofstuk het ek my hipotese gestel dat vroueskrywers in die algemeen 'n alternatiewe vroulike voorganger soek wat as metafoor kan dien vir hul behoefte om te skryf asook die stryd wat hulle moet deurwerk om gemaklik te raak met die skryfhandeling. In hierdie hoofstuk het ek aangedui dat Scheherazade op meer as een manier as metafoor ingespan kan word in daardie

proses. Assia Djebbar gebruik die benaming van Scheherazade as karakter in haar drieluik tekste om sodoende haar posisie as banneling binne die Franse sosiale konteks te problematiseer en ook aan te dui dat die behoefte na stemgewing sterk verweef is met die soeke van 'n eie identiteit. Die karakter Eva Luna word as Scheherazade-agtige figuur benoem deur literêre kritici om aan te dui dat die skep en vertel van stories primêr kan staan tot die skep van 'n eie identiteit, dat 'n vrouekarakter haarself los kan praat uit die niks uit totdat sy as subjek staan.

Margaret Atwood se vrouekarakter wat stories aan haarself vertel, doen dit om haar handelingsbevoegdheid (*agency*) te bevestig en sodoende aan haarself hoop gee in 'n hopelose, geïsoleerde sosiale bestel. Hillary Schor en Rocco Capozzi stel onderskeidelik die vroue-outeurs Elizabeth Gaskell en Elsa Morante gelyk aan Scheherazade-agtige figure, wat soos Scheherazade hul stories vertel om 'n literêre of emosionele dood uit te stel. In die geval van Gaskell is dit om haar tekste gepubliseer te kry, terwyl Morante haar stories vertel om as terapie te dien en haar geloof in die liefde te bevestig. Manlike outeurs verwys na Scheherazade as narratiewe ikoon om ná te skryf, of bloot as inspirasie vir die skryfhandeling op grond van haar kreatiewe omvangrykheid.

Uit die voorafgaande is dit duidelik dat Scheherazade as metafoor meerduidelig genoeg is om as inspirasie of metafoor te dien vir Afrikaanse vroueskrywers.

Daarmee saam kan hulle ook aansluiting vind by haar op grond van die emosionele en fisiese teenstand wat sy ervaar het, asook die geslaagdheid van haar storievertelhandeling.

## **HOOFSTUK VIER**

### **Die vroulike karakter as storie-verteller in enkele kinderverhale deur Corlia Fourie**

Soos reeds genoem, word daar in hierdie hoofstuk ondersoek ingestel na die gebruik van 'n 'Scheherazade-agtige' figuur in die Afrikaans kinderliteratuur. Met 'Scheherazade-agtig' word bedoel dat, alhoewel Scheherazade nie as eienaam genoem word of pertinent as karakter gebruik word nie, daar tog 'n verband gelê kan word tussen die vertellende vrouekarakter wat wél ingespan word in die betrokke tekste en Scheherazade. Alvorens 'n analise van enkele kinderverhale deur Corlia Fourie gedoen word, word 'n oorsigtelike opsomming gegee van die konvensies van die tradisionele Westerse sprokie voordat daar gekyk word na hoe Fourie van hierdie gegewens afwyk. Daarna word ondersoek ingestel na die orale tradisie in Afrika, met die fokus op die rol van die vrou as verteller sowel as die verskynsel van feminisme binne die Afrika-literatuur.

#### **4.1 Oorsig van konvensionele, Westerse sprokie-gegewens**

Corlia Fourie het haarself alreeds gevestig as skrywer van jeug- en kinderverhale, of soos wat dit op die flapteks van beide *Ganekwane en die groen*

*draak* (1992) en *Die towersak* (1994) genoem word – “Afrika-sprokies”. Haar verhale wyk af van die konvensionele sprokie-tradisie om verskeie redes.

Bettelheim (1976: 8-9) lig in sy *The Uses of Enchantment* verskeie basiese kenmerke van die klassieke sprokie uit: eerstens begin die verhaal meestal óf met die afsterwe van een van die ouers óf met die besluit van die bejaarde ouer dat dit tyd is dat een van die jonger geslag moet oorneem. Om dit te kan doen moet een van die kinders (daar is altyd meer as een) hom- of haarself eers as waardig en geskik bewys. Tweedens word die eksistensiële dilemma oftewel die sielkundige probleme wat die jong luisteraar tydens sy of haar groot-word proses ervaar, altyd kort en kragtig geskets. Meestal word die situasies vereenvoudig en bondig aangebied, sodat die kinderleser geen probleem het om die omvang van die krisis te snap en hom- of haarself daarin in te dink nie. Derdens word die karakter meestal as tipies eerder as uniek aangebied, en nooit as ambivalent – goed en sleg terselfdertyd – nie.

Hattingh (1950: 30) noem in sy doktrale studie *Sprokiesvorsing. Met spesiale toepassing op die Afrikaanse volksverhale* ses “stylvaardighede van die Europese sprokie”, Die eerste hiervan is ‘n “vasomlynde stylvorm” van drieledige bou, beide wat persone en handelingselemente betref. Omdat die syfer drie so 'n belangrike rol speel in sprokies, val die hoofklem op die gebeure wat in die derde deel van die sprokie plaasvind of op die aksies van die derde persoon. Volgens

Hattingh is die karakters altyd tipies, soos wat Bettelheim (1976: 8) ook beweer; daarby triomfeer die goeie (held) altyd, en ontvang die slegte altyd sy/haar regmatige straf. Die held ontmoet altyd 'n helper wat towerkrag besit, hetsy 'n dier of 'n bonatuurlike wese, wat hom teen sy opponerend ondersteun, en soms ook beskerm. Daar bestaan ook geen geografiese of tydruimtelike grense nie. Hierby voeg Steenberg (1993: 102) egter dat die “vertelling ... in 'n redelik normale wêreld sy aanvang neem; dan skuif 'n magiese dimensie óór hierdie wêreld, bese magte word op vreemde, menslik onmoontlike maniere beveg en oorwin – en dan eindig die vertelling in 'n wêreld wat weer normaal geword het”. Die handeling van die karakters is sonder geestelike motivering en word ten laaste altyd opgelos in 'n “vinnige, styfgespande, epiese vertelling” (Hattingh 1950: 31). Steenberg (1993: 102) verwys ook daarna dat die vertellings baie lank gelede moet afspeel en dat daar basiese of argetipiese figure identifiseerbaar moet wees.

Interessante ondersoek is ook in die vroeë twintigste eeu na die sprokie gedoen. André Jolles het byvoorbeeld in 1927 sy *Einfache Formen* die lig laat sien. Hierin stel hy onder andere dat die sprokie spruit uit “twee opponerende geestes-aktiwiteite: die neiging tot en besef van die wonderbaarlike, en daarenteen, die menslike sug na die ware en die egte” (aangehaal in Roos 1991: 118). Daarmee saam stel Jolles dit ook dat die sprokie in wese “'n nuwe moreel en etiese moreel verwoord, omdat die handelingsgebeure 'n nastrewe na

waarheid, reg en geregtigheid, en 'n beloning van die goeie uitbeeld" (Roos 1991: 118).

In dieselfde tyd publiseer Vladimir Propp sy strukturalistiese analise van Russiese sprokies, of dan die volksverhaal (folklore), *Morphology of the Folktale* (1928). Hy (1968: 19) stel dit dat hy die studie onderneem om 'n vergelyking te tref tussen die onderdele van die verskillende sprokies en die wyse waarop hulle in elk van die sprokies met mekaar saamhang:

We are undertaking a comparison of the themes of these tales. For the sake of comparison we shall separate the component parts of fairy tales by special methods; and then, we shall make a comparison of tales according to their components. The result will be a morphology (i.e., a description of the tale according to its component parts and the relationship of these components to each other and to the whole).

In hierdie studie identifiseer Propp 31 funksies wat, met diversifikasie en afwisseling, die basis uitmaak van enige volksverhaal of sprokie. Hawkes (1977: 68) omskryf hierdie 'funksies' as "an act of a character defined from the point of its significance for the course of the action", waarvolgens dit vir hom duidelik is dat Propp se uitgangspunt strukturalisties is. Volgens Propp (1968: 21-23) kan daar vier basiese beginsels onderskei word ten opsigte van die funksies:

1. Die funksies *van karakters* dien as stabiele, konstante elemente in 'n verhaal, onafhanklik van hoe en deur wie dit volvoer word. Dit konstitueer die fundamentele komponente van 'n verhaal.
2. Die aantal funksies is beperk (Propp identifiseer in sy analyses 31 funksies).
3. Die volgorde van die funksies is altyd identies.
4. Alle sprokies behoort tot 'n enkele tipe met betrekking tot die struktuur.

Hawkes (1977: 68-69) skryf verder dat Propp vind dat hierdie 31 funksies versprei word tussen sewe 'sfere van aksie', *dienooreenkomstig hul onderskeidelike uitvoerders ('performers')*:

1. Die skurk of skelm
2. Die weldoener of voorsiener
3. Die helper
4. Die prinses (of gesogte persoon) en haar vader
5. Die (af)sender
6. Die held
7. Die valse held



Alhoewel 'n karakter in 'n spesifieke sprokie by verskillende sfere van aksie betrokke kan wees, en verskeie karakters by dieselfde sfeer van aksie, moet dit gestel word dat die getal 'sfere van aksie' wat afspeel binne 'n sprokie bepaald en eindig is. Volgens Hawkes (1977: 68-69) hou die feit dat daar met herkenbare en herhalende strukture gewerk word wat na alle waarskynlikheid diep gewortel is in hierdie spesifieke vorm van narratiewe uitdrukking, implikasies in vir *alle* narratiewe.

Corlia Fourie werk op vernuwende manier met hierdie konvensionele gegewens deurdat sy die klassieke sprokie superponeer op 'n Afrika-gegewe. Marina le Roux (1994: 6) skryf in haar resensie van *Die towersak en ander stories* van 1994 dat Fourie "alreeds 'n gewaardeerde bydrae gelewer het tot verskeie versamelings van Afrika sprokies vir kinders. Haar jongste bundel sluit by hierdie tradisie aan, want hoewel sy haar nege vertelsels 'stories' noem, besit die meester verhale die tipiese kenmerke van tradisionele sprokies. En soos sprokies, staan Fourie se stories in die orale tradisie". Barrie Hough (1993: 24) stel dit in sy resensie van *Ganekwane en die groen draak* van 1992 dat "Corlia Fourie sprokies (skryf) wat vroulike onafhanklikheid, krag en self-motivering uitbeeld ... feminisme op 'n verrassende plek." Hieruit blyk dit dat Fourie in 'n groot mate feministies met haar tekste omgaan. Haar helde is altyd meisies, en hulle handel teen die tradisies van hulle milieu in, of dit nou is deur hulle eie vleiskos dood- en bymekaar te maak, of deur hulle eie mans te kies. Hulle maak ook "korte mette met chauvinistiese monsters" (Hough 1993: 24).

Volgens Roos (1991: 121) stel Jack Zipes dit dat die “sprokiesmotiewe meestal verband hou met bepaalde maatskaplike instellings; dat die behoud van die sosiale orde van ‘n gemeenskap die konfliklyn rig, en dat die held se inwyding tot of inisiasie by hierdie sosiale orde waarvolgens die groep se belange oorheers, in baie gevalle die hoofmotief van die sprokie vorm”.

Corlia Fourie wyk egter in haar Afrika-sprokies baie beslis van hierdie konvensionele gegewens af. Haar meisiekarakters weier om die tradisionele rol van meisies wat pap maak en huishoudster speel, te vervul. Dit het tot gevolg dat dit hulle is wat hul dorpiens verlos van dreigende onheil of dat hulle die wêreld intrek om self 'n man te soek, of vir hulle 'n eie sosiale nis uit te kerf. Fourie werp in haar verhale dus die tradisionele ‘hoofmotiewe’ omver, deurdat haar meisiekarakters rebelleer teen die patriargie en omdat hulle nie bereid is om te konformeer aan die sosiale rolle wat aan hulle voorgeskryf is nie. Oorwegend is die optredes van Fourie se heldinne van so ‘n aard dat hulle aktief in stede van passief is, hul sosiale posisie of rol uitdaag en deur hul optrede wys dat hulle in staat is om na hulself en ook ander om te sien. Soos wat Scheherazade deur die vertel van haar stories haar dood uitstel en haar posisie as 'n vrou met handelingsbevoegdheid (*agency*) – met die vermoë om 'n man (en koning) se lewensuitkyk te verander – bekragtig, bevestig Fourie se karakters dat hulle tot veel meer in staat is as die tradisionele rolle wat die patriargale samelewing aan hulle toeken.

Dit is my hipotese dat Corlia Fourie ook in 'n mate soos 'n 'Scheherazade-figuur' optree, deurdat sy met die vertel van haar stories sosiaal-voorskriftelike konvensies omverwerp, en aan haar karakters die vermoë gee om te rebelleer teen die rolle en 'funksies' (in Propp se sin van die woord) wat die patriargale bestel toelaat. Fourie maak in haar verhale gebruik van vrouekarakters wat stories vertel (hierdie vertellende vrouekarakters is nie noodwendig die ek-verteller van die verhaal nie) wat deur die vertel van hulle stories hulle aanhoorders se lewensbeskouings verander, terwyl Fourie *self* ook kan gelees word as 'n vertellende vroue-figuur wat soos Scheherazade stories vertel om dinge te verander. Dit is my mening dat Fourie (en ook haar storie-vertellende vrouekarakters) verder gaan met die omverwerp van konvensies as wat Scheherazade doen. Scheherazade se oogmerk was om *een* man, die koning, se lewensuitkyk beïnvloed en verander, Fourie en so ook haar karakters bereik 'n veel groter gehoor.

#### **4.2 Die rol van die (vertellende) vrou binne 'n Afrika-tradisie**

Ek werk spesifiek met Corlia Fourie omdat sy as feministiese outeur terugval op die Afrika-tradisie van die storievertellende vrou, naamlik die 'ugogo' soos wat sy bekend staan in die Zoeloe-tradisie (Van Schalkwyk 1993:91). Deurdat Fourie gebruik maak van hierdie prominente figuur uit die orale tradisie van Afrika-literatuur word daar sterk klem geplaas op die Afrika-milieu in haar tekste. Die orale tradisie is veel groter en sterker in Afrika as elders; "(w)aar (dit) ... vir die

moderne Westering beperk is tot sprokies vir kinders, is dit vir die tradisionele Afrikaan deel van sy alledaagse bestaan”, skryf Van Schalkwyk (1993: 88). Sy (1993: 89) skryf ook verder dat die vrou in Afrika:

’n baie belangrike rol (speel) in die oorlewering van die mondelinge kultuur. Vroue het ... nie altyd ’n marginale posisie in Afrika-woordkuns beklee nie. In die mondelinge literatuur, oftewel oratuur, van Afrika, het vroue ’n belangrike rol gespeel. Skrywers soos Finnegan (1970: 376) en Brown (1981: 14) beklemtoon die belangrikheid van vroue as tradisionele mondelinge voordraers en storievertellers. Veral ouer vroue was bedrewe in die kuns (Finnegan 1970: 376). Met die koms van kolonialisme, Westerse tegnologie en geletterdheid het die mondelinge tradisie, waarin die vroulike kunstenaar gefloreer het, sy belangrikheid verloor (Brown 1981: 14). Vroueskrywers het *nou* daarvan bewus geword dat hulle in der waarheid tot ’n oer-oue tradisie van literatuur deur Afrika-vroue behoort (Brown 1981: 184).

Fourie sluit met haar vertellende vrouekarakters aan by bogenoemde gebruik, maar haar vrouevertellers ondermyn die tradisies van die patriargale bestel deur die inhoud van hul verhale en die aksies van hul heldinne. Hierdeur wyk sy dus van die orale tradisie af. Die orale Afrika-vertellers hou meestal die patriargie in stand, Fourie vind aansluiting by hierdie tradisie uit die oogpunt dat die vroueverteller gerespekteer is en haar taak as kuns beskou is. Fourie bevraagteken egter sommige van die tradisionele waardes. Daar ontstaan dus ’n

spanning tussen die tradisie van vroue wat stories vertel en die inhoud van hierdie stories, omdat die inhoud in 'n mate die tradisionele gebruike en waardes, byvoorbeeld patriargale beheer en die toeken van spesifieke take, bevraagteken. Haar karakters tree met inisiatief en daadwerklikheid op om verandering en verbetering van hul sosiale posisie te verseker. In geen van Fourie se tekste word daar van 'n ek-verteller gebruik gemaak nie, die vrouekarakter wat stories vertel moet dus nie in die tekste verwar word met 'n ek-verteller nie.

Ada Adeghe (1995: 118-119) skryf in haar artikel "The Other Half of the Story: Nigerian Women Telling Tales" opgeneem in *The Pressures of the Text. Orality, Texts and the Telling of Tales*:

As a consequence of their roles in society, African women have always been upholders of tradition. In Nigerian and other African societies, it has often been the primary duty of female members to pass down traditional wisdom, cultural mores and value systems to future generations. The importance of this role of women in traditional African life cannot be over emphasized. Through the use of folktales, proverbs, riddles and songs, they convey moral lessons to the younger generation. In many ways therefore Nigerian women writers are doing what most African women have always done in traditional societies before the onset of colonialism. Then women

were the custodians of African oral literature and good story-tellers  
were respected, being regarded as valuable members of society.

Soos wat Riana Scheepers, volgens Van Schalkwyk (1993: 89), “via die mondelinge tradisie aansluiting by haar swart ‘susters’ en haar eweknie, die ugogo wil vind” is ek van mening dat Corlia Fourie van dieselfde tegniek gebruik maak om aansluiting te vind *by* en ook te kan skryf *in* die Afrika-tradisie. Sy posisioneer haar karakters as vroulike storievertellers binne 'n tradisie wat gerespekteer en gewaardeer word. Van Schalkwyk omskryf die ugogo as “die ou tradisionele storievertelster” (1993: 91) ek volstaan by hierdie definisie.

### **4.3 Afrika feminisme**

Susan Arndt (1998: 42) stel in haar studie *African Women's Literature, Orature and Intertextuality* 'n vorm van feminisme voor wat sy “(African-)feminism” noem, en wat as vertrekpunt gebruik maak van “*feminist metatheory*, (which) explores the character, concerns and capabilities of feminist literary studies”. Arndt (1998: 44) is van mening dat hierdie vorm van feminisme, alhoewel nog redelik jonk, moet probeer om die feministiese karakter van literêre tekste in terme van die inhoud te demonstreer. Sy (1998: 44) stel drie ondersoekpunte voor: eerstens, dat vroulike outeurs dit *wat* hulle skryf, gebruik om patriargale sosiale strukture en diskoerse te bevraagteken; tweedens, dat die feministiese teks die situasie van vroue tematiseer en derdens, dat hulle die bestaande ‘gender’-verhoudinge in patriargale gemeenskappe en derhalwe ook die situasie van vroue kritiseer.

Vir haar het die feministiese outeur dus 'n verantwoordelikheid om bestaande sosiale konvensies en gebruike uit te wys, te bevraagteken en te kritiseer ten einde 'n bewussyn by lesers te skep van die onregte wat vroue ervaar.

Dit is verblydend dat Ama Ata Aidoo (aangehaal in Arndt 1998: 45) daarop wys dat nie alle tekste deur vroue noodwendig feministies is nie en daarmee saam van mening is dat 'n feministiese outeur nie gebonde aan geslag is nie, nie noodwendig 'n *vrou* is nie:

(N)o writer, female or male, is a feminist just by writing about women. Unless a particular writer commits his or her energies, actively, to exposing the sexist tragedy of women's history; protesting the on-going degradation of women; celebrating their physical and intellectual capabilities, and above all, unfolding a revolutionary vision of the role of women tomorrow, as dreamers, thinkers and doers; they cannot be described as feminist writers. Any, or all of these would single out a writer as feminist.

Bogenoemde illustreer vir my sterk genoeg dat Corlia Fourie as feministiese outeur gelees kan word, sy gebruik haar tekste as medium om haar lesers bewus te maak van die onregverdighede en inperkings opgelê deur die patriargale

bestel en stel op subtiële wyse alternatiewe handelings en aksies asook sosiale beskouings aan haar lesers voor.

Ten slotte moet dit egter gestel word dat daar nie uit bogenoemde literêre teoretici afgelei moet word dat alle storie-vertellers in Afrika noodwendig feministies is nie. Die orale tradisie waarin vroue in Afrika so 'n belangrike rol speel, word wel deur sommige vrouevertellers van Afrika gebruik en aangepas om 'n feministiese punt te maak, maar dit is nie noodwendig die geval met alle vrouevertellers in Afrika nie. Corlia Fourie is as feministiese outeur een van hierdie storievertellers wat die orale tradisie van Afrika as medium gebruik om die sosiale rolle wat aan vrouens/meisies voorgeskryf word, te bevraagteken en te problematiseer. Voorts kom die drie tekste van Corlia Fourie aan bod.

#### **4.4 Die titelverhaal in *Ganekwane en die groen draak* (1992): 'n ondersoek na die gebruik van die vroulike karakter as storieverteller, haar ooreenkomste met en afwykings van die Scheherazade-figuur en die bevrydende mag van stories**

In 1992 publiseer Fourie haar eerste bundel Afrika-sprokies vir kinders, *Ganekwane en die groen draak*<sup>1</sup>, waarvan die titelverhaal hier bespreek gaan

---

<sup>1</sup> Ek maak in my analise deurgaans gebruik van die 1992 uitgawe van *Ganekwane en die groen draak*. Slegs bladsynommers word gegee wanneer gedeeltes uit die teks aangehaal word.



word, ten einde te illustreer hoe vroueskrywers in kinderstories gebruik maak van die vrouekarakter wat stories vertel as Scheherazade-agtige gegewe. Scheherazade word nie in hierdie teks genoem nie, maar daar word wel gebruik gemaak van 'n vrouekarakter wat stories vertel om haar eie dood en die vernietiging van haar dorpie af te weer.

Hierdie verhaal handel oor 'n groep mense wat hul dorp hoog teen 'n berg gebou het sodat hulle hulle vyande van ver af kon sien. 'n Groot draak het egter van die ander kant van die berg af oorgeklim en in 'n grot bo die dorpie kom woon. Die hoofman stuur drie boodskappers na die draak om namens die dorpenaars 'n vredesooreenkoms met die draak te sluit. Die draak eet egter telkens die boodskappers op. Hierna laat die hoofman die sangoma kom en beveel hom om met 'n toorwoord iets aan die situasie te doen. Die sangoma staan magteloos en nadat hy sy dolosse gegooi het, beveel hy aan dat die storie-ouma van die dorp aan die draak moet gaan stories vertel, want dan sal hy van die dorpie vergeet. Die storie-ouma sê dat sy te oud en te lelik is vir die draak om na haar te luister, maar dat haar kleindogter, Ganekwane, mooi en jonk is en boonop al haar stories ken.

Ganekwane, mooi aangetrek en behang met koper en ivoor armbande, word dus uitgestuur om die draak te gaan trotseer met haar stories. Haar ouma gee aan haar 'n stinkhoutblaar om onder haar tong te sit, wat haar tong sal help om die

regte woorde vir die stories te vind. Die draak let op dat Ganekwane anders is en konfronteer haar daarmee: die vorige boodskappers wat wou kom vrede sluit, het gebewe, plat voor hom neergeval en om genade gesmeek. Die draak maak hom gereed om haar op te vreet, maar Ganekwane waarsku hom dat hy spyt gaan wees as hy dit doen, nie omdat sy vuur aan haar vel het, 'n assegaai agter haar rug of klippe tussen haar tone nie, maar omdat sy mooi stories vertel. Hierop vra die draak: “(w)at is stories?” (61).

Ganekwane vertel hom dan 'n hele klomp stories, en na afloop van elke storie bars sy vel oop soos 'n insek s'n, en kruip hy kleiner as tevore uit die ou vel uit. In die proses van stories vertel, glip die stinkhoutblaar onder haar tong uit, maar Ganekwane vertel die storie klaar sonder die hulp van die blaar. Die proses herhaal homself totdat die draak so klein is dat Ganekwane hom op haar hand kan tel en met hom die berg afstap na haar dorpie toe. Wanneer sy aankom by die dorpie beweert die mense dat die draak haar nie opgevreet het nie omdat sy mooi is en haar ouma beweert dat dit die stinkhoutblaar was. Ganekwane skud egter haar kop en sê: “Nee, dit was die stories. Nét die stories” (64). Daarna wys sy hulle die skaam en verbouereerde drakie wat sy tongetjie by sy bek uitskiet en 'n vlieg vang. Die bedreiging is dus verby.

Soos in die konvensionele sprokie word die probleemstelling aan die begin van die verhaal gegee: 'n draak bedreig die dorpie waar Ganekwane woon. Soos in

die konvensionele sprokie (Von Franz 1972: 24, 52) word 'n bepaalde aksie drie keer uitgevoer voordat die probleem opgelos word: drie keer word iemand gestuur om die probleem om te los, maar nie een van hulle slaag daarin nie. Daarna moet die mees onwaarskynlike persoon gaan om die taak uit te voer, in hierdie geval die “mooiste meisie in (die) dorp” (59). Sy word in der waarheid as offer ingespan om die bedreiging af te weer. Op dieselfde manier het Scheherazade haarself aangebied as offer, ter wille van die paar oorblywende maagde in Persië, om die koning se vergeldingsdrang te bevredig. Net soos wat Scheherazade slegs haar stories gehad het om op terug te val, het Ganekwane ook net stories om op staat te maak vir haar eie oorlewing. Boonop moet sy, soos Scheherazade, nie net haar eie lewe red nie, maar ook die lewens van al die inwoners van haar dorp. Ganekwane ontvang van haar ouma 'n magiese voorwerp wat haar vergesel en tot hulp moet wees: 'n stinkhoutblaar wat sy onder haar tong moet hou om haar tong te help om die regte woorde uit te dink soos wat sy vir die draak stories vertel. In die proses van vertel, verloor sy egter die magiese hulpmiddel, maar word geensins daardeur geaffekteer nie.

Hier wyk Fourie af van die patroon van die konvensionele sprokie, deurdat die heldin die magiese voorwerp verloor en nogtans suksesvol is in die uitvoer van haar opdrag. 'n Interessante afwyking van die Scheherazade-gegewe is dat die draak vir Ganekwane vra om vir hom 'n storie te vertel, terwyl Scheherazade haar suster in haar huwelikskamer moes insmokkel sodat dié haar kon vra vir 'n storie om die nag te verwy, met die doel dat die koning ook haar storie kon hoor.

Die draak nooi dus as't ware sy eie ondergang uit. Dit is Ganekwane, en meer presies haar stories, wat die dorpie red van ondergang. Deurdat sy die gevaar aanspreek met die middel wat tot haar beskikking is, die stories wat sy by haar ouma geleer het, slaag sy daarin om die bedreiging wat hulle almal stelselmatig uitroei, af te weer.

Fourie sluit hier baie sterk by die orale tradisie van Afrika aan, deurdat Ganekwane haar verhale by haar ouma hoor, wat heel waarskynlik 'n ugogo of storie-ouma was. Scheherazade aan die ander kant, moet gesien word teen die agtergrond van die geletterde Midde-Oosterling en het haar verhale bymekaar gemaak uit talle boeke, geskiedenis en gedigte (Lopez 1985: 9). Interessant genoeg stel die storie-ouma voor dat Ganekwane die draak moet gaan paai; daar kan dus afgelei word dat sy genoeg vertrou het in die mag van stories sowel as die vertelvermoë van haar kleindogter om gerus te wees oor die sukses van Ganekwane.

Samevattend kan daar gesê word dat in die verhaal van "Ganekwane en die groen draak" die vertellende vrouekarakter deur die dorpsinwoners ingespan word as laaste uitweg om die bedreiging weg te neem. Waar die verwagting is dat Ganekwane 'n ooreenkoms moet sluit met die draak wat die dorp wil aanval, elimineer sy die bedreiging. Dit geskied deurdat sy vir die draak stories vertel en hy na die aanhoor van elke storie kleiner word, tot op die vlak van totale

onskadelikheid. Die implikasie is dat stories die vermoë of mag besit om 'n bedreiging kleiner of meer hanteerbaar te maak. Hiermee saam kan dit ook gestel word dat Ganekwane, soos Scheherazade, 'n bedreiging wat onderskeidelik albei se dood kon beteken, vryspring deur die vertel van hul stories.

#### **4.5 "Die towersak" uit *Die towersak en ander stories* (1994): 'n illustrasie van die genesende krag van stories**

In 1994 verskyn Fourie se volgende versameling sprokies *Die towersak en ander stories*<sup>2</sup>. Alhoewel die titel die term "stories" gebruik, word daar op die flapteks nog altyd verwys na sprokies: "In hierdie nege besondere nuwe *sprokies* wat geplaas is in 'n Afrika-milieu, gaan dit in die eerste plek om die mag van die woord en die storie". Die suggestie is dus daar dat hierdie verhale inspeel op die magiese effek van die sprokie, nie net met betrekking tot wat in die verhale self gebeur nie, maar ook met betrekking tot die effek wat dit op die leser gaan hê, hetsy die kind wat die verhale self lees of vir wie die verhale voorgelees word, of die volwassene wat die verhale voorlees. Uit hierdie bundel bespreek ek "Die Towersak", omdat daar ook in hierdie verhaal 'n vrouekarakter voorkom wat stories vertel en in verband gebring kan word met Scheherazade al word haar naam nie genoem nie.

---

<sup>2</sup> Ek maak in my analise deurgaans gebruik van die 1994 uitgawe van *Die towersak en ander stories*. Slegs bladsynommers word gegee wanneer gedeeltes uit die teks aangehaal word.

Die verhaal handel oor 'n meisie wat, soos wat sy grootword, wil “loop waar sy wil” (1). Haar ma kry as guns 'n velsakkie by 'n muti-vrou wat sê sy moet dit aan haar dogter gee as sy groot is. Dié sakkie sal elke keer wat sy in die moeilikheid is aan haar voorsien wat sy ookal nodig het. Sy moet egter belowe om nooit te kyk wat daarin is nie. Die meisie begryp nie die rede hiervoor nie, maar gee nogtans haar ma haar woord dat sy nooit sal kyk wat binne-in die sakkie is nie. Die meisie loop ver die wye wêreld in, en beleef baie avonture. Die sakkie kom tot haar redding as dit nodig is, hetsy as voedselbron, beskerming, of skuilplek.

Sy ontmoet 'n jong man en saam beleef hulle ook baie avonture. Die sakkie voorsien nog steeds in hulle behoeftes soos wat nodig is. Die jong man raak nuuskierig en vra die meisie om te kyk wat in die sakkie is. Sy weier, omdat sy haar ma belowe het dat sy nie sal kyk nie. As gevolg van sy nuuskierigheid gaan hulle 'n fase in waar hy haar aanvanklik dag in en dag uit vra om te kyk wat in die sakkie is. Later gaan dit oor in 'n geneul dat sy hom nie regtig liefhet omdat sy hom nie wil wys wat in die sakkie is nie. Dit hou so aan totdat sy dit nie meer kan uithou nie. Uiteindelik maak sy die sakkie oop en skud dit op die grond uit. Hy neem dit by haar, dop dit om en krap selfs met sy vingers teen die vel om seker te maak dat daar niks êrens weggesteek is nie. Op daardie moment onthou die meisie haar ma se woorde en ook die belofte wat sy gemaak het. Daardie aand gaan slaap hulle honger omdat daar niks meer uit die sakkie kom nie. Die volgende môre is die jong man weg.

Toe die meisie begin aanstap, sonder die sakkie, roep dit agter haar aan en vra om saamgeneem te word op haar tog. Die sakkie vra aan haar dat sy dit vol moet maak met stories. So gaan 'n periode verby waartydens sy allerhande stories uitdink om aan die sakkie te gee en dit sodoende vol te maak. Sy kom later by 'n dorpie waar sy 'n storie moet vertel, omdat sy onder die storieboom sit. Sy vertel vir die mense die storie van die velsakkie, waarna hulle haar kos en slaapplek gee. Die volgende môre toe sy wakker word, moet sy weer vir hulle 'n storie vertel en na ontbyt stap sy verder. Sy word 'n ruk later op haar pad deur 'n groep krygsmanne gevangene geneem en moet saam met ander slawevroue hul landerye bewerk. Saans na werk begin sy om vir die slawevroue stories te vertel. Na 'n ruk kom die krygsmanne dit agter, en kan sy bedags in die stadjie bly; sy moes egter toe vir hulle stories vertel. Sy kon nie meer nuwe stories uitdink nie en op 'n dag is haar storiesakkie leeg. Sy sê vir die krygsmanne dat sy nie nuwe stories kan uitdink as sy nie kan loop waar sy wil nie. Hulle wil haar nie glo nie totdat sy dieselfde stories oor en oor begin vertel; daarna laat hulle haar gaan. Sy was net 'n rukkie van die dorpie af weg toe sy 'n nuwe storie uitdink; 'n storie oor 'n meisie wat net kan stories uitdink as sy kan loop waar sy wil. Daarna bêre sy die storie in haar sakkie en dink nog een uit. Terwyl sy so loop en stories uitdink, loop sy ver en sien baie dinge.

Op 'n dag kom daar 'n jong man na haar toe aangestap, en sy weet onmiddellik dit is die jong man wat van haar af weg is omdat sy die sakkie aan hom gewys het. Hy hardloop haar tegemoet, omhels haar en sê vir haar hoe jammer hy is

oor wat hy alles gesê het. Hy vertel haar dat hy na die tyd gedink het dat daar min meisies is wat 'n man so lief het dat sy al haar geheime met hom sal deel. Die meisie se antwoord hierop was bloot dat hy nie alles van haar weet nie. Hy weet nie dat sy kan stories vertel nie, waarop sy dan begin om hom stories te vertel.

Hierdie verhaal begin met 'n meisie wat haar eie kop wil volg; sy wil graag “loop waar sy wil” (5). Die leser kan hieruit aflei dat sy onafhanklikheid en volwassenheid op haar eie manier wil bereik, dat sy verder wil gaan as wat die konvensies van haar gemeenskap haar toelaat. Terwyl die pa eenvoudig sê dat sy dogter “anders” (5) is en hom onttrek uit die situasie nadat hy sy seën aan haar voorneme gee, is dit haar ma wat die wysheid aan die dag lê om by 'n muti-vrou te gaan raad vra. Hierdie aksie van die ma, om hulp te soek by 'n ander vrou, dui op 'n vroulike tradisie van interafhanklikheid en hulpverlening. Die sakkie word van een vrou aan 'n ander gegee, wat dit op haar beurt weer aan 'n ander (jong) vrou gee. Hierdie vroulike figuur van die muti-vrou, wat in die swart kultuur verantwoordelik is vir die oorlewering van tradisionele wysheid, kulturele sedes, en waardesisteme (Brown 1995), probeer vir oulaas om die kind emosioneel en geestelik toe te rus. Sy wil haar dogter nie net beskerm teen haar voortvarendheid nie, maar ook toerus vir die fisiese sowel as geestelike reis wat sy moet aflê. Die moeder ontvang van die muti-vrou 'n magiese sakkie wat haar dogter met haar moet saamneem op haar reise, wat aan haar sal voorsien wat sy ookal nodig sal hê indien sy in die moeilikheid is. Saam met die sakkie kom egter



‘n voorwaarde en ook ‘n versluisde waarskuwing: sy mag nie die sakkie oopmaak en kyk wat binne-in is nie, “want dan sal jy jou storie moet ken” (6).

Die inspeling hier is tweeledig; eerstens dat sy bedag moet wees daarop om die regte ding te doen, en haar teenwoordigheid van gees moet behou in die situasies wat gaan volg, omdat die sakkie nie meer sal voorsien in haar behoeftes nadat sy daarin gekyk het nie. Tweedens is dit alreeds ‘n vooruitwysing daarna dat sy (soos Scheherazade) letterlik stories sal moet ken om te kan oorleef. Die suggestie is dat daar vir die meisie oorlewing *in* sowel as *deur* die vertel van stories is. Haar oorlewing berus nie net op die feit dat sy stories *ken* wat sy kan oorvertel nie, maar ook in die feit dat sy wel die stories aan ander mense *vertel*. Trouens, daar word reeds in die waarskuwing van die muti-vrou vooruitgewys na wat haar redding gaan wees. Hierdie belofte-waarskuwing wat aan die meisie gerig word, is uiters ambivalent. Enersyds simboliseer en beloof die sakkie lewensmiddele, voorspoed en welvaart, maar andersyds het dit ook ‘n sinistere, bykans dreigende konnotasie deurdat dit ook die potensiaal besit om haar te vernietig.

Nadat die meisie en jong man se paadjies uitmekaar gaan, kan haar werklike individuasie-tog begin. Wanneer sy egter die sakkie wil agterlaat, roep dit agter haar aan dat sy dit moet saamneem en sê dan vir haar dat sy dit moet volmaak met stories. Die term ‘stories’ is beduidend: die stories wat sy vertel, is grepe uit

haar eie lewe, waarmee sy verskillende situasies beredder, aanvanklik om materieel gesproke te oorleef en haarself fisies te onderhou. Later raak dit die meganisme waarmee sy haar Self, haar identiteit, bevestig. Waar die sakkie aanvanklik die instrument was wat in haar behoeftes voorsien het, raak dit nou die meganisme waardeur sy sêlf in haar behoeftes kan voorsien.

In dié proses van self-ontwikkeling beland sy drie maal in 'n situasie waar daar aan haar gevra word om stories te vertel. In die eerste situasie bied 'n dorpie se inwoners haar in ruil vir 'n storie voedsel en slaapplek. Dit kan gelees word as simbolies van haar geestelike en emosionele groeiproses. In die tweede situasie, nadat krygsmanne haar gevange neem, vertel sy in die aande na 'n lang werksdag aan haar mede vroueslawe stories. Hierdie situasie is simbolies van die waarde wat stories het as ontvlugting en die terapeutiese eienskappe van stories. Interessant genoeg geskied hierdie proses alleenlik in die teenwoordigheid van 'n groep vroue. Op baie subtiele wyse koppel die outeur die bevrydende en terapeutiese eienskappe van stories aan 'n groep vroue, meer spesifiek onderdrukte vroue, wat sterk aansluit by die Suid-Amerikaanse akademië se beskouing van die storievertel-meganisme.

Volgens Eliana Rivero (1996: 143, 152) skep vroue hulle eie realiteit deur die stories wat hulle aan hulleself of aan ander vroue vertel. Daardeur vertel hulle aan mekaar wie en wat hulle regtig is en skep hulle 'n ander werklikheid vir

mekaar. Die verteller in die verhaal vertel haar luisteraars van 'n ander werklikheid, verwyder van dit wat die patriargale bestel aan hulle voorhou en sodoende bevry sy haar luisteraars van die situasie waarin hulle hulleself bevind, beide fisies en psigies. Die meisie bied haar stories aan hierdie groep vroue as 'n blik op die wêreld soos wat hulle dit nie *mag* ken nie (soos bepaal deur die konvensie dat vroue nie 'ver mag loop' nie, nie mag reis nie en gekluister in hul dorpies moes bly). Omdat haar stories handel oor alles wat sy gesien en ervaar het, bied sy hulle ook 'n blik op die wêreld soos wat hulle dit in *daardie* stadium nie ken nie – as gevolg van die gevangenskap wat hulle letterlik isoleer. Die meisie bied aan hulle as 't ware die wêreld. Sy gee aan hulle nie net die waarheid nie, maar ook hoop en vryheid. In hulle koppe weet die vroue nie net hoe die wêreld daarbuite lyk nie, maar hulle weet ook dat 'n vrou al daardeur gereis het. Die meisie vertel stories “that will entertain as well as save” (Cunningham 1990: 146).

Soortgelyk aan Scheherazade se situasie, vertel die meisie stories wat haar toehoorders wegvoer uit die realiteit van hulle bestaan as gevange slawe, en ingeperktes van die gemeenskap. Sodoende vermaak sy hulle, deurdat sy vir hulle haar waarheid as fantasie aanbied. Saam met die vermaak van haar luisteraars, gaan dit ook daarom dat sy by hulle 'n besef kweek dat daar meer keuses vir 'n vrou oop is, as wat hulle tot nou toe besef het. Hierdeur gee sy hulle hoop. Buiten die ontvlugtingsaspek van haar verhale, red die meisie op slot van sake, soos Scheherazade, beide haarself en haar toehoorders, omdat sy aan

haarself en aan hulle hoop gee, naamlik die hoop dat vroue kollektief die vryheid mag geniet wat sy ervaar het voor haar gevangenessing. Deurdat sy hulle hoop gee, stel sy haar vroulike luisteraars in staat om hulle gevangenessing te oorleef. Hier is dit die reddende faktor: hoop verwoord in stories.

In die derde situasie moet sy stories vertel aan haar manlike gevangenehouers. In hierdie situasie word die tweeledige bevrydingsrol van stories gesuggereer: aanvanklik mag die meisie ophou werk en is haar enigste taak om stories te vertel. Haar vertellerstatus verhef haar bo, en bevry haar ook van, die alledaagse sleurwerk wat met haar geslag geassosieer word. Hiermee lewer die outeur subtiel kommentaar op die tradisionele rol van die vrou in Afrika deurdat sy hul arbeid op die landerye benoem as "slawewerk" (vergelyk p11).

Die meisie mag nou egter diegene wat in beheer van haar lot is, vermaak met haar verhale. Die krygsmanne erken haar as subjek, hulle erken haar bestaan deurdat hulle na haar luister. Haar vertellerstatus verhef haar aanvanklik bo die sosiaal-gekonstrueerde rol wat die patriargie aan haar toeken. Ten slotte erken hulle ook haar wesenlike vryheid: dit gebeur wanneer hulle haar vrylaat.

Tydens haar gevangenessing kan sy nie nuwe stories uitdink nie en op 'n dag sien sy dat haar storiesak leeg is. Sy sê aan die krygsmanne dat sy net kan stories

uitdink as sy kan loop waar sy wil. Hulle glo haar aanvanklik nie en daarom word sy genoodsaak om dieselfde verhale oor en oor te vertel, omdat dit *a/* stories is wat sy ken. As haar gevangehouers besef dat sy dieselfde verhale herhaal, laat hulle haar gaan. Sodoende veroorsaak haar vertellersrol dat sy bevry word uit die posisie wat tradisioneel aan vroue toegeken word. Waar sy aanvanklik 'n slaaf was en toe verhef is tot die rol van verteller wat mense moet vermaak, word sy later deur die mans vrygelaat om te gaan waar sy wil. Haar sosiale posisie word dus lynreg omgekeer: van gevangene tot bevryde losloper, 'n vrou wat kan kies waarheen sy op pad is en waarheen sy wil gaan. Op maatskaplike vlak is sy onafhanklik, asook vry.

In elkeen van die drie situasies speel die toehoorders 'n kardinale rol. Eerstens voorsien die toehoorders in die storievertellende vrouekarakter se materiële behoeftes, naamlik voedsel en skuiling. In die tweede situasie besef die meisie die waarde asook die impak van haar stories op haar vroulike toehoorders. Sy leer dat haar stories ander mense, spesifiek vroue, vryheid kan laat ervaar en waarde aan hul lewens toevoeg. Ten derde, wanneer sy haar stories vertel aan die sosiaal-maatskaplike maghouers, leer sy dat stories haar emosionele, geestelike en sosiale vryheid bied. Sy leer aan haar eie lyf die bevrydingsmag van stories. Sodoende verkry sy absolute onafhanklikheid.

Soos reeds gesê, dink sy 'n nuwe storie uit sodra sy uit die dorpie is, een van 'n meisie wat net stories kan uitdink as sy kan loop waar sy wil. Terwyl sy verder stap, dink sy nog een uit en so dwaal sy van "koppie tot koppie, en dorpie tot dorpie" (12). Op 'n dag loop sy weer die jong man raak, en hy "sien haar, hardloop haar tegemoet en omhels haar" (12). Nadat hy haar om verskoning gevra het dat hy haar gedwing het om al haar "geheime" (12) met hom te deel, sê sy koeltjies vir hom dat hy nie alles van haar af weet nie. Daarop begin sy vir hom stories te vertel. Derhalwe posisioneer sy haarself nie net as enigmatiese verteller met al die sjarmes van 'n Midde-Oosterse Scheherazade nie, maar ook as outentieke entiteit, as onafhanklike subjek, aan wie hy moet aandag gee. Sy kry as 't ware die laaste woord in. Sy verkry dus ook op emosionele vlak, in haar liefdeslewe, onafhanklike status, deurdat die jong man nou na haar kyk as onafhanklike subjek en nie meer as blote metgesel nie. Gevolglik word sy word nie meer as afhanklike beskou nie, maar as gelyke.

Ten slotte word die konvensionele magsposisie omver gegooi, die meisie verkry die mag in die verhouding deur die posisie wat sy as enigmatiese verteller inneem. Sy is trouens nie meer afhanklik van die man vir enige van haar behoeftes nie; sy het in hierdie proses geleer dat sy in alle opsigte vir haarself kan voorsien. Derhalwe is die jong man se magsposisie as 'voorsiener' ondermyn en kan hy geen aanspraak op haar maak op grond van haar behoeftes nie. Net soos wat Scheherazade in haar posisie as verteller vir 'n duisend en een nagte deur middel van haar verhale haar eie dood kon uitstel, slaag die meisie in

hierdie verhaal daarin om haar afhanklikheid van die jong man, wat volgens tradisie 'n gegewe is, op te hef.

In “Die towersak” moet die vrouekarakter wat storieverteller is telkens deur prosesse van vertel gaan voordat sy individuasie kan bereik. Sy moet verder ook deur hierdie prosesse gaan voordat sy gereed is om haar persoonlike ruimte as gelyke te deel met 'n ander persoon. Hier is dus die suggestie dat die vertelproses geduldig beoefen moet word ten einde emosionele volwassenheid te bereik. Deurdat die storieverteller telkens deur die proses van stories bymekaarmaak gaan, word sy elke keer opnuut gekonfronteer met die waarde van persoonlike vryheid en ruimte. Sy word as 't ware nie net gedwing om haarself as subjek te skep en te verantwoord nie, maar word telkens ook daaraan herinner dat sy slegs *dan* kreatief kan wees in haar vertelproses. Sodoende word sy by wyse van spreke gedwing om haar subjektiwiteit in hierdie lig te erken, te verstaan en te bevestig.

Voorts word sy ook herinner dat die vertelproses verweef is met haar vroulikheid en 'n voortsetting is van 'n vroulike tradisie: sy kry die towersak by haar ma, wat dit op haar beurt weer kry by 'n muti-vrou, en sy deel dit die eerste maal vrylik in die teenwoordigheid van ander vroue. 'n Tradisie wat bestaan onder vroue word hierdeur bevestig.

Die gebruik van die towersak is simbolies van die vertelhandeling sowel as die prosesmatigheid daarvan: die storieverteller besit nie die vermoë om stories te vertel of die stories self as sy begin met haar reis nie. Dit is iets wat sy met verloop van tyd verwerf. In die verloop van die verhaal besef die meisie dat sy haar stories bymekaar moet maak, moet versamel, en dat dit 'n proses is. Die oomblik wanneer die vertellende vrouekarakter aan hierdie proses begin deelneem, begin sy op haar eie oorleef en ontdek sy haar subjektiwiteit. Intussen neem sy dan ook haar plek in binne 'n vroulike orale tradisie. Sy skakel in by 'n tradisie van vertelling deur vroue waarvan Scheherazade 'n voorbeeld was. Deurdat die vertellende vrouekarakter in hierdie betrokke verhaal die bevrydende mag van stories ontdek, vind sy aansluiting by 'n tradisie waarvan Scheherazade ook deel is.

#### **4.6 *Nolito en die wonderwater* (1997): die gebruik van 'n raamvertelling, 'n vrouekarakter as storieverteller en ooreenkomste met die Scheherazade-gegewe**

In 1997 publiseer Fourie haar derde bundel verhale, weereens geïnterposisioneer binne die Afrika-gegewe, met die titel *Nolito en die wonderwater*<sup>3</sup>. Hierdie bundel identifiseer die sterkste met die orale Afrika-tradisie, aangesien Fourie so prominent gebruik maak van die 'ugogo' oftewel die storie-ouma. Van Schalkwyk (1993: 73) skryf as volg oor hierdie figuur: "Navorsers het bewys hoe belangrik



vroue as voordraers ('performers') in tradisionele Afrika is, en dat '*elderly women in particular are most apt in the art*' (Mortimer 1990: 134). Weer eens verteenwoordig die vrou dus eienskappe wat volgens tradisie met swart Afrika verbind word, in dié geval magiese krag ('stronger medicine') en die oorlewering van die orale erfenis". Die flaptteks van *Nolito en die wonderwater* stel dit dan ook dat die verhale "n storiereis na genesing van 'n verhouding (is)", en handel "oor die wonderkrag van die woord en die storie, wat soos water, lewe, kreatiwiteit en versoening bring".

#### **4.6.1 Struktuur van die bundel**

Die nege verhale in hierdie bundel word as volg aangebied: die raamverhaal handel oor 'n meisie, Nolito (die dogter van 'n hoofman), wat dodelik siek raak. Die enigste genesing wat daar vir haar is, is dat iemand stories aan haar vertel. Die hoofman vind dan 'n storie-ouma of ugogo, die "oudste vrou in die land" (10) wat vir sy dogter stories kom vertel. Daarop volg die sewe stories wat die storie-ouma vertel en wat elkeen ten doel het om Nolito gesond te maak. Die negende verhaal (raamverhaal ingesluit) is een wat Nolito self aan haar vader vertel. Met hierdie storie bring sy hom tot die besef dat sy op 'n stadium van haar lewe is waar sy onafhanklik moet begin raak. Aan die einde van elk van die nege verhale is daar 'n invoegsel uit die gesprekke van vader, dogter en die storie-ouma, wat interessant genoeg die hoofman se skoonmoeder en dus Nolito se ouma is. As

---

<sup>3</sup> Ek maak my analise deurgaans gebruik van die 1997 uitgawe van *Nolito en die wonderwater*. Slegs bladsynommers word gegee wanneer

gevolg van die struktuur van hierdie teks, kan ek nie anders as om dit as geheel te bespreek nie. Die besprekings gaan storie vir storie geskied, met meer aandag aan en analyses van die verhale wat relevant is met betrekking tot die ondersoek van hierdie tesis.

Op strukturele vlak is dit duidelik dat Fourie van dieselfde struktuur gebruik maak as die *Die duisend en een nagte*, wat ook bestaan uit 'n raamvertelling wat die stories wat Scheherazade aan die koning vertel, omarm. 'n Volgende interessante ooreenkoms is dat daar in albei stories familie betrokke is: Scheherazade vertel haar stories aan haar suster en haar man (wat die koning is), terwyl die storie-ouma haar stories vertel aan haar kleindogter en skoonseun (wat die koning is). In beide gevalle is die verhouding tussen die karakters gespanne, maar soos wat die storie-vertellery vorder, word die familie-bande hefter en meer gemaklik. Nolito weet nie aanvanklik dat die storie-ouma haar eie ouma is nie en dit dra by tot die spanning tussen haar en die koning. Die storie-ouma word met die dood gedreig, sou haar stories nie genesing bring nie. Sy vertel dus haar stories om drie redes: eerstens om nie dood gemaak te word nie, tweedens om haar kleindogter te genees en te laat leef, en ten laaste omdat sy die verhouding met haar skoonseun wil herstel.

## **4.6.2 Bespreking van die verhale**

### **4.6.2.1 Raamverhaal: Nolito word siek**

Die eerste verhaal in die bundel, wat ook die agtergrond vir die res van die verhale en gebeure in die bundel skets, kan as die raamverhaal beskou word. Uit hierdie verhaal kan afgelei word dat die koning nie toelaat dat daar enige stories in sy koninkryk vertel word nie. Die koning moet dus deur 'n bepaalde proses gaan waartydens die storievertel-handeling opnuut ontdek en bevestig word: dit gebeur deurdat sy dogter siek word en sal sterf indien daar nie aan haar stories vertel word nie. Aan die einde van dié verhaal volg daar 'n kort gedeelte waarin repliek gelewer word, of besin word oor dit wat die karakters haal uit die pas afgelope storie wat die storie-ouma vertel het. Die stories wat volg op die raamverhaal word naamlik telkens afgesluit met 'n paragraaf wat aansluit by die eerste raamverhaal en die reaksies van die aanhoorders, naamlik Nolito en haar pa, op die voorafgaande storie beskryf. Dit fokus ook op die verhouding tussen die drie karakters en dui die ontwikkeling van die drie karakters aan, veral wat betref die groei en verbetering in hul verhouding en kommunikasie met mekaar.

Die raamverhaal begin met die koning wat so lief was vir die waarheid dat hy besluit het dat niemand in sy land meer stories mag vertel nie. Hy het verder gegaan en gesê: “Stories gee dogters net allerhande idees. Want stories vertel van slim meisies en dapper meisies en nog 'n hele klomp ander nonsens ... En

ons dogters wat dit hoor, sal nie meer vir hul pa's wil luister nie" (7). Hy is dus 'n koning wat alles in sy vermoë sal doen om sy magsposisie met betrekking tot sy dogter te behou, omdat hy glo dat stories die vermoë besit om sy dogter se onafhanklikheidsdrif aan te moedig en daartoe sal lei dat hy beheer oor haar verloor. Hy besef waarskynlik intuïtief dat sy dogter die punt in haar lewe bereik het waar sy onafhanklik van hom gaan begin optree, en haarself emosioneel sowel as geestelik as 'n aparte entiteit begin beskou. Hy sien nie kans vir haar onafhanklikheid van hom nie.

Sy dogter word baie siek en hy laat die sangomas kom om na haar te kyk. Nie een van hulle kan met 'n oplossing vorendag kom nie. Hulle raad spreek net die fisiese aspek van haar siekte aan en toon geen resultate nie; sy raak net sieker. Haar probleem is nie fisies nie, maar geestelik. Omdat haar geestelike groei beperk en selfs verhinder word, manifesteer haar frustrasies fisies in die vorm van die siekte.

Die koning laat die oudste man in die land kom en hy gesels lank met die meisie, Nolito. Sy diagnose is dat sy 'n groot dors het: "n dors so groot dat net wonderwater sal help" (7). Die koning stuur sy boodskappers wyd en syd uit op soek na wonderwater. Hulle kom terug met bergwater, fonteinogwater, artesiëse water, reënwater en selfs grotwater. Nolito drink gehoorsaam van alles, maar sy word net nog sieker. Haar pa beveel die ou man om die wonderwater na

hom te bring, anders gaan hy hom vir die krokodille gooi. Hierop beskuldig die ou man die oudste vrou in die land daarvan dat sy die wonderwater by hom gesteel het.

Die koning laat toe die oudste vrou kom, wat heelwat later in die boek blyk Nolito se ouma te wees. Sy vertel hom dat sy dogter nie wonderwater vir haar maag nodig het nie, maar vir haar kop: “(jou) dogter is siek omdat daar nie meer stories in hierdie land vertel word nie” (8), sê sy. Daarna stuur die koning sy boodskappers deur die land op soek na storievertellers – wat hulle nie kry nie. Hulle kry nêrens ‘n storie nie, alle stories is vergeet as gevolg van die koning se verbod op stories. Die koning vra aan die oudste vrou wat nou gedoen moet word, waarop sy antwoord dat “hierdie ding net een man se skuld (is) ... (e)n daardie man sal dit moet regmaak” (10). Die koning besef dat sy *hom* aankla, maar verhard sy hart. Deur haar te dreig met die dood oorreed hy haar om vir sy dogter, wat teen hierdie tyd dodelik siek is, ‘n storie te vertel sodat haar kop gesond kan word. Die ou vrou beroep haar op die “geeste van die groot storievertellers van alle tye” (11) en begin dan om die storie van Nolito se siekte te vertel. Die storie-ouma moet in hierdie situasie, soos Scheherazade, haar eie lewe en dié van haar kleindogter red.

In die raamgedeelte beskuldig die koning haar dat haar verhaal van Nolito se siekte geen storie is nie, “maar net wat hier gebeur het” (11). Sy antwoord hom

slegs deur te sê dat hy mos hou van die waarheid en begin dan 'n volgende storie te vertel, die tweede in die bundel. Onmiddellik is hier 'n bepaalde spanning tussen die koning en sy skoonmoeder te bespeur: sy laat haar misnoë oor sy verbanning van alle stories baie duidelik wys en hy laat sy afkeur oor haar storie sowel as die inhoud daarvan deurskemer. Vir haar is daar 'n wisselwerking tussen feit en fiksie wat vir die koning nie bestaan nie. Hier is dus 'n bepaalde spanning tussen werklikheid en fiksie, omdat die storie-ouma die werklikheid as 'n storie aanbied, terwyl die koning van die opinie is dat dit die waarheid is, en dus nie vertel kan word asof dit fiktief is nie. Stories, in die koning se oë, ondermyn die sosiale orde en is daarom gevaarlik. Vir hom is alles wat fiktief is 'n bedreiging omdat dit verwyderd is uit en van die realiteit, en derhalwe nie peilbaar en logies is nie. Verder kan dit ook nie beheer word nie; daarom bedreig dit sy magsposisie.

Corlia Fourie span hierdie self-fiksionaliseringstegniek van die storie-ouma – waardeur sy haarself en die situasie waarin sy haar bevind aanbied as 'n fiktiewe storie – in, juis omdat sy die grense tussen waarheid en fiksie wil laat vervaag. Dit doen die outeur, en natuurlik die storie-ouma ook, om drie redes: dit beskerm die verteller teen moontlike beskuldigings van laster, soos wat later in die tweede-laaste verhaal van die bundel gebeur wanneer die koning haar daarvan beskuldig dat haar storie te na aan die waarheid is. Verder vervul fiksionalisering 'n besweringsrol deurdat ervarings uit die werklikheid wat te ontstellend is om pront-uit hanteer te word, deur middel hiervan blootgelê en verwerk kan word.

Ten laaste word die werklikheid, deur middel van redusering en omvorming aangebied as iets wat binne die verwysingsraamwerk van die toehoorders, in hierdie geval Nolito en haar vader, sowel as die lesers verteerbaar is (Van Schalkwyk 1993: 94-95).

Voorts stel hierdie self-fiksionaliseringstegniek van die vertellerkarakter in die teks haar in staat om die 'self' eers daar te stel as subjek, maar dit tegelykertyd ook as fiksie aan te bied. Dieselfde aksie word in 'n mate hier veronderstel as in die geval van die vertellende vrouekarakter in *The Handmaid's Tale* (1985) van Margaret Atwood, waar selfs die verbéél van 'n toehoorder vir die vertellende vrouekarakter haar subjektiwiteit bevestig en aan haar bestaan erkenning gee. Deurdat die koning gedwing word om te luister na die storie-ouma se stories, moet hy *haar* bestaan sowel as dié van haar stories erken en daarmee tesame die inhoud van haar stories. Die spesifieke situasie word dus tweeledig aangebied, as realiteit en as fiksie.

#### **4.6.2.2 Lali en Temba**

Die tweede verhaal in die bundel handel oor twee meisies, Lali en Temba, wat te ver van die huis af speel en dan in verskeie moeilike situasies beland as gevolg van Temba se arrogante hardkoppigheid. Telkens is dit Lali met haar kalmte,

logiese denke en die hulp van 'n toorkalbassie wat hulle uit hul verknorsings help en uiteindelik weer by die huis kry.

In die gedeelte wat skakel met die raamverhaal lewer die koning kommentaar op die twee meisies se ongehoorsaamheid, en sê dat as die twee meisies se ouers beter na hulle sou gekyk het hulle nooit in die moeilikheid sou beland het nie. Die koning se reaksie is bloot dié van waarnemer, in beginsel verveeld met die proses van stories wat vertel word om as genesing te dien. Nolito, egter, is 'n betrokke aanhoorder: “Deur water is hulle gevang en deur water het hulle weer vry geword” (19). Sy kan, in teenstelling met haar pa, die les van die verhaal snap en wys hom indirek tereg: haar opmerking dat die twee meisies deur water gevang en deur water vry gemaak is, illustreer naamlik dat sy die ‘les’ agter die storie snap, terwyl hy hom net blind staar teen die voor die handliggende gegewe dat die twee meisies nooit moes weggeloop het van die huis af nie. Waar hy van mening is dat die twee meisies, sou hulle gehoorsaam wees, nie in die moeilikheid sou beland het nie, verstaan Nolito dat hulle in die situasie 'n plan kon maak en dat dit dus vir hulle 'n leerervaring was. Waar die koning wil beskerm, gaan Nolito van die standpunt uit dat die twee meisies, en indirek ook sy self, moet leer deur ervaring, deur die lewe te leef.

Nolito verkeer in 'n posisie, as gevolg van haar siekte en die stories as die enigste genesende middel, waarin sy nie anders kan as om te luister en ag te



slaan op die verhale nie. Die storie-ouma stel dit as volg: "(D)is nie haar maag wat wonderwater soek nie, my koning, maar haar kop" (8). Nolito se siekte is dus nie fisies ("in haar maag") nie, maar psigies ("in haar kop"). Nolito se maag is figuurlik uitgehonger vir stories en ook haar kop (wat hier simbolies is van haar psige) is ingestel op haar genesing, daarom is sy oop vir die stories.

Haar vader, aan die ander kant, is uiters onwillig in sy rol as toehoorder: hy is die persoon wat so ver gegaan het om die vertel van stories in sy koninkryk te verbied uit vrees vir die idees wat dit sy dogter gaan gee. Sy ore, en by wyse van spreke ook sy psige, is gesluit vir die fisiese aanhoor van die stories, maar veral vir die effek wat dit op hom as individu gaan hê. Die kontras hier strek egter dieper: die vader is onwillig om verandering en groei te aanvaar, terwyl dit vir sy jong dogter die enigste pad oop is na volwassenheid en onafhanklikheid. Sy snap intuïtief waaroor haar siekte gaan; haar vader aan die ander kant verkies om homself blind te staar daarteen en sy dogter se onvermydelike opgroeiproses te ignoreer en ontken. By wyse van spreke ontken hy haar subjektiwiteit, ontken hy haar intrinsieke bestaansreg; sy is bloot 'n besitting van hom en nie 'n persoon in eie reg nie. Of soos wat die volgende storie kan aandui, bloot 'n slaaf van sy emosionele behoeftes.

#### 4.6.2.3 Meisies is beter slawe as seuns

Die derde verhaal wat deur die storie-ouma vertel word, handel oor 'n ongelukkige man wat 'n meisieslaaf aanskaf. Dit doen hy om sy lewe vir hom gemaklik te maak sodat hy ook gelukkig kan wees. Die meisie wat hy kry, sien die goeie in elke situasie ten spyte van die man se pogings om haar lewe vir haar so onaangenaam as moontlik te maak. Die man besef dan dat die meisie toorgoed in haar kop het wat maak dat sy altyd gelukkig is. Hy bied daarom aan om háár slaaf te wees om sodoende homself te leer om met sy kop te toor. Op grond hiervan besoek sy vir oulaas al die plekke wat haar gelukkig gemaak het tydens haar slawerny, en daarna vergesel hy haar as sy teruggaan na haar ouerhuis. Sy merk, voordat hulle met hul tog begin, teenoor hom op: “In my hart was ek nooit 'n slaaf nie” (24). Omdat die ingesteldheid van haar hart reg was en omdat sy positief was, kon sy nooit ongelukkig wees in enige situasie nie. Sy beskik oor die vermoë om iets positiefs in enige situasie te sien.

In die raamgedeelte aan die einde van die storie, waarin die outeur die reaksies van die luisteraars met mekaar kontrasteer, reageer die koning en sê dat dit vir hom “sommer 'n simpel storie is” (24) en dat hy nie weet wat die storieverteller eintlik wil sê nie. Nolito, daarenteen, verstaan watter persoonlikheidseienskap hier voorgehou word deur die storie-ouma. Die fiksionaliseringstegniek stel die storie-ouma in staat om die tradisionele rol en beskouing van meisies te ondermyn; trouens sy weerlê dit.

Die titel gee die tradisionele beskouing weer dat meisies, as gevolg van hul persoonlikhede, beter slawe as seuns maak, omdat hulle meer inskiklik is, makliker gedomineer kan word en boonop nie sterk genoeg is om weg te hardloop of te baklei nie. Ofskoon dit die geval is, gee die storie-ouma aan Nolito 'n alternatief vir oorlewing in haar situasie van 'slawerny' waarbinne haar vader haar probeer hou. Sy is 'n gevangene omdat sy nie kan doen wat sy wil nie, haar vrye keuse word negeer. Die storie-ouma se raad aan Nolito is dat haar denke, die ingesteldheid van haar hart, bepaal wat sy is: dít bepaal of sy 'n slaaf of gevangene is, dít bepaal of sy 'n ondergeskikte is al dan nie. Die boodskap wat die storie-ouma tot dusver oordra, is nog spesifiek gerig op haar kleindogter.

Buiten die feit dat die stories nog nie op die koning gerig is nie, snap hy in elk geval nie die diepere betekenis van die verhale nie, omdat sy superego, volgens die Freudiaanse beskouing, te dominant is. Omdat hy nog nie 'n geïntegreerde individu is nie, ervaar die vader slegs afkeer by die aanhoor van die stories. Dit gebeur omdat sy superego streef na morele sowel as kulturele perfeksie aan die hand van tradisionele gebruike en gevolglik die behoeftes van die id en ego negeer (vergelyk Möller 1993: 35-36). Hy kan die veranderinge en vryheid wat die storie voorhou nie internaliseer nie en om hierdie rede maak die stories nie vir hom sin nie. Die storie-ouma illustreer aan haar kleindogter dat onafhanklikheid en in 'n mate ook vryheid bepaal en behaal word deur jou denke

en nie deur die konvensies van die samelewing nie. Nolito se vader egter is nog nie psigies voorbereid daarop om dit te hoor nie.

Soos wat Scheherazade haar stories gebruik om by haar luisteraar 'n gewaarwording te skep dat *dit* waarin hulle tans glo, nie noodwendig juis is nie, skep die storie-ouma 'n gewaarwording by Nolito dat die sosiale bestel waarin haarself bevind en dit wat tans aan haar voorgehou word as enigste 'waarheid' nie noodwendig die enigste opsie vir haar is nie. Sy wys aan Nolito dat die verskil ten opsigte van mens se gedrag deur jou interne gedagtes en opinie bepaal kan word, en nie noodwendig deur sosiale konvensies nie.

#### **4.6.2.4 Die jongste suster en die voëls**

Die vierde verhaal wat die storie-ouma vertel, het as hoofkarakter 'n jong meisie wat volgens haar ma en suster niks ooit reg doen nie. Dit is die geval omdat sy heel dag sit en dagdroom en haarself verbeel dat sy die taal van die voëls kan verstaan. Die verhaal handel oor hoe dié jong meisie haarself, haar ma en haar twee susters met die hulp van 'n klomp voëls red van die bose planne van 'n gesant van hul koning. Die gesant begeer die grond wat die koning aan hulle geskenk het uit dankbaarheid teenoor hul pa, wat lank gelede sy lewe gered het. Die gesant probeer die verhouding tussen die ma en die koning versuur.

Sy finale poging is om die vrou te vertel dat die koning beveel het dat sy die silwer eiers van die monster van die berg moet uithaal en vir hom moet bring. Altwee haar oudste dogters probeer om die eiers te gaan haal, maar misluk. Die jongste suster bied toe aan om ook te probeer, want sy het 'n plan, maar hulle lag haar uit en die ma sê: "Ag, my liewe kind, wat sal jy tog kan doen as jou ouer, slimmer suster niks kon regkry nie?" (29). Hierop antwoord die jonger suster: "Hulle is ouer en slimmer, (ja). Maar ek is nie alleen nie. Die voëls gaan my help" (29). Sy verduidelik toe haar plan aan die gesin, dat die voëls hulle eiers as lokaas gaan gebruik om die monster weg te lok van sy nes, sodat die jongste suster dan die silwer eiers kan uithaal. Die silwer eiers bind sy onder 'n volstruis se vlerke vas en vra hom om dit na die koning te neem. Die boodskapper raak woedend en wil hulle doodmaak, waarop hulle met die hulp van die voëls ontsnap deur in die rivier af te dryf, terwyl die gesant verdrink. Hulle spoel naby die koning se stadjie uit, op dieselfde tyd wat die volstruis met die silwer eiers daar aankom. Nadat hulle die volle verhaal aan die koning vertel, gee hy hulle lewenslange verblyfreg op hul grond.

Die raamvertelling aan die einde van hierdie storie illustreer slegs dat Nolito al baie beter is. Die genesingsproses is besig om voltrek te word: Nolito is nie net fisies beter nie, maar is ook psigies besig om te herstel. Haar kop is besig om te reageer op die 'wonderwater' van stories. Na slegs die vierde verhaal sit sy regop, "lek haar droë lippe af" (32) en vra vir nog. Hierdie aksie suggereer dat sy wag vir nog van dit wat haar sal versadig, asof die stories kos is. Daar is egter

ook die assosiasie met iets wat haar opgewonde maak. Vermoedelik besef sy dat haar 'kop' besig is om reg te kom, dat wat sy aanhoor 'n bevestiging is van haar vryheid en talente, asook dat haar behoefte na onafhanklikheid van haar vader aanvaarbaar en normaal is. Dit dui ook daarop dat sy uitsien na die res van die verhale.

Die suiwer betoweringskrag van stories word hierdeur subtiel onderstreep, sowel as die mag van die storieverteller. Die storie-ouma se rol as verteller van magiese verhale asook verhale waarvan die tematiek tot haar kleindogter spreek, word op positiewe manier aangebied aan beide die koning en die leser. Hierdeur illustreer die outeur die genesende mag van stories, sowel as die potensiaal wat 'n storie het om op die regte tyd, met die regte verhaal, integrasie en genesing te bring by 'n betrokke individu, of dit nou by Nolito is wat ontvanklik teenoor die stories staan, of haar pa wat uiters negatief teenoor die stories staan.

#### **4.6.2.5 Kiza en die bokkie**

Die vyfde verhaal in die bundel handel oor die meisie Kiza wie se pa op sy sterfbed sy rietfluit aan sy enigste dogter nalaat. Dit doen hy omdat sy "hart swaar voel" (33) oor sy dogter. Oor sy vrou is hy nie bekommerd nie, want sy het 'n "goeie kop" (33); oor sy seun ook nie, want "hy is al mooi groot en kan vir homself sorg" (33). Van toe af bespeel Kiza die fluit van haar pa.

Op 'n dag stuur Kiza se ma haar om te gaan hout haal in die bos. Haar ma raak egter onrustig omdat sy onthou dat Kiza haar vertel het dat 'n bok haar agtervolg. Sy onthou hoe die bok se pote, stert en ore gelyk het – glad nie soos dié van 'n bok nie, maar soos dié van 'n gevaarlike dier. Wanneer Kiza in die bos aankom speel sy haar fluit en kom sy agter sy “speel die bos se musiek” (35). Cirlot (1996: 110) skryf dat die fluit verband hou met erotiese sowel as begrafnisangs, asook met 'n bepaalde intuïtiewe, vroulike gevoel.

Na 'n ruk merk Kiza dat die bok wat haar agtervolg 'n ent van haar af staan. Sy stap al spelende nader en speel so mooi dat die bok sy kop teen haar lyf vasdruk. Hy doen dit egter so hard dat sy omval en die bok half bo-oor haar val. Sy streel oor die bok se kop en skrik toe sy in sy oë kyk; sy trek sy bo-lip weg en skrik toe sy die tande sien. Kiza eien die dier nie net as gevolg van wát sy sien nie, maar ook intuïtief onmiddellik as vyandig. Hy bevestig dit deurdat hy sê: “Ek wag net totdat jou musiek uit my tande en pote geklim het sodat ek jou kan opvreet” (36). Die fluit wat sy van haar pa ontvang het, stel haar dus in staat om intuïtief te besef dat sy hier met 'n bedreiging te make het. Voorts is die implikasie dat haar musiek telkens op 'n magiese manier aan haar beskerming bied deurdat dit die dier verhinder om haar op te vreet.

Kiza trek die vel van die 'bok' af en sien dat dit 'n hiëna is wat vir homself 'n bokvel oorgegooi het. Sy is buite magte om iets te doen; daarom druk die fluit haar in die ribbes en fluister "speel my" (36). Sy begin speel, maar waar die musiek vroeër die musiek van die bos was, is dit nou anders. Die musiek wat nou uit die fluit kom, is gewelddadig en toe Kiza weer sien, swerm duisende en duisende swerfmier oor die hiëna en begin hom op te vreet. Dit gee haar die geleentheid om weg te hardloop en aan haar ma en broer te vertel wat gebeur het. Sy kan ook haar gesin troos dat haar pa se towerfluit haar sal beskerm teen enige gevaar.

Volgens Jung, skryf Cirlot (1996: 13), staan die dier soms vir die "non-human psyche, for the world of subhuman instincts, and for the unconscious areas of the psyche". Die dier wat Kiza agtervolg, kan dus verwys na haar psigiese energie wat tot op hede ongedifferensiëerd en nie-rasioneel is. Nie net sinspeel dit op die 'begrafnisangs' of die angs van verlies wat sy ervaar na haar pa se dood nie, maar ook op die erotiese angs van naderende pubertiteit. Deur middel van haar pa se fluit kan sy hierdie psigiese toestand asook emosionele skommeling begin konfronteer en verwerk. Dit is dan ook hoekom die ma en broer te 'laat' opdaag om haar te help; hulle hulp sou oorbodig wees. Hulle teenwoordigheid sou Kiza se individuasie-proses net belemmer en selfs kon verhinder.



In die raamgedeelte na afloop van hierdie verhaal word die verskillende en selfs opponerende beskouings van Nolito en haar koning-pa vir die eerste keer aangedui. Waar die koning daarvan hou dat Kiza se pa vir haar die fluit gee, hou Nolito die meeste daarvan dat Kiza alleen bos toe is. Hier het ons dus te make met twee lynreg opponerende beskouings van die lewe, en meer spesifiek Nolito se lewe. Haar pa hou daarvan om goed vir haar te gee wat haar sal beskerm en derhalwe ook sal inperk. Nolito wil graag onafhanklik wees en dinge alleen begin doen of ten minste probeer kyk of sy dit alleen sal kán doen. Sy aanvaar dat sy in beginsel daartoe in staat sal wees om enige probleem of gevaarlike situasie die hoof te bied. Net soos wat Scheherazade binne-in haar dreigende situasie 'n plan kon maak en 'n uitweg kon vind, het Nolito dieselfde vermoë. Dit is die geval omdat sy as jong vrou kan inskakel by 'n ou tradisie, soos deur haar ouma verbeeld, van 'n kollektiewe vroue-oraliteit. Soos wat Kiza haar pa se fluit het, en Scheherazade haar kennis uit boeke het, kan Nolito terugval op die voorbeeld van haar ouma as storieverteller. Alhoewel die leser dit eers in die laaste verhaal van die bundel agterkom, is hierdie vermoë iets wat Nolito nou-al reeds identifiseer in haarself.

#### **4.6.2.6 Die verkeerdheid dorp**

Die sesde verhaal wat die storie-ouma aan Nolito vertel, handel oor die jong man Vusala wat ontevrede is met die dorp waarin hy woon, omdat die onderskeid tussen die pligte van mans en vrouens so duidelik is dat die meisie, Riska, van

wie hy hou nie bereid is om saam met hom 'sy' take te verrig nie. Hy gaan dan op reis, op soek na die 'verkeerdom dorpie' waar die take van mans en vrouens omgeruil is (mans vleg hier mandjies en vang vis, terwyl die vrouens heuning uithaal), sodat hy 'n meisie kan vind wat saam met hom die dinge wil doen waarvan hy hou. Hy vind die dorpie en terwyl hy die aand met die inwoners gesels kom hy tot die besef dat dit wat hy agtergelaat het soveel beter is as waar hy hom nou bevind en hy loop terug na sy eie dorpie. Hy vertel Riska alles wat gebeur het in die dorpie waar hy was en vra haar toe wat sy daarvan dink, waarop sy antwoord dat sy baie gelukkig is in die dorpie waar sy gebore is.

In die raamvertelling na afloop van hierdie betrokke storie maak die koning die volgende opmerkings: eerstens dat Riska soos 'n "soet dogter" (44) in haar eie dorpie gebly het, en ten tweede dat hy seker is dat sy elke dag by haar pa gaan kuier het. Weereens identifiseer hy slegs dít in die verhaal wat binne sy verwysingsraamwerk pas en vir hom sin maak. Die feit dat hy beklemtoon hoe 'n "soet dogter" (44) Riska is, is in der waarheid erg voorskriftelik; trouens, dit is patriargaal en verkleinerend. Hy misken die *keuse* wat Riska maak: volgens hom bly sy agter omdat dit is wat konvensie bepaal en nie omdat sy kies om te bly nie. Bowendien is hy oortuig daarvan dat sy elke dag by haar pa gaan kuier het. Volgens hom kan 'n dogter geen identiteit hê afsonderlik van dit wat sy deur haar vader verwerf nie. Haar bestaan word uitsluitlik gedefinieer en het slegs waarde in terme van die tyd wat sy by haar pa deurbring.

Nolito hou egter van die feit dat “Riska gedoen (het) wat sy wou en nie eens die man vir wie sy lief was, kon dit verander nie...” (44). Wat tot haar spreek, is Riska se onwrikbaarheid. Nie eens die belofte van liefde kon haar laat afsien van dít waarin sy glo en wat sy geniet nie. Net soos wat Scheherazade deur middel van haar *aanbod* om die koning se bruid te word en nie te berus by die besware van haar pa dat dit onvanpas is nie, die normale orde omverwerp en ten slotte seëvier, gebeur dieselfde met Riska. Scheherazade bevestig haar onafhanklikheid deur haar stories; Riska bevestig haar onafhanklikheid deur te doen wat sy wil. Juis as gevolg van elkeen se onwrikbare getrouheid aan hul spesifieke keuse keer hul ‘mans’ by wyse van spreke na hulle toe terug. In Scheherazade se geval besef die koning hoe uitsonderlik sy vrou is in haar rol as afkoper van die skuld van alle vroue. In Riska se geval besef Vusala tot watter mate Riska uitstekend is in ‘n taak wat hy as minderwaardig afgemaak het. Hy word dus gedwing om sy beskouing van haar te herevalueer.

Die storie-ouma vertel hierdie verhaal sodat die opponerende lewensbeskouings van die twee luisteraars, haar kleindogter en die koning, op 'n spits gedryf word. Die koning besef al hoe meer dat sy dogter nie bereid is om sy lewensbeskouing klakkeloos oor te neem nie. Derhalwe berei die storie-ouma hom geleidelik daarop voor dat hy sy dogter haar vryheid moet gun. Deur die vertel van haar storie skep sy by hom die bewussyn dat hy sy dogter as subjek moet erken en haar toelaat om haar eie aspirasies na te streef.

#### **4.6.2.7 Die koning en die voëltjie wat nie wou sing nie**

Die sewende verhaal wat die storie-ouma aan Nolito vertel, is die mees prominente teregwyser aan haar skoonseun. Dit handel oor 'n koning wat onder 'n boom sit toe daar 'n klein voëltjie uit sy nessesie uit val. Hy maak die voëltjie groot, tot op die punt waar hy hom kan vrylaat. Die voëltjie vlieg weg, maar keer die aand weer terug na die koning se hut toe. Op 'n dag besef die koning egter dat die voëltjie nie sing nie. Hy fluit vir die voëltjie deuntjies om te kyk of hy begin sing, maar niks gebeur nie. Op 'n dag kom 'n ou vroujie daar verby en in ruil vir die hout wat die koning aan haar gee, beloon sy hom met 'n kalbassie vol wonderwater waarmee hy een wens kan vervul. Hy besluit dat hy hierdie wens op die voëltjie gaan gebruik, omdat hy as koning alles het wat sy hart begeer. Hy laat die voëltjie van die wonderwater drink terwyl hy sy wens uitspreek, waarop die voëltjie begin sing. Mense kom toe van heinde en verre luister na die voëltjie, en vra nie meer die koning se raad, waarop die koning jaloers raak. Hy probeer eers die voëltjie stil maak, toe verwilder en toe doodmaak. Ten slotte vlieg die voëltjie weg en sing sy betowerende liedjies vir mense wat nie vir hom sê wanneer hy moet sing, hoeveel hy moet sing en wanneer hy moet stilbly nie.

Tipies van die konvensionele sprokie word die held (die koning in hierdie betrokke storie) deur 'n voornemende skenker (Propp 1968: 42), die ou vroujie, genader om hulp. Uit goedhartigheid bied hy haar onbepaalde gebruik van sy hout aan. Die volgende wat gebeur is dat hy 'n magiese voorwerp kry in ruil vir sy

goedhartigheid, naamlik towerwater wat die belofte van transformasie inhou. Weereens gebruik hy uit goedhartigheid hierdie magiese middel om die voëltjie 'n besondere stem toe te wens. Dit gebeur dan en die koning is baie gelukkig totdat die transformasie sy persoonlike posisie begin bedreig. Die oomblik wat sy onderdane begin opdaag om na die voëltjie te kom luister in stede van na hom, raak hy jaloers. Die uiteinde van sy jaloesie is dat hy dit wat hy in sy goedhartigheid op magiese wyse laat transformeer het, probeer verwilder en selfs so ver gaan om dit te probeer vernietig, te vermoor. Hier wyk die outeur af van die vorme wat Propp voorstel, deurdat sy die vernietigende aksies van 'n magsbehepte man demonstreer en sodoende ondermyn.

In die raamgedeelte na die sewende verhaal word dit duidelik dat die koning tot die besef kom dat sprokies nie net vir kinders bedoel is nie, maar ook vir volwassenes. Nadat die storie-ouma haar storie klaar vertel het, vra hy aan haar vir wie sy eintlik die stories vertel. Die magsbehepteheid van die koning in die storie spreek direk tot hom. Hy tree met dieselfde outokratiese voorskriftelike houding op, veral teenoor sy dogter. Die storie-ouma illustreer op simboliese wyse aan hom dat indien hy sou voortgaan om sy dogter op 'n outokratiese en selfsugtige wyse te beheer, hy haar op die lange duur gaan verloor. Hy moet leer om respek en agting te hê vir die behoeftes en talente van ander mense, veral dié wat naby aan hom is. Dit begin nou duidelik word dat die storie-ouma die 'wonderwater' van haar stories aan albei luisteraars bied sodat albei se koppe gesond gemaak kan word. Alhoewel die storie-ouma in haar storie illustreer dat

die koning wel in staat is tot goedhartigheid, net soos wat Nolito se pa is, herinner sy hom aan die gevare van sy amp. Dit is daarom dat Nolito se pa vra aan wie sy haar stories vertel.

Net soos in die geval van Scheherazade word die verhale van die vertellende vrouekarakter in hierdie teks gebruik om iemand in 'n magsposisie te herinner aan sy menslikheid en hom te wys op dit hy wat verkeerd doen. Beide van hulle gebruik hul verhale om 'n man wat mag oor hulle lewe en dood het, op 'n uiters subtiele wyse aan te spreek en te wys op sy wanpersepsies

#### **4.6.2.8 Die meisie met die dansende voete**

Die tweede laaste verhaal in die bundel handel indirek oor Nolito se ma. Haar ouma vertel haar 'n storie van 'n meisie wat gedans het waar sy ookal gegaan het. Haar gunsteling dansplek was by 'n waterval in 'n kloof, waar sy elke dag gaan water skep het. 'n Prins het haar daar sien dans en besluit dat hy met haar gaan trou. Sy het toe vir haar man gedans, maar soos wat die tyd verby gegaan het al minder gedans. Na die geboorte van hul dogtertjie het sy heeltemal opgehou met dans. Later het sy aan die waterval in die kloof en haar dansery gedink soos aan 'n storie, en die meisie “met voete wat lag en wonders in haar oë” (52) het vir die vrou onwerklik geraak. Die vrou in hierdie verhaal verloor dus haar identiteit deurdat sy in die alledaagse opgeneem word. Die oomblik wat sy

moet begin konformeer aan die tradisionele rol wat daar vir haar gestel word, begin sy minder dans en hou uiteindelik heeltemal op met dans. Daar is dus 'n afsplitsing van haar subjektiwiteit as gevolg van die beperkings asook verpligtings wat die maatskappy op haar plaas. Gevolglik verloor sy kontak met haar innerlike sowel as diepste wese. In haar geheue is dit nie meer sy wat daar gedans het nie, maar "iemand anders, 'n meisie met voete wat lag en wonders in haar oë" (53).

Daarom klim sy eendag op na die waterval om te kyk of die meisie nog daar dans. Sy is so bly om haar daar vind, dansend tussen die "vallende water op die rotslys agter die poel" (52) dat sy haar eie kind nie hoor aankom het nie. Eers toe haar dogtertjie oorleun om haar vingers deur die water te trek, sien sy haar en gil. Haar dogtertjie val van skrik vooroor in die poel en die vrou spring agterna om haar te help. Sy kan die kind se lewe red, maar verdrink self. Nie lank daarna nie word die prins koning en verbied hy almal om na die kloof toe te gaan. Die poel by die waterval in die kloof bly 'n plek van betowering en af en toe gaan 'n ou vrou nog daarheen om te sien hoe die meisie in die "reënboog op die rotslys agter die waterval dans" (52).

Die gesprek wat in die raamvertelling volg, maak dit duidelik dat hierdie die 'verhaal' van Nolito se ma is en dat sy vir die eerste keer hoor hoe haar ma gesterf het. Daarom is dit van kardinale belang vir die teks as geheel. Na die

aanhoor van die verhaal reageer die koning as volg: “Skaam jou, ou vrou, party dinge is te rou om sout op te vryf. Party dinge te seer om stories van te maak.’ Maar die ou vrou skud haar kop: ‘As iets te seer is vir ‘n storie is dit juis dié ding waaroor ‘n storie vertel moet word’” (53). Dit is duidelik uit die koning se reaksie dat die verhaal oor Nolito se ma handel en dat die “oudste vrou in die land” (8) Nolito se ouma is.

Wat hier gebeur, is dat die familie-verhoudinge aangespreek en herbevestig word deur middel van die fiktiewe verhaal wat gebaseer is op feite. Vir die eerste keer spreek Nolito die storie-ouma as haar biologiese ouma aan. Deur hierdie betiteling bevestig sy nie net die familiebande nie, maar ook die moontlikheid dat 'n tradisie van storievertel in die familie voortgesit kan word, omdat Nolito verklaar dat sy ook 'n storie wil vertel. Haar ouma het oor die agt verhale heen die uitwerking van die orale tradisie aan haar kleindogter voorgehou. Sy het gewys op die invloed wat stories op die luisteraars het, asook die mag wat die verteller het om haar eie dood uit te stel, sowel as die fisiese en geestelike dood van haar toehoorders.

Die oomblik wat Nolito háár storie begin vertel, aanvaar sy die posisie wat haar ouma haar bied, aanvaar sy haar rol as opvolger en voortdraer van hierdie tradisionele gebruike. Deur middel van die fiksionaliseringstegniek wat hierdie vrouekarakter wat storieverteller is inspan, kan pynlike herinneringe opgeroep



word, kan daarvoor gepraat word en kan dit hanteer word sonder dat emosies die gesprek vertroebel of beïnvloed. Die spesifieke verhaal stel die pa in staat om die verlies van sy vrou te ervaar sonder die intense emosionele spanning wat daarmee gepaard gaan, juis omdat dit as 'n storie aan hom voorgehou word. Die fiksionalisering versag by wyse van spreke die impak van die werklikheid, die impak van die realiteit van sy verlies.

Soos wat Scheherazade van haar stories moes gebruik maak om die koning se lewensuitkyk te verander en wysheid aan hom oor te dra, doen die storie-ouma dieselfde deur haar stories. Nie net bevestig sy haar kleinkind se strewe na outonomie en onafhanklikheid nie, maar wys sy ook haar skoonseun tereg, maak sy hom bewus daarvan dat hy 'n fout begaan om sy dogter in te perk tot wat hy wil hê sy moet wees en wys sy hom daarop dat hy Nolito ook gaan verloor, soos wat hy sy vrou verloor het, as hy nie vir sy dogter haar vryheid gun nie. Die effek wat haar stories op Nolito het, is om haar bewus te maak van wie sy mag wees en ook dat daar 'n vroulike tradisie vir haar oop is, waarmee sy mag eksperimenteer om haar eie identiteit te vind. Die effek van haar stories op die koning is om hom te waarsku in verband met dit wat hy kan verloor en ook om hom te wys dat hy 'n man met wysheid en 'n goeie hart is wat geen wesenlike gevaar loop om sy dogter te verloor indien hy haar haar vryheid en ruimte gun nie.

Tot in hierdie stadium van die versameling van verhale is die storie-ouma die enigste Scheherazade-agtige karakter. Wanneer Nolito nou aandring om ook 'n storie te vertel, sluit sy haar aan by die tradisie van haar ouma as storieverteller.

#### **4.6.2.9 Die ja-pop**

Dié verhaal word deur Nolito vertel en dit is tekenend daarvan dat sy die rol van storieverteller aanvaar en die tradisie van haar ouma voortsit. Haar verhaal handel oor 'n pa wat te lief was vir sy dogter en haar alleen in 'n hut laat woon het waar sy dag en nag opgepas is. Uit verveling en eensaamheid maak sy vir haar 'n pop van gras en krale waarmee sy kan speel en praat omdat sy geen ander maat het nie. Die pop kan net 'ja' knik op alles wat die meisie, Dabeda, vir haar vertel. 'n Ou vrou gee aan Dabeda 'n pot wonderwater met die belofte dat sy wel die wonder daarvan sal vind, alhoewel dit nie maklik gaan wees nie.

Haar oppassers sê vir Dabeda dat sy elke dag 'n bietjie meer begin lyk na haar ja-pop, waarop albei van hulle 'ja' knik. Die nag-oppasser bied aan om die ja-pop saam huis toe te neem, sodat sy vir Dabeda kan kom vertel hoe die wêreld lyk. Dabeda beseft dat haar pa haar opgesluit hou omdat hy bang is sy kom iets oor en dat hy haar nooit gaan vrylaat nie. Daarom besluit sy dat sy so vinnig as moontlik die opdrag van die ou vrou moet uitvoer en “deur die wonderwater moet gaan” (57) om te kan ontsnap. Dabeda probeer alles waaraan sy kan dink, maar

niks wil werk nie, totdat sy uit moedeloosheid begin huil “(e)n toe haar trane in die water drup, sien sy sy moes deur die water gegaan het, want sy is die ja-pop en die ja-pop is sy” (59). Haar pa kom kuier, en die lustelose Dabeda, wat telkens net 'ja' antwoord op sy gesels, stel hom gerus. Haar oppasser bied weer aan om die ja-pop huis toe te neem. Die identiteite van Dabeda en die ja-pop is so verweef dat die oppasser vir Dabeda optel en huistoe neem, onder die indruk dat dit die ja-pop is. Die oppasser raak aan die slaap en met die wakkerskrik besef sy dat die ja-pop weg is. Sy vertel die volgende dag aan die ja-pop, wat sy dink Dabeda is, wat gebeur het en die ja-pop knik net 'ja', terwyl die koning baie tevrede is met sy insiklike dogter wat op alles 'ja' antwoord. Buite in die veld hardloop 'n dogtertjie wat haar hand teen dorings skraap en haar knieë op klippe stukkend val, en af en toe verby die hut hardloop waarin die ja-pop bly en vir haar waai en weet dat die pop se kop 'ja' knik.

Die laaste raamgedeelte van die bundel illustreer die groei in beide Nolito en haar pa. Nolito se pa besef dat die verban van stories nie sal waarborg dat hy nie sy dogter gaan verloor nie. Nolito, buiten dat sy heeltemal gesond is, weet uiteindelik wat werklik met haar ma gebeur het. Die opdrag van die ou vrou aan Dabeda, naamlik dat sy “deur die water moet gaan” (57) is beduidend. Dabeda moet ‘deur die water gaan’ om agter te kom wat sy met die wonderwater moet doen. Cirlot (1996: 365) skryf as volg oor die simboliek van water: “(i)mmersion in water signifies a return to the pre-formal state, with a sense of death and annihilation on the one hand, but of rebirth and regeneration on the other, since

immersion intensifies the life-force". Wanneer Dabeda sit en huil van frustrasie en haar trane in die pot water drup, besef sy dat die ou vrou se opmerking op 'n emosionele ervaring dui. Die stort van haar trane op sigself is die proses van 'deur die water gaan'. Soos wat sy haarself in trane dompel, hetsy trane van frustrasie of rou, keer sy terug na 'n pre-formele staat en eers daarna kan sy deel word van 'n siklus van sterwe sowel as uiteindelijke hergeboorte en vernuwing.

Wanneer Dabeda/Nolito deur hul onderskeie prosesse van regenerasie gaan, is daar ook 'n bepaalde aansluiting by die verkryging van intuïtiewe wysheid (Cirlot 1996: 365). Vir Dabeda beteken "deur die water gaan" die stort van haar trane, die emosie wat uitwaarts gekeer of gereflekteer word; vir Nolito beteken dit dat sy die wonderwater moet inneem, moet internaliseer. In *haar* geval is die wonderwater simbolies van die stories waarna sy moet luister en wat sy moet inneem. Die term wonderwater, soos gebruik in hierdie betrokke storie, is meerduidig: dit sal nie dieselfde vir alle karakters wees nie. Vir een karakter is dit die erfaar van emosies van moedeloosheid, frustrasie en rou as gevolg van die situasie waarin sy haar bevind, terwyl dit vir 'n ander karakter dui op die internaliseer van stories, op die genesende krag wat stories het.

Ten slotte vra Nolito haar pa se toestemming om saam met haar ouma op te klim tot by die waterval in die kloof. Hierop vra haar pa eers of sy werklik glo dat haar "oorlede ma op die rotslys agter die waterval dans" (60) waarop hy homself

antwoord: “(m)ense wat in stories glo, kan enigiets doen” (60). By implikasie sê hy dus dat indien sy glo dat haar ma daar is, dansend agter ‘n waterval, sy haar daar sál vind. En daarmee eindig die verhaal van *Nolito en die wonderwater*. Nie net mag daar weer stories in die land vertel word nie, maar die koning beseft dat hy nie vir altyd sy dogter gevange kan hou deur middel van onkunde nie. Verder beseft hy ook dat die beste manier om Nolito bekend te stel aan die lewe en die wêreld is om haar stories te laat hoor. Deur middel van haar ouma se verhale kry Nolito nie net toegang tot haar lewe nie, sy kry ook by wyse van spreke haar ma terug, sy verkry begrip oor hoe haar ma gelewe en gesterwe het. Die identiteit van die moederfiguur word gevestig sowel as bevestig deurdat daar aan haar gestalte gegee word deur middel van die stories wat Nolito se ouma vertel, sowel as deur die handeling van storievertel. Deur middel van stories kry Nolito toegang tot ‘n kollektiewe matriargale figuur.

In die teks van *Nolito en die wonderwater* (1997) is dit ten eerste die ou vrou wat as die vertellende vrouekarakter optree. Sy word aanvanklik laat haal om ‘n kind se maag (verteenwoordigend van die fisiese) gesond te maak, maar aan die einde van die verhaal is dit ook die kind se kop (verteenwoordigend van die psigiese) wat saam met dié van haar pa genees word. Die genesende krag van stories geld by implikasie dus vir sowel kinders as vir volwassenes. Die ou vrou self is ‘n Scheherazade-agtige figuur, omdat sy stories moet vertel sodat sy nie vir die krokodille gevoer word nie: sy moet met ander woorde stories vertel om haar *eie* lewe te red. Haar emosionele betrokkenheid by haar kleindogter en

skoonseun noop haar egter om ook stories te vertel sodat sy ten eerste haar kleindogter se lewe fisies kan red en indirek ook haar skoonseun se emosionele 'lewe'.

Nolito tree aan die einde self ook op as 'n vrouekarakter wat storieverteller is, deurdat die laaste storie in die teks haar storie is. Sy gebruik 'n verhaal om aan haar pa te illustreer dat sy vryheid en onafhanklikheid nodig het as individu. Sy span die verteltegniek in om deur middel van fiksionalisering te illustreer wat *haar* behoeftes is. Deurdat haar behoeftes as fiksie aangebied word, is dit vir haar pa in sy rol as toehoorder makliker om te begryp wat haar behoeftes is en om die dringendheid van die boodskap te snap. Hierdie situasie herinner dus aan dié van Scheherazade wat die koning moes oortuig wat haar behoeftes is en die feit dat sy moet lewe.

## **4.7 Samevatting**

Telkens in die verhale wat bespreek is, is die verband met die Scheherazade-agtige figuur uitgelig. 'n Deeglike bespreking van hierdie betrokke skryftegniek sal egter te kort skiet as die rol van die outeur (Corlia Fourie) as 'n Scheherazade-figuur nie ook uitgewys word nie. Daar kan by wyse van spreke gesê word dat Scheherazade se uitgangspunt tweeledig was: eerstens moes sy haar eie dood uitstel, ten tweede was sy daarop uit om haar toehoorder te

verander. Deur middel van die inhoud van haar stories wou sy nie net die koning se denke (oor vrouens) verander nie, maar ook sy lewensbeskouing.

In dié mate waarin 'n mens dit uit die verhale kan aflei, stem Corlia Fourie se oogmerk veral ooreen met die tweede doelstelling van Scheherazade. Deur middel van die inhoud van haar verhale wil sy haar toehoorders of lesers, wat jong kinders is, se lewensbeskouing beïnvloed. Sy wyk nie slegs af van die konvensionele en tradisionele nie, maar opponeer dit selfs lynreg. In hierdie opsig stem haar optrede as verteller dus ooreen met dié van Scheherazade. Ten eerste is Fourie bewus van die impak wat sprokies op die psige van ontwikkelende kinders het. Daar is gevolglik 'n bepaalde didaktiese berekendheid in die inhoud van Fourie se verhale. Niehaus (1989: 310) skryf immers dat "die effek van die kind se ontwikkeling van sterk egosentrisme na 'n breër sosialisering ... tot 'n groot mate deur ervarings in die vroeë kinderjare bepaal (word). Die potensieel vormende waarde van die goeie (sic) kinderboek binne hierdie proses is telkemale deur navorsing bewys".

Die 'boodskap' van Fourie se tekste bereik kinders dus op 'n stadium waartydens hulle nuwe houdings en menings ten opsigte van geslagsrolle maklik gaan aanvaar. Ten tweede is sy bewus van die feit dat haar aanhoorders en lesers die stories gaan interpreteer op 'n manier wat nog nie bepaal of gereguleer word deur konvensionele, patriargale voorskrifte nie. Daarom sal haar aanhoorders en

lesers hulle eie houdings en menings skik volgens hoe hulle dit interpreteer, en nie volgens wat die patriargale bestel voorskryf nie. Ten derde is sy bewus van die impak wat fiksionalisering op die leser het.

Corlia Fourie kan dus ook as 'n Scheherazade gelees word, omdat sy die outeur van die teks is en ook omdat sy kinderverhale skryf. Haar beroep as storieverteller laat 'n vergelyking met Scheherazade toe. Die kinderverhale wat sy vertel, is fiksie en val dus binne die breë verbeeldingsveld wat Scheherazade ook ontgin het. Scheherazade het stories vertel, op haar kreatiwiteit staat gemaak om stories 'op te maak' wat neig na die magiese en so verbeeldingryk was dat dit as niks anders as fiksie kan deurgaen nie. Dieselfde geld vir Fourie. Buiten die vrouekarakters wat as storievertellers optree in haar kinderverhale, is Fourie dus self ook 'n storieverteller of vertellende vrou.



## HOOFSTUK VYF

### **‘n Onderzoek na die vrou as storieverteller in twee kortverhale deur Rita Gilfillan**

Waar daar in hoofstuk vier na die gebruik van ‘n vrouekarakter wat as storieverteller verband hou met Scheherazade in kinderverhale deur Corlia Fourie ondersoek ingestel is, gaan daar in hierdie betrokke hoofstuk na twee kortverhale van Rita Gilfillan gekyk word.

Die volgorde waarin die verhale bespreek word, geskied aan die hand van opmerklieke of opvallende ooreenkomste tussen hulle, eerder as chronologie. Die verhale wat bespreek word, kom beide uit die bundel *Die vransk smaak van frambose* wat in 1993 verskyn het. Hierdie bundel verskyn dus 'n jaar na Van der Vyver se roman *Griet skryf ‘n sprokie*, wat die intertekstuele verwysings daarna in die verhaal “Ariadne spin ‘n yarn vir Sheherazade” kontekstualiseer.

Die eerste geselekteerde verhaal is “Ariadne spin ‘n yarn vir Sheherazade”<sup>4</sup>, waarin die verwysing na twee vrouevertellers uit twee verskillende historiese eras

---

<sup>4</sup> Ek maak my analise deurgaans gebruik van die 1993 uitgawe van *Die vransk smaak van frambose*. Slegs bladsynommers word gegee wanneer gedeeltes uit die teks aangehaal word.

en mitologieë teenoor mekaar gestel word, naamlik Scheherazade uit die Arabiese orale literatuur en Ariadne uit die Griekse mitologie. Die keuse van hierdie verhaal is gemaak op grond van die feit dat Scheherazade pertinent genoem word in die titel. Die tweede verhaal uit hierdie bundel wat bespreek gaan word, is “Rosita se storie<sup>5</sup>”, waarin ‘n vrou haar lewensverhaal aan ‘n vroulike toehoorder vertel. Die keuse van hierdie verhaal berus op die gebruik van die vrouekarakter wat 'n storie vertel.

## **5.1 “Ariadne spin ‘n yarn vir Sheherazade”:** die verhouding tussen verskillende vroulike storievertellers

Soos reeds in die inleiding gestel, is die keuse van hierdie verhaal onafwendbaar by 'n bespreking van die wyse waarop die Scheherazade-figuur ontgin word in Afrikaanse vroueskrywers se werk, eerstens op grond van die feit dat Scheherazade as ‘n karakter figureer in die verhaal, en tweedens omdat sy alreeds pertinent aangespreek word in die titel. Dit is dus duidelik dat Scheherazade op een of ander wyse gaan figureer in hierdie kortverhaal. Die ironie is egter dat daar subversief met die Scheherazade-gegewe omgegaan word: alhoewel sy figureer en definitief aangespreek word in die kortverhaal, vertel sy nooit *self* 'n storie nie. Die karakter wat die storie vertel, Ariadne, noem wel dat sy bekend is met Scheherazade se vernuf as storie-verteller en verwys

---

<sup>5</sup> Ek maak my analise deurgaans gebruik van die 1993 uitgawe van *Die vrans smaak van frambose*. Slegs baldsynommers word gegee wanneer gedeeltes uit die teks aangehaal word.

selfs na een of twee stories wat sy aan haar vertel het, maar Scheherazade self kry nooit 'n stem in hierdie kortverhaal nie. Sy is dus 'n swygende storieverteller.

Die leser word onmiddellik deur die titel attent gemaak op die belangrikheid sowel as prominensie van die twee figure deurdat hulle so duidelik in die titel genoem word. Hiermee saam word daar 'n bepaalde spanning gesuggereer tussen die twee vroue deur die omkering van rolle: in hierdie kortverhaal is dit Ariadne wat vir Scheherazade 'n storie vertel, oftewel 'spin', en nie die omgekeerde soos wat die leser te wagte is nie. Hierdeur subverteer die skrywer alreeds die verwagte storielyn, en word die leser subtiel daarvan bewus gemaak dat daar heel waarskynlik nie by die konvensionele storielyn gehou gaan word nie. Ariadne, tradisioneel die weefster sonder stem of handelingsbevoegdheid, vertel 'n lieg storie ('spinning a yarn') aan die 'opperverteller' Scheherazade (ek hou by die meer gebruiklike spelling van Scheherazade in stede van Gilfillan se weergawe van "Sheherazade" – MC).

### **5.1.1 Die funksie van naamgewing in die kortverhaal**

Dit moet reeds aan die begin duidelik gestel word dat daar 'n verteller in hierdie kortverhaal is wat aan haarself en 'n vriendin die name *Ariadne* en *Scheherazade* toeken en wat ook aan die derde vrouekarakter die naam *Sappho* gee. Die rede hiervoor is as volg: Ariadne is die stemlose weefster wat op eksperimentele wyse

alternatiewe maniere moet vind om haar storie te kan vertel. Scheherazade, daarteenoor, is die baasverteller uit die antieke Midde-Oosterse genre, wat so vernuftig met haar storievertellery is dat sy vir 'n duisend en een nagte aaneen storie na storie na storie kan opmaak om uiteindelik die dood aan die hand van die koning vry te spring.

Die gebruik van die naam Sappho bring op sy beurt 'n hele verwysingsraamwerk van Westerse antieke kreatiwiteit aan bod: sy is naamlik die enigste bekende vroue-digter uit die Griekse era van digterskap en word beskou as moontlik die grootste vroulike digter wat ooit geleef het (Roche 1966: ix). Daar moet egter gelet word op die feit dat Sappho op die eiland Lesbos gewoon het en Lesbos volgens oorlewering as die sentrum en ontstaanplek van lesbiese liefde beskou word. Die keuse van Sappho as die naam van die derde sterk vrouekarakter in hierdie verhaal is dus swaar gelaai met assosiasies van onbekende, onontdekte skryfkuns en ook –talent, sowel as die suggestie van vervulde liefde en aanvaarding tussen vroue.

Deur die keuse van hierdie drie gelaaide name, sinjaleer die verteller ook dat al drie hierdie vroue vertellers is en dat stories opmaak al drie se forte is. Hiermee saam het die naamgewing ook die funksie om alreeds te dui op bepaalde elemente teenwoordig in hul verhouding met mekaar: Scheherazade as storieverteller is reeds gevestig en bekend vir haar stories, terwyl Ariadne nog in

die ruimte beweeg van 'eksperimentele' verteller. Sy moet by wyse van spreke nog haar stories weef, uit-torring en oorweef alvorens sy tevrede is. Dit word dus baie subtiel gesuggereer dat hulle nie gelykes is wat betref die vermoë om stories te vertel nie. Aansluitend hierby is egter die spilpunt dat Ariadne wel 'n goeie weefster is en dat dit net 'n kwessie van tyd is voor sy die regte "skering" vind, en daarmee saam haar eie stem.

Soos reeds genoem, maak Rita Gilfillan pertinent van die twee mitiese vroulike figure, naamlik Scheherazade ("Sheherazade") en Ariadne, gebruik. Die rede hiervoor is dat beide van hulle spesifieke, subversiewe, meganismes gebruik om 'n onvermydelike bedreiging uit te stel en op lange laas te fnuik. Waar Scheherazade van 'n verteltegniek gebruik gemaak het om haar eie dood uit te stel en die res van die maagde van Persië te red, gee Ariadne aan Theseus 'n swaard en 'n bol wol waarmee hy sy weg uit die labirint kan vind nadat hy die Minotaurus doodgemaak het, in ruil daarvoor dat hy met haar sal trou, haar sal red van 'n bestaan as prinses wat telkens deur haar pa opgeveil word (Grant & Hazel 1973: 74). Derhalwe stel Ariadne haar geliefde in staat om twee maal die dood te fnuik, eerstens wanneer hy die Minotaurus kan dood en tweedens wanneer hy uit die bedrieglike Labirint sy weg kan vind. Dit doen hy dan, net om haar agter te laat op die eiland Naxos (Stevens 1998: 3). Ariadne red eers haar man (vir wie De Vries, 1976: 288, gelyk stel aan 'n Christus-figuur, oftewel die sogenaamde "Theseus-Christ", op wie se skouers die taak rus om 'n vreeswekkende monster te dood en sodoende sy land te verlos van 'n bepaalde

bloedoffer) van 'n sekere dood, waarna hy haar verlaat en agterlaat om te sterf op 'n verlate eiland.

Vir Stevens is die bol wol of gare wat Ariadne aan Theseus gee 'n simbool van die vroulike aktiwiteite van spin en weef. Hy (1998: 4) skryf: “the thread, therefore, may be understood as an archetypal symbol of the life principle stretching through time as a means of conscious orientation and a guide to understanding”. Stevens verkies egter om die uiteindelijke lot van Ariadne buite rekening te laat, naamlik dat sy versaking en verwerping ervaar aan die hand van 'n man. Gilfillan ontgin egter hierdie gegewe wanneer haar vertellende vrouekarakter, Ariadne, in drie verskillende verhale na 'n man soek om haar heel te maak, om haar te red van emosionele verwerping om dan ten slotte in die vierde verhaal wat sy aan Sheherazade rig, troos te vind in die arms van Sappho (volgens oorlewering die eerste groot *vroulike* digter en enigste bekende vroulike skrywer uit die Griekse tydperk). Die suggestie is dat daar vir vrouens slegs aanvaarding, berusting en genesing is in die arms van 'n mede-vrou(like skrywer). Hierdeur sluit Ariadne as verteller/weefster haarself dan aan by die vroulike tradisie van skrywers/vertellers, net soos Gilfillan dit in haar rol as outeur ook doen. Nie net verbind Gilfillan haarself op die *literêre* vlak met skrywers soos Sappho en Marita van der Vyver (vgl. die verwysings na “Marita” op pp. 64-65 en “Griet en haar sprokie” op p 65) nie, maar op *fiktiewe* vlak verbind sy haarself ook met karakters soos Eva Luna (69) en Scheherazade.

Gilfillan skryf egter aan 'haar' Ariadne boonop die vermoë toe om te kan weef. Een van die oogmerke van "Ariadne spin 'n yarn vir Sheherazade" is dat Ariadne wil bewys dat sy "ook die weefkuns bemeester" het (63). Hierdie verhaal is 'n toets van haar vernuf. Vir die verteller Ariadne is die weefkuns en vertelkuns gelyk aan mekaar. Hierdeur roep Gilfillan egter ook indirek vir Penelope, sekerlik die bekendste mitologiese weefster op (Arachne word ook betrek, maar oor haar later meer). Bronne oor die mitologie skryf dat Penelope, die vrou van die swerwende Odysseus, deur haar weefvernuf die amoreuse attenties van ongeveer 108 vryers afgeweer het deurdat sy beloof het om 'n huweliksmaat te kies sodra sy haar skoonvader se lykskleed klaar geweef het. Sy het elke nag die weefwerk van die dag uitgetorring en sodoende haar besluitneming uitgestel totdat Odysseus teruggekeer het en hulle almal gedood het (Brewer 1970: 818, Zimmerman 1964: 198). Op dieselfde manier weef Ariadne in hierdie teks 'n verhaal aanmekaar net om dit telkens weer uit te torring na die slot. Die vraag is nou: wat is die rede hiervoor? Het hierdie Ariadne ook 'onwelkome vryers' wat sy wil vermy, onverkwiklike ervarings met mans (of manlike outeurs) wat haar ten slotte in Sappho se arms indryf, waar Sappho nie net as verteenwoordiger van die vroulike geslag dien nie, maar ook as simbool van 'n vroulike skryftradisie? Of ironiseer Gilfillan die hunkering van feministies-bewuste skrywers na 'n vroulike voorganger, 'n gewaande vroulike tradisie, deurdat sy haar hoofverteller rus laat vind by die skryfster van wie sekerlik die minste bekend is, Sappho? In my analise van die verhaal sal ek aandag gee aan hierdie belangrike vraag.

Vervolgens egter 'n besprekings van enkele ander elemente wat gebruik word in die opbou van die kortverhaal.

### **5.1.2 Die funksie van die reis-topos en die briefvorm in die verhaal**

Die vertellende vrouekarakter in hierdie kortverhaal, Ariadne, begin deur die topos van 'n reis te gebruik as meganisme om 'n storie te vind wat kan dien as "bevestiging ... van (haar) eie bestaan" (63). Sy skryf immers: "ek moes my eie storie kom vind. Daarom het ek die reis onderneem, al het ek dit nie aanvanklik so ingesien nie en aan almal wat wou weet, vertel dat ek opgebruik was en nuwe vergesigte moes vind" (63). Ariadne is met die aanvang van haar reis dus onseker van wat die uiteinde daarvan sou wees. Sy het gedink dat dit bloot 'n interlude is waartydens sy sou rus, nuwe dinge sien en ervaar, en wegkom van die herinneringe aan 'n destruktiewe verhouding met haar man. Sy besef egter intuïtief dat daar meer aan 'n reis is as die nuwe sensoriese ervarings. Karen Lawrence (1994: 82) skryf in haar studie *Penelope Voyages*: "Travel arises at least in part from disappointed domesticity; it offers transport from the realm of disappointed love to a potentially happier place ... it suggests the way that writing can provide a space for transforming pain into something else". Die verteller, wat haarself Ariadne noem, is pas vantevore deur 'n emosioneel-uitmergelende egskeiding en sy pak vermoedelik 'n reis aan om genesing te vind en om haar identiteit te bevestig. Lawrence (1994: 157) beskou reis as 'n teken van vroulike



bevryding deurdat dit die ontwikkeling van vroulike subjektiwiteit aanmoedig. In die geval van Ariadne dien die “business of travel and travel writing” as ‘n meganisme vir emosionele herstel na haar egskeiding deurdat die reis-ervaring kompeteer met “the preoccupation of abandoned love” (Lawrence 1994: 77). Die reis bied gevolglik die ruimte vir pyn om te transformeer tot iets anders, iets positiefs en om herstel te weeg te bring.

In die betrokke kortverhaal maak Gilfillan gebruik van die briefvorm, deurdat die verteller Ariadne vier verhale in briefvorm aan haar vriendin Sheherazade rig. Die keuse om 'n brief te gebruik om haar stories te vertel, stel die verteller in staat om direk in gesprek te tree met haar 'leser', Scheherazade. Daarmee saam verleen dit ook 'n intieme en persoonlike dimensie aan die stories wat Ariadne in haar briewe vertel.

Sy begin haar brief-verhaal deur te sê dat vroue nie saam moet reis nie. Die rede hiervoor verwoord sy as volg: “solank ons egter saam gereis het, was jou storie ook myne, waarin jy die hoofrol vertolk het, met my as figurant. Want ek, my liewe Sheherazade, hoe heerlijk jou verhale ook, ek moes my eie storie kom vind” (63). Dit klink dus asof Ariadne sê dat wanneer vroue saamreis hulle mekaar verhinder om hul eie onafhanklike stories te vind – veral wanneer een van die twee Scheherazade, die meester storievertelster, is. Hiermee verwys Ariadne waarskynlik ook na die storie as simbolies van die betekenis van die

herbesinning oor haar lewe, 'n herbesinning wat sy slegs sal kan vind as sy ruimte het om haar eie storie en eie stem te vind. Vir dit om te gebeur, moes Ariadne by die punt kom waar sy haar tog alleen aanpak. Daarom neem sy met gemengde gevoelens afskeid van Scheherazade.

### **5.1.3 'n Bespreking van die vier stories wat Ariadne vertel**

Ariadne skryf dat haar storie begin het nadat Sheherazade se boot uit Le Havre gevaar het. Sy het op reis gegaan “om bevestiging te kom soek van (haar) eie bestaan” (63). Dit wil sy doen deur middel van die vind van haar *eie* storie, nie een wat 'n vriendin vir haar vertel of wat sy elders hoor nie: dit is 'n storie wat sy self moet vind. Ariadne heg enersyds groot gewig en waarde aan die vind van haar storie; andersyds is dit egter ook vir haar 'n spel. Die manier waarop sy daarby uitkom en die vind van haar storie is vir haar verskuiwend, glippery, spelerig. Sy stel gevolglik die vertel van die storie gelyk aan die weefproses en as bewys van haar vaardigheid maak sy “telkens van dieselfde skering gebruik, met variasies in die inslag” (63). Vir haar is daar 'n bepaalde ooreenkoms tussen werklikheid en fiksie wanneer sy as volg daaroor skryf: “(u)it die patroon wat so ontstaan, sal daar waarskynlik iets terug te vind wees van die werklikheid, of daardie illusie wat ons as werklikheid ervaar. Vir my sal die waarheid waarskynlik anders lê as vir jou, maar dit is omdat ons die drade wat gegee is op verskillende maniere span. En daaruit ontstaan die eindelose moontlikhede waarmee 'n duisend en een nagte gevul kan word” (63). Die metafoor waarvan sy gebruik

maak, is dat storievertel of storieskryf dieselfde is as weef. Twee persone sal dieselfde gare of drade hê maar die patrone of beelde wat hulle gaan skep, gaan totaal verskillend wees. Die opsies of moontlikhede is so talryk soos die verhale wat 'n duisend en een nagte sal volmaak.

Ariadne vertel opeenvolgend drie verhale waarin sy na 'n man smag, tyd met hom verwyd, soms in sy bed beland of die geleentheid om by hom te slaap laat verby gaan. Ten slotte bied sy haar laaste verhaal as die waarheid aan: hier vind sy dat haar “eie storie begin en (die storie) hou nog steeds aan om te ontvou in wonderlike glooiinge en onverwagte bogte” (79 my invoeging – MC). Dit gebeur omdat sy finaal troos en aanvaarding vind by 'n persoon genaamd Sappho. Die suggestie is dat Ariadne by die laaste persoon wat sy ontmoet haar storie en haar stem vind.

Ariadne bied aanvanklik haar eerste storie aan as fiksie, sy noem dit immers “'n storie ... met die titel: 'Die vrolike vrygesel'” (63-64). Later noem sy dit egter dat indien sy haar nie alreeds “verbind het tot die *ware verhaal* van Marita se kennis nie”, sy graag 'n verhaal sou wou “*versin* oor 'n fantastiese Fransman ... in diepe slaap op die graftombe van Victor Hugo” en dat sy sou wou “*voortborduur* op die grafslaper, sy kitaar as koptussing, 'n wilde papawer 'n bloeiende hart op sy bors” (65). Deur die gebruik van hierdie woorde ontstaan daar dus 'n spel tussen die werklikheid en waarheid van die ‘verhaal’ oor Marita se vriend, en die

skepping of dan borduursel van 'n melankoliese, romantiese “grafsanger” (65) wat as tussenwerpsel in hierdie betrokke storie aangetref word. Ariadne vertel 'n storie binne-in die storie wat sy besig is om vir Scheherazade te skryf, dus vloei haar stories ineen soos wat die drade van 'n weefstuk doen.

Ariadne gaan kuier by hierdie kennis van haar vriendin Marita en bring twee nagte en 'n dag by hom deur. Uiteindelik beland die twee saam in die bed; dieselfde dubbelbed waarin sy die vorige aand gelê en peins het oor 'n resensent se opmerking oor die roman *Griet skryf 'n sprokie* van (haar vriendin) Marita (Van der Vyver). Die resensent skryf dat “hy soms wanhoop aan die nuwe geslag skryfsters wat nou eenmaal nie kan wegkom uit die dubbelbed met sy beperkte ervaringsmoontlikhede nie” (65). Ariadne merk egter op dat manlike skrywers dieselfde behepthed met die dubbelbed het. Sy noem dan drie bekende en groot *manlike* skrywers, naamlik Boccaccio, Guy de Maupassant en André P. Brink wat ook “dié voorkeur had” (65) en besluit dat die dubbelbed “'n onontkombare gegewe vir enige skrywer (is): daar word die lewe gewek, daar word die laaste asemtog geslaak” (66). Deur die noem van drie bekende manlike skrywers se name beklemtoon Ariadne die chauvinisme en eensydige blik van die betrokke resensent. Sy subverteer ook die manlike resensent se opmerking deur dit te kontekstualiseer binne 'n patriargale beskouing. Ariadne subverteer dan haar eie feministiese opmerking deur die versugting dat sy die “geleerde alleenloper langs (haar) moet kry, ... (om) sodoende relevansie te verleen aan haar storie” (66). Dit klink asof daar 'n bepaalde verwagting is waaraan die vroulike storieverteller

moet voldoen om relevansie te verleen aan haar verhaal. Hierdeur ondermyn sy myns insiens die feministiese regstelling van die voorafgaande gedeelte. Dit klink asof slegs die verleiding van die gasheer substansie, subjektiwiteit en waarheid aan haar as verteller en aan haar verhaal sal verleen. Op hierdie manier marginaliseer Ariadne haarself.

Later in die verhaal arriveer twee verleidelike jong dames uit Brussel en hul vrolike, suggestiewe gesprekke aan die eettafel, saam met die wyn, laat Ariadne ontspan. Net voor nagereg verdwyn die twee dames in die badkamer en Ariadne verwag “dat hulle straks weer hulle verskyning sou maak in Evasgewaad: Gabi met miskien slegs ‘n swart kousband om haar linkerbobeen en met niks meer substansieel as ‘n goue ketting om Sonja se middel nie” (68). Hierdie brok erotiek kon net sowel direk uit die oorspronklike *Les mille et une nuits* van Galland gekom het en die vraag ontstaan by die leser of dit nie in ‘n mate geforseerd is nie. Ariadne, as storieverteller, is egter hierby uitgesluit: dit is ‘n oomblik wat slegs in haar verbeelding bestaan as waarnemer. Later die aand “toe die gesprek weer by boeke gaan draai, was dit uit pure liefhebbery. Liewe Sheherazade, jy weet dat ek niks meer hoef te *vertel* nie ... Heelwat later, en sonder enige wanklanke, *presies soos dit altyd in boeke gebeur*, het ek daardie nag ook my wellewende gasheer se baard oor my vel voel skuur en my eie stem hoor kreun saam met die dennebome voor die venster” (68). Die suggestie is dat hierdie seksuele kontak ook gefabriseerd is, alhoewel dit as die waarheid aangebied word. Die vroulike storieverteller skryf by wyse van spreke ‘n *sendup* van

haarself. Die feit dat sy die voorval beskryf as iets wat presies dieselfde is as wat 'in boeke gebeur', ondermyn die werklikheidsillusie wat sy probeer skep in haar storie, maar terselfdertyd versterk dit die humor en ligte aanslag van die verteller wat besig is om haar self te ironiseer.

Na afloop van haar eerste storie volg 'n raamgedeelte waarin Ariadne self-refleksief sowel as hersienend skryf oor die inhoud sowel as die geloofwaardigheid van haar verhaal. Sy speel waarheid en fiksie teen mekaar af wanneer sy dit stel dat die "pasvertelde storie in stryd (is) met (haar) karakter" (69). Vir haar moet daar dus 'n mate van outentisiteit wees aan die inhoud van haar verhaal. Boonop het sy aan haar leser/aanhoorder "verskillende variasies belowe" (69). Daar kan dus afgelei word dat haar eerste verhaal slegs 'n verhaal is, bloot fiksie wat moontlik in die ban staan van die waarheid. Na my mening gee Ariadne aan haarself opdrag om meer as een storie te skryf/vertel, nie alleenlik om net nog 'n storie te vertel nie, maar om haar vernuf te toets.

Ariadne se tweede storie is getitel "Popmusiek in die park" (69). Die metafoor van weefwerk word pertinent na vore gebring wanneer sy skryf dat "die begin identies (is) aan die vorige verhaal. Eers op die trein vind daar 'n afwyking plaas van die lot wat (haar) gerig het" (69). Sy skryf immers dat sy "telkens dieselfde skering gebruik, met variasies in die inslag" (63), met ander woorde dieselfde beginpatroon vir haar storie, maar met variasies van gebeure. Waar haar

sinnelik-sensuele ervaring in haar vorige verhaal aan die hand van 'n maaltyd, geselskap en seks vervulling bereik, gebeur dit in haar volgende storie deur middel van musiek en 'n enkele maaltyd: “Die musiek het nie net 'n aanspraak op my ore gemaak nie, maar deur my vel gesypel en van onder my voetsole af opgekrui tot in my bloed. Toe selfs die geringste kraakbeentjie versadig was van klank, het iets in my losgebreek en roekeloos weggeskiet tot ver tussen die sterre in” (70-71). Waar sy in die eerste storie 'werklik' 'n orgasme beleef het, word haar ervaring van die klank en die bevrediging wat sy daardeur ervaar in hierdie geval as orgasmies beskryf.

Die daaropvolgende ontbyt wat sy saam met die Brit, Robert, eet, ervaar sy net so intens. Dit is asof sy elke oomblik, elke geur en smaak met al haar sintuie meemaak: “En Sheherazade, ek kan geen ontbyt onthou waaraan ek soveel plesier gehad het nie. Toe ek die kop afkap van die eerste bruin eier, en die oranjegeel dooier wel oor die rand, toe loop die spoeg in my mond. Saam met die warm wit broodjies waaroor die botter in vore smelt, is 'n hap sout-en-peperige eier mos presies wat die advertensies sê: dit sit woema in jou lyf. Ek het so weldadig gevoel soos laas – ligjare gelede – toe ek 'n kind was en 'n gekookte eier deel uitgemaak het van die sorgsaamheid waarmee elke dag begin is” (72). Buiten die sensualiteit van die beskrywing, is die sinnelikheid, die realiteit, daarvan so intens dat die ek-verteller vir geen oomblik kan twyfel aan die werklikheid van die storie nie.

Wanneer haar metgesel dan voorstel dat sy solank terug moet gaan Amsterdam en vir hulle 'n kamer kry by 'n hotel waarmee hy bekend is, is die implikasie duidelik dat daar 'n moontlikheid is vir die konsumasie van hul saamwees. Haar storie is in die vorm van 'n brief wat sy aan Sheherazade skryf op die trein, die “Piet Mondriaan wat nou terugspoed na Amsterdam” (72). Sy verduidelik haar besluit om wel vir “Robert 'n kamer te bespreek, miskien selfs 'n bietjie te rus daar, en dan vir hom 'n briefie te laat” (73). Sy verkies dit so omdat sy geleer het “dat sekere dinge veel mooier is wanneer dit slegs in vooruitsig bly” ten spyte van haar “versugting om net een maal, voor ek doodgaan, in 'n jong man se arms te lê” (73). Hierdie uitstel van seksuele kontak vind moontlik plaas omdat die res van die ervarings wat sy met Robert meemaak bevredigend en ook intens genoeg is.

In die raamgedeelte skryf Ariadne egter dat Sheherazade moontlik haar slot vergesog kan vind, en dat sy as gevolg daarvan “'n ander moontlikheid sal aanbied” (73). Hierop volg dan haar derde storie met die titel “Midsomernagdroom” (73). In hierdie storie besoek sy uiteindelik wel vir Viktor, na wie sy telkens in die ander twee stories verwys: hy is die groot vriend van haar gewese eggenoot. In die trein op pad na hom toe, begin Ariadne met die gedagte aan nog 'n verhaal, waarmee sy “'n ander koers (kan) inslaan en (Sheherazade) vertel dat (sy) niemand anders as (hul) indrukwekkende snorman op die trein teëgekom het nie” (74). Hierdie insetsel dien as 'n komiese interlude en demonstreer ook Ariadne se 'weefvernuf' as storieverteller tot op hede, hierdie



insettel dien as spontane illustrasie van hoeveel gemakliker Ariadne voortdurend raak met die vertel en skep van haar stories. Die feit dat sy daarmee saam “die nege-en-negentig erotiese gebruike vir daardie snor wat (Sheherazade tydens hulle vorige ontmoeting met die snorman) in (haar) ore gefluister het” (74, my invoeging – MC) noem, onderstreep die humor en afwisseling wat sy in haar storie wil bewerkstellig. Haar vermoë tot self-evaluering en self-ironisering kom egter weer na vore wanneer sy skryf dat “Sheherazade ... hierdie lieg storie nooit (sal) glo nie” (74). Ariadne is bewus daarvan dat selfs in die skep of weef van fiksie daar ‘n mate van geloofwaardigheid moet wees, en as wewer/skrywer evalueer en bevraagteken sy haarself voortdurend.

Vervolgens besluit sy om haarself te bepaal by die “ware verhaal van Viktor” (74): “Van sy bestaan is (Sheherazade) oortuig en omdat (sy) hom nog nie ontmoet het nie, kan ek hom so romanties en aantreklik voorskilder soos my verbeelding toelaat” (74). Deurdat sy dit noem dat Sheherazade van Viktor weet, probeer sy weereens om die outentisiteit van haar storie te onderstreep en te bevestig. Die spel tussen werklikheid en fiksie sit sy egter voort wanneer sy verder aan in dieselfde sin skryf dat alhoewel Sheherazade *weet* van Viktor, sy wat Ariadne is hom nog steeds gefiksionaliseer kan aanbied so veel soos wat haar “verbeelding toelaat” (74) omdat Scheherazade nie weet hoe hy daar uitsien nie.

Viktor se herinnering aan haar is dié van “huisheks ... wat met vlammeende oë en vlieënde koppies haar terrein aan die afbaken en verdedig was” (74). As sy egter op Arnhem-stasie afklim in haar “blou tabberd, strooihoed op die kop en afgeskropte tekkies” (74), verander sy van “huissloof na object of desire” (75). Viktor besluit uiteindelik om haar na sy boshut in plaas van sy seilboot te neem: “want wat is (Ariadne) anders as aardmens? Jou naam is nie verniet Ariadne nie, het Viktor gesê. Soos Ceres is ook jy koningin van die vrugbaarheid en van die opbrengs van die goeie aarde” (76). Ten slotte skryf Ariadne dan: “Sheherazade, ek wou nie wraak neem nie, maar daar was groot voldoening in om my gewese eggenoot se boesemvriend teen my bors te koester” (77).

In die daaropvolgende raamgedeelte skryf Ariadne dat sy Sheherazade dalk oortuig met hierdie betrokke verhaal, alhoewel dít nie werklik saak maak nie: “wat saak maak, is dat (sy) al *vertellende* agtergekom het dat (sy) nie *vasgeskryf* is in die rol van bedroë en ontnugterde huissloof nie” (77). Hier lig Ariadne die spanning uit wat tussen vertel en skryf bestaan. Sy suggereer dat bevryding meer waarskynlik deur die vertel-aksie sal plaasvind, en moontlik ook meer natuurlik op die vertel-aksie volg. Nog belangriker is dat sy “(haar) *storie* kom soek (het) en gevind (het) dat die moontlikhede eindeloos is. Daar is duisend-en-een, as (sy) genoeg *woorde* kan vind en nog soveel nagte oor het. Ja, Sheherazade, wanneer ‘n mens se lewe daarvan afhang, is dit noodsaaklik om alternatiewe te versin” (77). Ariadne fokus hier op die reddende kwaliteit van stories: of dit nou is om jou eie dood uit te stel en of dit is om jou lewe en

eiewaarde weer terug te vind, haar slotsom is dat stories die verlossing bied, beide vir die verteller en die aanhoorder.

Sy besef egter dat haar vriendin Sheherazade “sal aandrang op die waarheid” (77) en skryf as volg: “omdat ons albei vroue is en albei die weefkuns beoefen, sal jy begryp dat die waarheid baie gesigte het en dat sy drade verspreid lê oor die stuk lap wat ek vir jou gemaak het. Vir die rekord, en omdat jy soms halsstarrig letterlik kan wees, vertel ek nou: Die naakte waarheid” (78). Die samebindende faktor in bogenoemde sin is die feit dat hulle beide vroue is, boonop vroue wat albei die weefkuns beoefen; die suggestie is dat hierdie gemene deler veroorsaak dat Sheherazade haar stories sal verstaan. Sy sal begryp dat daar 'n rede is vir die aanbieding van die verskillende verhale: nie alleenlik die vreugde en bevrediging van die skep van hierdie stories nie, maar ook genesing en die bevestiging van haar talent en identiteit. Die verhale bevestig dus nie net ‘waarheid’ van wie Ariadne werklik is nie maar ook die ‘waarheid’ van haar vermoëns.

In die laaste verhaal vertoef Ariadne in ‘n hotel in Parys en raak sy bevriend met die hospita. Ten slotte eindig sy in die hospita se suite “waar sy ‘n tikmasjien het en waar daar ‘n tafeltjie voor ‘n venster staan met ‘n uitsig oor die dakpanne van Parys. En so het (hulle) mekaar leer ken. Dit verbaas jou seker nie dat haar naam Sappho was nie” (78-79). Ariadne knoop dus 'n verhouding aan met

Sappho, in 'n omgewing wat nie net haar kreatiwiteit bevestig nie, maar ook ondersteun. Deurdat Sappho haar tikmasjien vir Ariadne aanbied, word gesuggereer dat sy Ariadne se behoefte aan stories vertel verstaan, goedkeur en ondersteun. Die hospita voel aanvanklik aangetrokke tot Ariadne omdat sy 'n skrywer is: "Oh! So you are ze writer! I should have known – such sad eyes!" (78). Wanneer Ariadne bekend maak dat haar naam Sappho is, verklaar dit Ariadne se aanvanklike aangetrokkenheid: sy is self ook 'n skrywer. Hulle het dus baie om te deel. "En hier (skryf Ariadne) begin 'n splinternuwe storie" (79).

Uiteindelik vind Ariadne troos en aanvaarding by 'n vrou. Die suggestie is hier dat vroueskrywers 'n band deel wat of kan dui op emosionele susterskap of selfs op 'n liefdesverhouding. Die feit dat Ariadne se nuwe kennis Sappho heet, roep onmiddellik die assosiasie van Sappho met lesbiese liefde in herinnering. Na my mening is die suggestie hier dat Ariadne meer as net 'n nuwe vriendin of minnaar vind, sy vind 'n nuwe 'rolmodel' by wyse van spreke, naamlik Sappho wat 'n nog groter kunstenaar as Scheherazade was, Sappho wie se naam verewig is deur klassieke skrywers soos "Horace, Ovid (and) Plautus" (Roche 1966: xxiv-xxv). Hiermee saam is dit ook my mening dat Ariadne haarself na die ontmoeting met Sappho van Scheherazade afwend.

Dit kan gestel word dat Ariadne deur haar verhouding met Sappho verby Scheherazade ontwikkel het, nie net wat betref kreatiewe inspirasie nie, maar

ook haar soeke na 'n rolmodel. Dit is my vermoede dat Scheherazade in hierdie kortverhaal geteken word as 'n vrou wat vasgevang bly in die patriargale tradisie deurdat sy getroud bly met die man wat haar wou doodmaak en vir hom kinders baar. Ten spyte daarvan dat Scheherazade in die *Duisend en een nagte* daarin slaag om haar fisiese dood vry te spring deur die vertel van haar stories, kan dit tog gestel word dat sy nie werklik ontsnap van die patriargale bestel waarin sy haarself bevind nie. Sy bly wel leef, maar bly gekluister in die bestaan waarin sy haarself 'ingetrou' het. Dit is my mening dat Ariadne aan die einde van haar verhale subtiel krities staan teenoor haar vriendin Scheherazade, en dat haar slotparagraaf 'n versluisde kritiek en bes moontlik ook aanklag teen Scheherazade is.

Alhoewel Ariadne dit stel dat sy Scheherazade nie wil oortref op haar gebied van stories vertel nie, is die suggestie tog daar dat sy van mening is dat sy daarin geslaag het om haar vriendin se stories te oortref met haar eie. Deurdat Ariadne 'n verhouding aanknoop met Sappho breek sy weg van die patriargale bestel, omdat sy kies om in 'n verhouding met 'n vrou te wees. Hierdeur draai sy haar rug op die voorskrifte van die patriargie. Sodoende ontsnap Ariadne van die konvensies waarin Scheherazade haar nog bevind, en juis daarom staan sy so krities teenoor Scheherazade – Ariadne het 'n verhouding gevind wat haar wegneem van die konvensies wat die patriargie onderskryf.

Afhangende van die wyse waarop die verskillende gegewens geïnterpreteer word, kan die verhaal, en veral die slot, as positief of negatief gelees word. Indien dit positief gelees word, sou 'n mens kon sê dat Sappho, as verteenwoordiger of simbool van die mitiese en misterieuse kapasiteit van vroue(-skrywers), uitkoms bied vir Ariadne omdat sy en ook haar werk 'ongekarteer' is, onbekend en onbestudeerd deur vorige (manlike) vertellers. (In hierdie betrokke hoofstuk is die noemer skrywer en verteller vir my uitruilbaar – MC.) Juis hierom is daar 'n duisend en een moontlikhede van interpretasie, asook herinterpretasie. Gevolglik is die kreatiwiteit van die verteller onbeperk en ook ongeïnhibeerd, met geen verpligting of erkentlikheid ten opsigte van voorafgaande (vaderlike) voorsate nie. Sappho bied vir Ariadne die uitkoms van werklike oorspronklikheid en ook afhanklikheid: sy skryf/vertel as't ware vir Scheherazade dood. As Bloom se teorie van die jong skrywer wat die ouer skrywer moet doodskryf boonop in herinnering geroep word, is dit ironies dat die vroulike Gilfillan dieselfde met Ariadne en Scheherazade doen.

Indien 'n mens dit 'negatief' sou wou interpreteer, dui die slot van die verhaal op 'n spanning of kompetisie tussen die twee vrouevertellers, 'n element van "one-upmanship". Hierdeur word die feministe se suggestie van 'n "literary sisterhood" (Eagleton 1996: 239) ondermyn. Ariadne erken Scheherazade as ervare storieverteller in dié mate dat sy erken dat Scheherazade se teenwoordigheid haar eie storie inhibeer: "jou storie (was) ook myne, waarin jy die hoofrol vertolk het, met my as figurant" (63). Die suggestie is dat die teenwoordigheid van 'n

ervare, gevestigde storieverteller die pogings van die minder ervare storieverteller inperk. Ariadne se storie kan eers begin wanneer Scheherazade haar agterlaat in Parys.

Die idee van spanning tussen die twee vrouevertellers word versterk indien 'n mens in ag neem dat die verwysing na Ariadne 'n verdere mitologiese karakter oproep, naamlik Arachne. Arachne was so trots op haar spin- en weefwerk dat sy vir Athena, “goddess of wisdom, skills, warfare” (Zimmerman 1964: 36), uitgedaag het tot 'n weefkompetisie. Athena kon geen fout vind met Arachne se weefstuk nie en het dit in 'n woedebui uitmekaar geskeur. Gevolglik het Arachne haarself probeer ophang waarop Athena haar jammer gekry en in 'n spinnekop verander het, om in die lug te bly hang en so haar kuns te beoefen (Conradie 1964: 55). Daar is dus 'n suggestie dat die 'leerling' se werk beter was as die 'leermeester' s'n, soos wat Ariadne se verhaal beter as Scheherazade s'n is.

Alhoewel die verhaal aan haar 'leermeesteres' (“Liewe Sheherazade”, 63) gerig is, is daar telkens 'n sinspeling op spanning en selfs kompetisie tussen die twee vroue. Aanvanklik skryf sy aan Scheherazade “(o)m te bewys...dat ook ek die weefkuns bemeester (het)” (63). Haar rede hiervoor is as volg: “Want ek, my liewe Sheherazade, hoe heerlik jou verhale ook, ek moes my eie storie kom vind ... bevestiging ... kom soek van my eie bestaan” (63). Eers skets sy haar afhanklikheid van haar reisgenoot en storieverteller (moontlik om Scheherazade

te paai) wanneer sy skryf dat die hotelkamer “stilgeraak het sonder jou stem” (64). Wanneer Ariadne egter op dreef kom met haar vertellings en sy in haar verhale verander van “huissloof na object of desire” (75), gebeur dit dat sy van ‘n huiwerende verteller vol “liegstories” (1993: 74) verander na ‘n gelyke: “lotsgebonde ... omdat ons albei vroue is en albei die weefkuns beoefen” (77-78).

Ten slotte lewer sy ‘n subtiel verskuilde uitdaging, versteek agter soet woorde: “...waarlik ek wil jou nie oortref op jou eie gebied nie. Ek het steeds die hoogste respek vir jou duisend-en-een-nagte. Wees dus gerus ... Ek groet jou, en bly jou liefhebbende vriendin” (79). Hieruit kan 'n mens aflei dat daar 'n spanning is tussen die twee vertellende vroue: die vraag is nou of die spanning te wyte is aan hul geslag en of dit te wyte is aan “sibling rivalry” soos wat Freud en ook Bloom dit noem. Wie probeer vir wie doodskryf/doodvertel in hierdie kortverhaal, en wat is die motief daarvoor? Wanneer Ariadne egter vir Sappho vind, of deur Sappho gevind word, verklaar Ariadne haar onafhanklikheid van Scheherazade.

Ter samevatting moet gestel word dat alhoewel Scheherazade in hierdie kortverhaal as 'n swygende karakter gebruik word, sy nog steeds 'n sterk teenwoordigheid behou in die verhaal. Dit is my mening dat Scheherazade in hierdie verhaal gebruik word as verteenwoordigend van al die ryk assosiasies wat haar naam oproep. Sy word gesien as 'n meesterstorieverteller wat uiters



kreatief is, maar wat tog as 'n inhiberende figuur gelees kan word en wat hinderlik kan wees in die proses waardeur 'n onervare storieverteller soos Ariadne haar eie stem en storie soek. Interessant is dat die verteller in hierdie verhaal ten slotte krities staan teenoor haar eenmalige heldin en inspirasie. Deur die oproep van 'n ander bekende vroueskrywer, naamlik Sappho, word dit gesuggereer dat daar nie net alternatiewe figure is wat nageskryf kan word nie, maar ook dat daar figure is wat nog minder konformeer aan die patriargale bestel as wat Scheherazade gedoen het. Scheherazade het stories vertel om haar lewe te red en die koning se beskouing van vrouens te verander. Die ironie is egter dat Scheherazade nog steeds getroud gebly het met hom, drie kinders by hom gehad het en dat haar stem na afloop van haar duisend en een nagte van stories vertel stil geraak het. Na my mening besef Ariadne/Gilfillan dat Scheherazade nie meer vandag, met die sterk feministiese denkrigtings wat heers in die letterkunde die ideale voorbeeld van 'n vroulike storieverteller is om na te skryf nie. Sy suggereer dus dat daar ander alternatiewe is wat 'n meer subversiewe rol kan speel en ingespan kan word om sowel letterkundige as sosiale konvensies met meer sukses te ondermyn.

## **5.2 “Rosita se storie”: die invloed van die vroulike storieverteller op ‘n lewensbeskouing**

Die keuse om “Rosita se storie” (1993) deel te maak van 'n bespreking van die wyse waarop Afrikaanse vroueskrywers die Scheherazade-gegewe gebruik, is

gegrond op die aanwesigheid en gebruik van 'n vrouekarakter wat 'n storie vertel in die kortverhaal. Hiermee saam het die keuse op "Rosita se storie" geval omdat, alhoewel Scheherazade nooit pertinent in die verhaal genoem word nie, Gilfillan hierdie verhaal aan die begin van die bundel *Die vransk smaak van frambose* plaas, en "Ariadne spin 'n yarn vir Sheherazade" as die slotverhaal van die bundel. Hierdie twee posisies van prominensie, die openings- en slotverhaal, behoort volgens letterkundige konvensie met mekaar vergelyk word, of byeengebring word. Daarom kan die leser, wanneer mens terugskouend binne bundelverband lees, die beginverhaal anders lees en gevolglik die Scheherazade gegewe daarby te pas bring. Wat die betrokke kortverhaal egter nog meer interessant maak, is dat daar in werklikheid twee vrouekarakters aangetref word wat stories vertel in hierdie kortverhaal.. Daar is 'n ek-verteller (sy bly naamloos) wat die raamvertelling hanteer, vir die karakter Rosita aan die woord stel en daarna weer die verhaal afsluit. Daar is dus sprake van 'n raamvertelling, die 'eerste' storie wat vertel word deur die ek-verteller en wat die 'tweede' storie van Rosita omarm. Dit kom ooreen met die struktuur van die *Die duisend en een nagte*, wat ook telkens van 'n raamvertelling gebruik maak. Rosita is egter na my mening die 'primêre' of belangrikste verteller in die verhaal: dit word immers aangebied as "Rosita se storie".

Hierdie kortverhaal wyk op twee maniere af van die tradisionele Scheherazade-gegewe. Eerstens word daar twee vertellers aangetref, die ek-verteller en dan ook Rosita, terwyl in die *Duisend en een nagte* net een verteller is, naamlik

Scheherazade. Na my mening is dit die geval omdat die ek-verteller, deur die oorvertel van Rosita se storie, die verandering in haar lewensuitkyk wil illustreer. Die impak van Rosita se storie word dus aan die leser oorvertel.

Die tweede wyse waarop hierdie kortverhaal van Scheherazade s'n afwyk, is dat die verteller, Rosita, haar storie aan 'n vrou en nie 'n man vertel nie. Aansluitend hierby vertel sy ook nie haar verhaal om haar dood uit te stel nie; op die oog af lyk dit asof Rosita haar verhaal sommer net vertel, oënskynlik sonder uitnodiging of werklike rede. Scheherazade vertel haar stories aan die koning om haar dood vry te spring en sy lewensuitkyk te verander; Rosita vertel haar storie om gehoor te word, om haar weergawe van haar lewe in Suid-Afrika te vertel en sodoende die tradisionele geskiedenis in 'n ander lig te stel. Daardeur verander sy die lewensbeskouing en die sosio-politiese beskouing van die ek-verteller. Dit is my mening dat Rosita nie haar storie vertel met die oogmerk om die ek-verteller te beïnvloed of te verander nie, maar bloot om haar storie te vertel. Rosita vertel haar storie om die wit Afrikaanse vrou se beskouing van die geskiedenis en die 'realiteit' aan te pas.

Boonop wyk die inhoud van hierdie verhaal verder af van Scheherazade s'n omdat dit 'n greep uit die vertellende vrouekarakter, Rosita, se lewe weergee: dit is nie 'n fiksionele verhaal soos dié wat Scheherazade versin nie, maar is gebaseer op die 'werklikheid' van haar lewe. Dit is dus nie bloot fiksie met 'n

morele les nie. Gevolglik word daar 'n bepaalde spanning by die ek-verteller geskep die oomblik wat sy agterkom dat die 'storie' in der waarheid die verhaal van Rosita se lewe is. Enersyds is dit die geval omdat Rosita se storie handel oor 'n toenmalige taboe in apartheid Suid-Afrika, naamlik verhoudings oor die kleurgrens heen; andersyds ondermyn dit die ek-verteller se herinneringsbeskouing van die plaaslewe wat sy as wit kind meegemaak het. Juis as gevolg van hierdie spanning het die inhoud daarvan so 'n groot 'n impak op die ek-verteller en dwing dit haar om haar eie beskouings en idees te hersien.

### **5.2.1 Verhaalgebeure**

In "Rosita se storie" gaan dit om 'n bruin Suid-Afrikaanse vrou wat 'n spesifieke episode uit haar kinder- en jeugjare aan 'n wit Suid-Afrikaanse vrou vertel nadat hulle mekaar in Nederland by 'n feministiese boekebeurs ontmoet. Rosita vertel van haar kinderjare op 'n plaas buite Wellington, en hoe haar verhouding met die wit erfgenaam van die plaas, Frans, ontwikkel en verander soos wat hulle saam groot word: dit groei van speelmaatjies tot 'n fisiese liefdesverhouding. Rosita vertel van die drome en ambisies wat sy gehad het om eendag met Frans te trou. Ongelukkig is dit in die Apartheidsjare, en besef sy dat dit alles wensdenkery is. Tot haar skok besef sy egter op 'n dag dat Frans nie dieselfde drome van 'n lewe saam het nie; vir hom was sy net 'n speelding wat hy agter toe deure warm vry, maar op sosiale vlak kyk hy na haar as net nog 'n "hotnotsmeid" (9, 10). Die gevolg van hierdie besef is dat Rosita haar in 'n akademies suksesvolle loopbaan

inwerp, 'n PhD in mikrobiologie in Nederland verwerf en haar daar vestig (12). Sy ontmoet weer vir Frans na baie jare, by 'n kongres in die Kaap, waar hy meer as bereid is om die verhouding te hervat. Rosita ontmoet egter 'n vrou in die kleedkamer, wat sy uiteindelik uitvind Frans se vrou is. Sy beseft dat sy nie die beplande ontmoeting met Frans wat sy wil gebruik om hom te verneder en haar op hom te wreek, kan deurvoer nie. Die rede hiervoor is dat Frans se vrou haar soveel herinner aan haar eie familie se vroue dat sy nie kans sien om dit wat hulle verteenwoordig te verrai nie.

### **5.2.2 Die redes waarom Rosita haar storie vertel**

Alhoewel Rosita haar storie aanbied as vermaak, iets om te doen in plaas daarvan om met 'n vrou te dans of te “smalltalk” tydens 'n onthaal by die boekebeurs (8), is daar tog bepaalde redes vir die vertel van die verhaal wat ondersoek moet word. Eerstens kan gevra word hoekom sy *nou*, na soveel jare, die verhaal opdiep; met ander woorde, wat is die motief vir haar vertelling? As die verwysing na Scheherazade van toepassing is op hierdie verhaal moet daar 'n bepaalde doel, mikpunt of motief vir die vertelaksie wees. Soos wat Scheherazade haar stories vertel het om haar eie lewe te red, is daar 'n rede waarom Rosita haar storie vertel. Daar moet iets in steek vir die verteller. 'n Eerste moontlike motief is dié van bieg: Rosita verklaar immers self haar aanbod om haar lewensverhaal te vertel as 'n behoefte om te bieg. Deurdat sy hierdie biegbehoefte gelyk stel aan 'n storievertellende handeling suggereer sy iets in

verband met die mag wat stories het. Die implikasie is dat 'n skuldbekentenis deur middel van 'n gefiksionaliseerde verhaal die moontlikheid skep van die 'vergifnis van sonde' en ook die vrystelling van straf na afloop van die bieg. Daar is ook die verdere implikasie dat die ek-verteller absolusie sal verleen aan die einde van die 'bieg' van die verhaal. Dit is egter my mening dat absolusie in hierdie geval nie soseer deur die ek-verteller toegestaan hoef te word, as wat dit deur Rosita verleen moet word nie.

'n Tweede rede waarom Rosita haar verhaal vertel, is omdat dit terapeuties is. Die terapeutiese waarde van die praat- oftewel vertelhandeling, is immers 'n meganisme wat met groot vrug in verskeie benaderings van die sielkunde gebruik word. Anders as in die geval van die bieg is die teenwoordigheid van 'n bepaalde 'aanhoorder' in hierdie geval nie 'n voorvereiste nie. Die geslaagdheid of sukses van die vertelhandeling is uitsluitlik afhanklik van die verteller. Solank die storie vertel word, sal dit terapeutiese waarde hê; dit is nie nodig dat iemand luister of hoor om die terapie geslaagd te maak nie. Indien die verteller verligting of kentering ervaar van die intensiteit van haar emosies, is die motief vir die vertel van haar storie gegrond en het sy vermag wat nodig was.

'n Alternatief is egter dat die vertel van 'n storie vir terapeutiese waarde *wel* 'n aanhoorder voorveronderstel; dit is die geval wanneer dit gaan om die erkenning van 'n bepaalde 'werklikheid' deur 'n buitestander. In Rosita se geval gaan dit

daarom dat die wit ek-verteller bewus raak van 'n 'werklikheid' waarmee sy nie voorheen bekend was nie. Die ek-verteller het haar jeugherinneringe van die plaaslewe as idillies en geromantiseerd onthou. Wat Rosita regkry deur die vertel van haar weergawe van daardie tipe plaasherinnering, is om haar aanhoorder attent te maak op die diskrepansie wat daar was tussen hul sosiale rolle, sowel as die verskillende vlakke van emosionele, fisiese en ekonomiese misbruik wat sy ervaar het. Na my mening vertel Rosita juis haar storie aan 'n wit vrou om ontslae te raak of haarself te purgeer van haar emosies van woede, weersin, wraak en bes moontlik ook jammerte.

'n Derde rede mag wees dat Rosita met haar verhaal 'n vollediger beeld van die Suid-Afrikaanse geskiedenis wil gee. Onder die invloed van die poststrukturalisme en postmodernisme word daar anders as vantevore na geskiedenis en spesifiek geskiedskrywing gekyk (vergelyk Viljoen 1993: 1). Dit is die geval omdat die basiese beginsels van die historiografie herondersoek word teen die agtergrond van die poststrukturalisme; Viljoen (1993: 2) skryf met verwysing na Young as volg hieroor: "Instead of viewing history as an empirical and transcendental reality to which access can be gained, poststructuralism views it as a 'form of understanding'. As such it is subject to all the complexities involved with representation, interpretation and narrative". Gevolglik is die beskouing dat geskiedskrywing slegs 'n weergee van geskiedkundige feite is binne hierdie konteks onjuis; geskiedkundige feite is eerder "discursive constructions" wat binne 'n spesifieke paradigma geskep word deur middel van

die metafore, ikone, beelde en waardes wat ons verstaan daarvan beïnvloed (Viljoen 1993: 2). Hieruit vloei die gedagte dat fiksie toenemend beskou kan word as iets wat kan meeding met amptelike historiografie as 'n "vehicle for historical truth" (McHale, aangehaal in Viljoen 1993: 3). Wanneer Rosita dan haar verhaal vertel, doen sy dit nie alleenlik om stem te gee aan 'haar' geskiedenis nie, maar ook om haar verhaal as *deel* van die Suid-Afrikaanse geskiedenis erken en opgeteken te kry.

'n Vierde rede vir die vertel van hierdie verhaal sou wees dat die dubbel gekoloniseerde persoon daardeur 'n stem kry. Rosita moet ironies genoeg haar verhaal vertel aan 'n wit vrou (wat hier in die rol van koloniseerder gelees moet word) om sodoende haar verhaal 'gehoor' te kry. Rosita kan in haar posisie as bruin vrou as 'n dubbel gekoloniseerde beskou word, omdat sy beide *nie*-blank (bruin) sowel as *nie*-man (vrou) is, en gevolglik onderdruk word as gevolg van haar velkleur én haar geslag. Die gekoloniseerde wat in die posisie van die Ander verkeer, is stemloos asook identiteitsloos; binne die koloniale literatuur en filosofie bestaan die beskouing dat alleenlik wanneer die Ander deur die koloniseerder erken word, sy/hy subjektiwiteit verkry. Saam met hierdie toeken van subjektiwiteit gaan ook die toestaan van handelingsbevoegdheid (*agency*): Rosita moet dus eers erken word deur die aanhoor van haar storie voordat haar daad en aksies belang en waarde kry.



Twee vrae word indirek deur bogenoemde beantwoord: eerstens die vraag waarom haar keuse val op 'n mede Suid-Afrikaner as aanhoorder en tweedens die vraag waarom sy haar storie spesifiek aan 'n *wit* vrou vertel? Sy vertel dit aan 'n mede Suid-Afrikaner oorwegend uit 'n soeke na geregtigheid en regverdigheid (ek sou nie so ver gaan om dit as weerwraak te etiketteer nie). Rosita wil dit vertel vir een van haar 'eie' mense ; gevolglik is dit ironies gepas dat die ek-verteller ook van Wellington kom en hulle “min of meer tydgenote is” (7). Haar sin vir regverdigheid word gevolglik dieper bevredig omdat sy haar verhaal kan vertel aan een van die mense wat uit haar wêreld kom. Deur die vertel van haar verhaal kry Rosita by wyse van spreke haar stem terug: een van haar 'eie' mense ken nou haar storie en dra kennis van die sukses wat sy in haar lewe behaal het. Ek dink egter dat die feit dat die ek-verteller wit is, nie buite rekening gelaat kan word nie. Dit is nie genoeg dat Rosita haar storie aan 'n *ander vrou* vertel nie; dit moet 'n wit vrou wees wat in hierdie instansie as die koloniseerder teenoor Rosita as dubbel-gekoloniseerde gesien kan word. Alhoewel Rosita haar stem en handelingsbevoegdheid (*agency*) verkry deur die vertel van haar storie, kan dit nie buite rekening gelaat word dat haar ambivalente emosies van woede, wraak en sin vir regverdigheid bevredig word deur die wete dat die ek-verteller nou 'n ander perspektief het op die geskiedenis en geskiedskrywing van Suid-Afrika nie.

### 5.2.3 Die uitwerking van Rosita se storie op die ek-verteller

Die posisie van die ek-verteller wat ook die aanhoorder van Rosita se storie is, word vervolgens onder die loep geneem. Die effek wat Rosita se storie op die ek-verteller het, is die teenoorgestelde van wat dit op Rosita het. Vir Rosita bring die vertelling bevryding; op die ek-verteller het die storie 'n verlamme uitwerking. Die vertelling het 'n tweeledige uitwerking op haar: eerstens omdat dit 'n groot impak het op haar verlede en tweedens omdat dit 'n groot impak het op haar toekoms. Sy moet haar jeugherinneringe in totaliteit hersien en herevalueer en die konvensionele gedagtegang waarmee sy groot geword het dienoooreenkomstig aanpas.

Alhoewel Rosita haar "storie" (7) gefiksionaliseer aanbied, moet die leser dit nooit buite rekening laat dat haar verhaal in der waarheid 'n 'ware' verhaal is nie. 'n Moontlike rede hiervoor is dat die absurditeit van die werklikheid, 'n bepaalde politieke bestel waarin minnaars uit mekaar gehou kan word op grond van velkleur, sodoende beklemtoon word. In aansluiting hierby is daar ook die punt wat Van Schalkwyk (1993: 95) uitlig, naamlik die perspektiefsafstand wat fiksionalisering van die werklikheid te weeg bring, naamlik "die redusering en omvorming van die werklikheid tot iets wat vir die leser of luisteraar binne sy verwysingsraamwerk verteerbaar is".

As gevolg hiervan is dit nie net vir die Rosita makliker om haar verhaal te vertel nie, maar ook vir die ek-verteller makliker om aanvanklik te luister en uiteindelik 'n paradigma-skuif te maak. Nie net moet die ek-verteller haar verlede; alle herinneringe en gedagtes rondom haar kinderjare heroorweeg en bedink nie, sy word gedwing om ook haar hede en toekoms in besinning te bring. Sy moet opnuut dink oor die boek wat sy wou skryf, haar beskouing van die plaaslewe, platteland en selfs haar onskuldige en gekoesterde jeug. Die inhoud van die verhaal is egter ook van so 'n aard dat dit die patriargie en paternalisme ondermyn en by die ek-verteller 'n bewussyn skep van die “verlammende” (14) mag wat die man het oor haar as gekoloniseerde op grond van geslag nie, maar veral oor die bruin of swart vrou as dubbel gekoloniseerd op grond van haar geslag en haar ras.

Hieruit vloei dit dat die ek-verteller 'n droom van haar om “'n kinderboek ... oor (haar) idilliese kinderjare op 'n wynplaas” (14) te skryf, moet begrawe. Die rede hiervoor is dat sy daardeur nie net 'n wanpersepsie van 'n spesifieke sosiale bestel sou voorhou en perpetueer nie, maar ook dit wat onderliggend daaraan was en tot 'n mate nog steeds is, sou propageer. Rosita het die ek-verteller se morele gewete geaktiveer en haar bewus gemaak nie alleenlik van politieke onregverdigheid nie, maar ook van sosiale en morele onregverdigheid.

Aansluitend hierby dwing dit haar ook om met nuwe oë te kyk na die rol en posisie van die man, die heersende boer op die plaas. Die man word as 'n oorweldigende, enorme, sinistere en onheilspellende figuur beskryf wat bykans magiese, djinnie-agtige proporsies aanneem as dominerende figuur: hy is "n reusagtige boerefiguur (wat) 'n verlamme skadu kom gooi" oor al die mense op die plaas (14). Hiermee saam word die solidariteit van die vroue, die ek-verteller inkluis, beklemtoon: buiten die "skare vroue ... doeke laag gebind om hulle voorkoppe en hande gevou oor hulle buike" wat voor haar geestesog inskuif, is daar ook die "sorgelose wit kind" oor wie hierdie dreigende, djinnie-agtige boerefiguur sy "verlamme skadu" (14) kom gooi. Die verwysing na die arbeidersvroue met hul hande oor hul buike gevou, skep die suggestie dat hulle swanger is. Die suggestie hier is dat die boere-figuur hulle nie net polities en sosiaal nie, maar ook seksueel domineer; op grond van sy posisie as meerdere kan hy hulle verkrag en swanger maak. Die man maak dus dubbeld misbruik van sy posisie; erstens deur die miskenning van hulle sosiale regte en posisie en tweedens deur die ontkenning van hulle seksuele onafhanklikheid en subjektiwiteit en hul reg om seks te weier.

Die ek-verteller word gedwing om nie net die rol en invloed van die heersende geslag blanke mans te herevalueer nie, sy word ook gedwing om haar eie posisie binne hierdie situasie te herevalueer. Die gevolg hiervan is dat sy gedwonge voel om Rosita se verhaal aan ons as lesers oor te vertel. Sy voel haar verantwoordelik om op selfondersoekende wyse om te gaan met die inhoud

en betekenis van die verhaal wat sy aanhoor, en dit oor te dra aan die breër gemeenskap. Die ironie is egter dat Rosita nog steeds haar verhaal aan 'n wit vrou moet vertel voordat dit gehoor kan word. Ten spyte van politieke veranderinge en die ontwaking van 'n morele gewete het die situasie nog nie wesenlik verander nie: dit is nog steeds 'n wit vrou wat deur haar oorvertel van die verhaal stem gee aan die bruin vrou.

Soos wat Scheherazade haar be-ywer het vir die ontwaking van 'n menslike sy in die koning sodat sy uiteindelik haar lewe kan behou, doen Rosita in 'n mindere mate dieselfde. Sy be-ywer haar vir die ontwaking van 'n sin vir regverdigheid asook die erkenning van haar as subjek en die toestaan van handelingsbevoegdheid.

### **5.3 Samevatting**

In beide kortverhale wat bespreek is, is dit duidelik dat die Scheherazade-figuur of die vrouekarakter wat 'n storieverteller is uiteenlopende funksies kan vervul. Die aanspreek van Scheherazade in die eerste kortverhaal stel die verteller in staat om bepaalde kwessies rakende kreatiwiteit, die fabriseer van stories sowel as vertelkuns en selfs verteltegniek te berde te bring. Die werklike waarde van die verwysing na Scheherazade in "Ariadne spin 'n yarn vir Sheherazade" lê daarin dat die outeur deur die benaming van haar karakters bepaalde

spanningslyne daarstel en sodoende in 'n posisie is om op 'n baie subtiële manier sowel sosiale as letterkundige kritiek te lewer.

Alhoewel Scheherazade in baie opsigte 'n geskikte metafoor is, is sy vir die outeur nie die mees ideale vrouefiguur om na te skryf nie, juis omdat Scheherazade as vrou vasgevang bly binne die patriargale konvensies van haar tyd en omdat haar stem figuurlik gesproke stilraak na afloop van die duisend en een stories. Niemand weet hoe Scheherazade geleef het en wat sy gemaak het nadat die stories almal klaar vertel is nie. Interessant genoeg is die alternatief wat Gilfillan stel vir Scheherazade die figuur Sappho, van wie amper nog minder bekend is as van Scheherazade. Geen enkele volledige dokument of vers van haar bestaan in die wêreld nie; alles is brokstukke en oorlewering, maar juis daarom hou Sappho soveel belofte in as alternatiewe figuur of rolmodel naas Scheherazade. Ek volstaan met die stelling dat in die kortverhaal "Ariadne spin 'n yarn vir Scheherazade" die soeke na, behoefte aan en gesprek oor 'n vroulike tradisie voortgesit word. Scheherazade bly 'n ryk metafoor en gepaste rolmodel as storieverteller vir vroue-outeurs om na te skryf.

In die tweede kortverhaal "Rosita se storie" is dit interessant dat 'n duidelike politieke element bygebring word, deurdat die vertellende vrouekarakter 'n alternatiewe blik op die Suid-Afrikaanse historiografie gee. Die feit dat dit by monde van 'n vertellende vrouekarakter gedoen word, en dat dit as

gefiksionaliseerd aangebied word, maak dit vir die leser makliker om hierdie 'waarheid' aan te hoor. Vir my lê die waarde van die gebruik van hierdie tipe verteller daarin dat Rosita haar storie, haar weergawe van geskiedkundige onreg, kan vertel aan die ek-verteller, wat dit op haar beurt weer aan die lesers oorvertel, omdat dit as fiksie aangebied word (net soos wat Scheherazade haar stories vir die koning kon vertel omdat dit fiktief was). Gevolglik is die herbesin oor herinneringe en die her-evaluasie van 'n sosiale gegewe wat die ek-verteller ervaar makliker om te verwerk en dus meer aanvaarbaar.

Vir my lê die waarde van hierdie vroulike storievertellers wat 'n mens herinner aan Scheherazade daarin dat dit verandering op so 'n wyse propageer dat dit nie bedreigend is nie. Ariadne vind haarself, vind haar stem en 'n nuwe toekoms deur middel van haar assosiasie met Scheherazade. Die ek-verteller is in 'n posisie om haar verlede en toekoms te her-evalueer en herbevestig deur die impak van die storie wat Rosita aan haar vertel. Deur die gebruik van hierdie figuur word nie net ondermynend omgegaan met bestaande konvensies nie, maar word selfs die toekoms in heroorweging gebring.

## HOOFSTUK SES

### Die vrou as storieverteller in Marita van der Vyver se *Griet skryf 'n sprokie* (1992)

In 1992 verskyn 'n roman wat in die Suid-Afrikaanse letterkunde groot opskudding veroorsaak: *Griet skryf 'n sprokie* van Marita van der Vyver. Dit veroorsaak nie net opskudding oor die tematiek van vroulike onafhanklikheid nie, maar ook oor die uitbeeldings van seks daarin (onder andere omdat dit seks mét en sónder 'gepaste' bedmaats uitgebeeld). Die eerste oplaag van 6 000 kopieë is binne vier dae uitverkoop (Greeff 1993: 42). Daarop volg nog nege herdrukke, terwyl die kritici, literatoure en volksmoeders (en sommige vaders ook) sukkel om 'n gepaste etiket vir die outeur te vind: dit wissel van 'n "Afrikaanse Erica Jong" (Greeff 1993: 42) tot 'n parallel wat deur Johann Botha (1992: 15) getrek word met Hettie Smit van *Sy kom met die sekelmaan*—faam. Party beskryf dit as 'n verhaal wat 'n "lawwerige smaak in die mond" laat (Van Niekerk 1992: 98) of as 'n boek wat die "voortou neem in die emansipasie van die Afrikaanse mentaliteit ... as (mens) lees met hoeveel smaak daar tussen die lieste ingeklim word" (Britz 1992: 13). Die feit dat hierdie roman in 1993 bekroon word met die M-Net Boekprys, die ATKV-prys vir gewilde prosa, sowel as die Eugène Marais-prys illustreer wel dat die era waartydens hierdie teks verskyn het, erkentlik sowel as ontvanklik was daarvoor.



Die rede hoekom hierdie roman gebruik word om die vroue-verteller se gebruik van Scheherazade as metafoor of rolmodel te illustreer, is tweeledig. Eerstens identifiseer die hoofkarakter Griet in die roman haarself baie definitief en eksplisiet met Scheherazade – sy beskryf Scheherazade as haar “heldin en rolmodel” (63<sup>6</sup>). Tweedens vertel Griet (soos Scheherazade) stories aan haarself, haar sielkundige, haar nuwe minnaar en haar gesin, in ‘n poging om ‘n moeilike en somber fase van haar lewe te oorleëf. Die eindproduk van hierdie storie-vertellery is *Griet skryf ‘n sprokie*, die roman.

## 6.1 Die rol van verteller en fokalisator

In Brink se *Vertelkunde* bespreek hy die konsepte van die fabula en szujet, wat vroeg in die 20ste eeu deur die Russiese Formaliste geteoretiseer is. Brink (1987: 15) omskryf die fabula as die “gegewe waarmee die skrywer *begin* en die leser *eindig*”, met ander woorde die chronologiese, kousale verloop van die storie. Hy omskryf szujet as die storie soos wat die outeur dit aanbied in die teks, soos wat die leser dit van bladsy tot bladsy lees. Wat die fabula betref, duur *Griet skryf ‘n sprokie* van die vroegste herinneringe aan momente wat Griet as klein dogterjies met haar oupa deel terwyl hy met engele gesels en eindig dit waar sy en haar moontlike nuwe geliefde opstyg in Griet se kombuis voor die mikrogolf. Die szujet duur van “Oktober 1988 tot...einde van Januarie (1989)” (Scheepers 1997: 103). Dit stap die pad van Griet se egskeiding soos wat sy dit vertel aan

---

<sup>6</sup> Vir die doel my analise maak ek deurgaans gebruik van die 1993 uitgawe van *Griet skryf ‘n sprokie*. Slegs bladsynommers word gegee wanneer

haar sielkundige. Tussen-in leer die leser nie net vir Griet nie, maar ook haar hele gesin, alle minnaars en alle ongebore kinders ken.

Die rede waarom daar 'n stilgestaan word by hierdie spesifieke onderskeiding in die vertelkunde, is dat die volgende logiese stap is om ondersoek in te stel na die rol van die verteller. Die implikasie is dat “die verteltekste wat 'n mens lees iets anders is as die storie wat jy daarin lees (of daaruit haal)” (Brink 1987:16). Hierdie moontlikhede vir interpretasie van 'n enkele teks het veral te make met die rol van die verteller. Die outeur omskep die fabula in die szujet: een van die middele wat die outeur gebruik om dit te doen, is die verteller (wat ook as fokalisator kan optree).

Voorts word vlugtig aandag gegee aan die vertelsituasie in *Griet skryf 'n sprokie*. Indien Brink (1987: 150) se voorstelling van die vertelsituasie as uitgangspunt gebruik word, lyk die opbou as volg:

Reële outeur	Implisiete outeur	Verteller	Fokalisator
(Van der Vyver)			(Griet)

Hiervolgens is daar dus 'n reële outeur, 'n implisiete outeur, 'n verteller en 'n 'n fokalisator wat 'n karakter in die roman kan wees (Brink 1987: 150). In hierdie geval is Marita van der Vyver die reële outeur, dan is daar die implisiete outeur,

---

gedeeltes uit die teks aangehaal word.

dan is daar die verteller wat die storie van Griet vertel en laastens is daar die fokalisator van die roman wat die karakter Griet is en wie se sprokie dit is. Wat in gedagte gehou moet word, is dat die reële outeur deur die daad van naamgewing aan die boek, bygehaal kan word as ‘betrokkene’ by die teks, as die implisiete outeur of die “implied image of the artist” (Brink 1987: 147). Brink (1987: 148) verwys na hierdie tipe verskynsel waar die reële outeur erken moet word as aandadig aan die teks in die vorm van die “implisiete outeur en omskryf laasgenoemde as ‘n “vormgewende instansie wat deur die leser gekonstrueer word uit spore en tekens *in* die verteltekst”. Dit is my betoog dat beide die implisiete outeur en verteller soms in die teks oorvleuel met die reële outeur. Gevolglik kan daar gepostuleer word dat die *Weltanschauung* van Van der Vyver soms deurskemer in dié van die karakter Griet. Om hierdie rede ontstaan daar soms verwarring oor wie werklik die verteller in die roman is en wie regtig Griet se sprokie skryf.

Vir die doel van hierdie studie moet dus kennis geneem word van sekere ooreenkomste en raakpunte tussen die reële outeur Marita van der Vyver en die karakter-fokalisator Griet Swart. Van der Vyver is die outeur van ‘n boek vertaalde Grimm-sprokies (Scheepers 1997:3); Griet is die outeur van ‘n boek vertaalde Grimm-sprokies (14). Van der Vyver is deur ‘n emosionele egskeiding (Pretorius 1992: 2); Griet is in die proses van ‘n egskeiding. Van der Vyver het ‘n miskraam gehad (Pretorius 1992: 2); Griet het 3 miskrame gehad. Vir die doel van hierdie studie word aangevoer dat Griet en Van der Vyver by geleentheid in

die teks oorvleuel, dat hulle dieselfde vertellende rol vervul en dieselfde storie vertel. Op grond van die voorafgaande is dit my betoog dat dit nie alleenlik Griet is wat háár sprokie skryf nie, maar ook Marita van der Vyver, wat haar eie (lewens)storie skryf en 'n greep daarvan as die roman *Griet skryf 'n sprokie* aanbied.

## 6.2 Die spel tussen werklikheid en fiksie

Brian McHale (1987: 34) skryf in *Postmodernist Fiction* dat die mimetiese teorie se aanvanklike benadering was om 'n *skerp* onderskeid tussen feit en fiksie te tref omdat daar sonder so 'n grens geen oorreenkoms of weerspieëling kon wees tussen die twee nie en gevolglik geen representasie van die werklikheid *in* fiksie nie. Die probleem met die skerp onderskeiding tussen die twee is dat sirkulasie, beweging of integrasie oor hierdie skeidslyn heen dan moeiliker word. Die sogenaamde “possible-world theorists” (McHale 1987: 34) beweer dat daar 'n semi-deurlaatbare membraan tussen feit en fiksie bestaan, omdat “fictional possible worlds and the real world inevitably overlap to some extent” (McHale 1987: 34), ook omdat 'n fiktiewe wêreld nie kan bestaan sonder die onderbou van die reële wêreld nie.

'n Fiktiewe narratief kan nie geloofwaardig wees as die leser dit nie kan verbeeld of indink nie en die enigste manier waarop dit kan gebeur is as daar sekere

'geloofwaardige' ooreenkomste of merkers tussen die twee wêrelde is. Dit is veel makliker om entiteite en eienskappe uit die reële wêreld te leen, as om 'n fiktiewe wêreld in totaliteit op te maak. 'n Verdere ondersteunende faktor vir hierdie toelaatbare oorvleueling tussen wêrelde, is dat 'n fiktiewe wêreld toeganklik is "if it is conceived by inhabitants of the first world" (McHale 1987: 35). In die geval van *Griet skryf 'n sprokie* is die oorvleueling tussen die werklike en fiktiewe wêreld van so 'n aard dat die stories van die outeur en die karakter soms oorvleuel en so 'n bepaalde spanning skep. Die effek van hierdie spanning tussen werklikheid (die wêreld van die outeur) en fiksie (die wêreld van die verteller wat fokaliseer deur die karakter Griet) is om die narratief meer geloofwaardig te maak. Deurdat die narratief geloofwaardigheid verkry, gee dit die outeur die geleentheid om die leser se verwagting van 'n konvensionele einde en ook 'n konvensionele storie/lyn omver te werp. Omdat die narratief so geloofwaardig is, het die leser geen verwagting dat die narratief gaan afwyk van konvensie nie.

Die leser is dus onvoorbereid op die wyse waarop die inhoud van *Griet skryf 'n sprokie* – Griet se woede, angs, selfmoord-poging, mymeringe oor menstruele bloed en seksuele beskrywings – die tematiese konvensies van die tradisionele narratief weerspreek. Sodoende slaag Van der Vyver daarin om die konvensionele narratief te subverteer. Hierdeur skryf Van der Vyver ook die weg oop vir 'n ondermyning van onder andere die patriargale beskouing van seks, vrouens en skryf.

### 6.3 Die meervoudige funksies van skryf binne die roman

*Griet skryf 'n sprokie* word vervolgens vanuit verskillende invalshoeke ondersoek, om te illustreer dat Van der Vyver gebruik maak van 'n verteller wat fokaliseer deur die vroue-karakter Griet, wat ook 'n storieverteller is en dus, net soos die outeur, vergelyk kan word met Scheherazade. Eers word ondersoek ingestel na Griet se beskouings van skryf. Dit word gedoen aan die hand van die volgende drie afdelings: (1) Griet as skrywer, (2) Griet as skrywer van sprokies (haar beroep) en (3) Griet as sprokieskrywer (haar terapie).

Daarna word daar verder ondersoek ingestel na die volgende funksies wat skryf in hierdie roman het: (1) skryf/vertel as 'n manier om jou eie lewe te red (in navolging van Scheherazade), (2) skryf/vertel as heling, (3) skryf/vertel as voortsetting van 'n bepaalde familie-tradisie en (4) skryf/vertel as voortsetting van 'n tradisie wat begin, maar nie deurgevoer word deur die verteller se ma nie (hier gaan spesifiek gekyk word na die verhouding tussen Griet en haar ma, Gretha, asook die genealogie van storievertellers).

Verder sal daar ook aangetoon word in watter mate Griet as karakter (en die verwantskappe wat sy met Scheherazade toon) as meganisme gebruik word om oor onderwerpe soos skryf, seks, menstruele bloed, geweld, woede en waansin, asook die vroulike ervaring van verwerping deur 'n man (wat binne die

patriargale bestel as 'n vorm van psigiese dood beskou kan word) te praat binne verband van die teks en ook daaroor te skryf. Volgens Rachel Blau DuPlessis (1985: 1) in *Writing beyond the ending*, het letterkundige konvensie aan vrouekarakters twee potensiële eindes toegeskryf, die huwelik of die dood: "(o)nce upon a time, the end, the rightful end, of women in novels was social – successful courtship, marriage – or judgmental of her sexual and social failure – death". Blau DuPlessis (1985: 4) beweer voorts dat vroueskrywers die "alternate endings in marriage and death that are their cultural legacy" wil verplaas en vervang deur die aanbod van 'n alternatiewe stel uiteindes. Die twee 'eindes' wat dus volgens literêre konvensie vir Griet beskikbaar is, is 'n huwelik of die dood. Griet oorleef egter beide, naamlik 'n huwelik en 'n selfmoord-poging: op hierdie manier subverteer die verteller die tradisionele, patriargale storielyn.

### **6.3.1 Griet se beskouings van skryf**

#### **6.3.1.1 Griet as skrywer**

Die eerste kontak wat die leser het met iets wat Griet skryf, is wanneer sy volgens die verteller die volgende in haar dagboek skryf: "(d)rie weke sonder man, skryf Griet in haar Creative Arts Dairy, bo haar inkopielys vir die naweek" (10). Die ironie is dat hierdie stelling so banaal is. Na my mening is dit een van die probleme wat Griet as (dagboek)skrywer aanvanklik moet oorkom: die banaliteit van haar eie skrywery. Haar tweede poging is nie veel beter nie: "(d)is

gevaarlik om alleen te reis, skryf Griet in haar dagboek, veral na jou dertigste verjaardag” (11). Alhoewel daar tekens is van ‘n selfbewuste skryf, bly die inhoud daarvan banaal, onoorspronklik en onkreatief.

Ten spyte van die feit dat Griet werk by ‘n uitgewery, haarself in ‘n omgewing bevind waar mense hulself besig hou met die kreatiewe en haarself ook heeldag daarmee besig hou (sy vertaal nie net sprokies nie, sy maak dit soms self op, 14), moet sy deur sekere kwessies in verband met outeurskap en artistieke selfdefinisie worstel. Gilbert & Gubar (1979: 50) skryf as volg hieroor:

Thus the loneliness of the female artist, her feelings of alienation from male predecessors coupled with her need for sisterly precursors and successors, her urgent sense of her need for a female audience together with her fear of the antagonism of male readers, her culturally conditioned timidity about self-dramatization, her dread of the patriarchal authority of art, her anxiety about the impropriety of female inventions – all these phenomena of ‘inferiorization’ mark the woman writer’s struggle for artistic self-definition and differentiate her efforts at self-creation from those of her male counterpart.

Die enigste manier waarop Griet deur haar probleme kan werk, op skrywers– én psigiese vlak, is deur te begin: die proses moet deurgewerk word. Hierdie aanvanklike onsekerheid en selfs ongemak word duidelik geïllustreer deur die



volgende opmerking: “(e)k is besig om ‘n sprokie te skryf,’ sê Griet aan haar sielkundige. ‘Ek wou eintlik oor my verhoudings skryf. Maar ek is beter met sprokies” (24). Griet voel haarself dus in hierdie stadium nog gemakliker op die terrein van die sprokie as met die vertel van haar eie storie.

Hierop volg Griet se bekentenis aan Rhonda dat sy “fokken useless” (30) voel, omdat sy beseft dat sy heel waarskynlik nooit ‘n “groot roman” (30) sal skryf nie. Op hierdie stadium in Griet se skryfproses konfronteer sy die illusie wat die patriargale samelewing voorhou: die skryf van ‘n (goeie) roman gee die outeur ‘n nageslag, besitterskap, ‘n erflating waaraan hy sy eie waarde kan meet (vergelyk Gilbert & Gubar 1979: 6-7, 48). Griet het tot in daardie stadium geglo dat dit die konkrete resultaat van die skryfdaad, 'n boek met ander woorde, is wat haar subjektiwiteit, outonomie en kreatiwiteit bepaal (vergelyk Gilbert & Gubar 1979: 48). Sy kom nou egter tot die beseft dat dit sy *self* is wat dit moet doen. Haar identiteit word nie bepaal deur die feit dat sy 'n boek gepubliseer het of nie; haar identiteit word bepaal deur haar selfbeskouing.

Die uiteinde van die pad na subjektiwiteit, outonomie en kreatiwiteit is dus Griet se sprokie, waarvan daar vertel word in die roman *Griet skryf 'n sprokie*. Die titel van die roman dui daarop dat Griet uiteindelik suksesvol is in die skryf van haar eie storie. Alhoewel dit as ‘n ‘sprokie’ aangebied word vir die leser, kan dit gestel word dat die roman inderwaarheid ‘n boekstaving is deur die verteller van die

proses waardeur Griet haar sprokie skrywe. Die manier waarop Griet haar lewe leef en haar probleme oorkom, is die 'sprokie'. Die afleiding wat gemaak kan word, is dat Griet uiteindelik suksesvol is in haar soeke na 'n eie stem, sowel as 'n eie storie en identiteit.

### **6.3.1.2 Griet as skrywer van sprokies (haar beroep)**

Hierdie afdeling gaan spesifiek aandag bestee aan die funksie wat Griet se beroep as skrywer/vertaler van sprokies in die roman vervul. Sy werk met sprokies en fantasieverhale wat sy "vertaal en verwerk en soms self uitdink" (14). Deurgaans word daar verkleinerend verwys na haar beroep, nie net deur Griet self nie, maar ook deur haar eggenoot, familie en vriende (vergelyk 14, 17, 73, 123-124, 172). Sy beskryf haarself as 'n "spinner van sprokies" (11) en alhoewel hierdie opmerking op metaforiese vlak besonder veelseggend is, kan die smalende volksmond-toespeling nie buite rekening gelaat word nie. Hierdie ambivalensie ten opsigte van haar beroep word dwarsdeur die roman aangetref. As 'spinner' roep Griet wel 'n erfenis van kreatiewe, susterlike voorgangers soos Ariadne, Arachne, Penelope en Scheherazade op. Die neerbuigende, negatiewe konnotasie van leuenaar en bedrieër kan egter nie geïgnoreer word nie, en myns insiens staan dit aan die begin van die roman op die voorgrond.

Griet, as skrywer van sprokies, neem haarself nie te ernstig op nie. In 'n gesprek met haar broer, Marko, waarin dit op die onderliggende vlak handel oor die politieke situasie in Suid-Afrika, beskuldig hy haar daarvan dat sy juis as gevolg van haar beroep totaal verwyderd is van die werklikheid: "Maar jy weet nie eens wat die werklikheid is nie, Griet! Jy sit agter 'n PC en skryf fairy-tales!"(123). Haar reaksie is: "Wag maar ... eendag gaan ek nog 'n storie oor die werklikheid skryf.' 'En dit sal seker ook soos 'n fairy-tale klink'" (123-124). Griet se verweer dat sy wel eendag 'n storie oor die werklikheid gaan skryf, word deur haar broer as belaglik en minderwaardig afgemaak. Hy is oortuig daarvan dat haar storie nooit meer as 'n 'fairy-tale' kan wees nie; overgeset synde, Griet is as skrywer nie tot iets meer geloofwaardig as 'n sprokie in staat nie. Haar broer betwyfel nie net haar vermoë om te *kan* skryf nie, maar ook die *kwaliteit* van wat sy sou skryf indien sy sou kon. Griet word dus subtiel deur haar broer herinner aan die patriargale beskouing dat vrouens nie in staat is om te skryf nie.

Dit is egter my hipotese dat Griet, juis omdat sy so vertrouwd is met die tradisionele sprokies van die broers Grimm, hierdie sprokies as 'n springplank gebruik om tot by 'n punt te kom waar sy haar 'eie' stories kan begin skryf en nie meer bloot die Grimm-sprokies verdraai, herskryf en hersien nie. Bruno Bettelheim (1976: 36) skryf in sy *The uses of enchantment* as volg hieroor:

(M)yth and fairy tales speak to us in the language of symbols representing unconscious content. Jungian psychoanalysis stress

in addition that the figures and events of these stories conform to and hence represent archetypical psychological phenomena, and symbolically suggest the need for gaining a higher state of selfhood – an inner renewal which is achieved as personal and racial unconscious forces become available to the person.

Soos wat Griet die Grimm-sprokies herskryf en geleidelik aanpas sodat dit uiteindelik haar eie sprokies is wat sy skryf, vind hierdie innerlike vernuwing plaas deurdat die 'unconscious forces' aan haar beskikbaar raak en sy uiteindelik kreatiewe en ook emosionele onafhanklikheid bereik.

### **6.3.1.3 Griet as sprokieskrywer (haar terapie)**

In hierdie afdeling word ondersoek ingestel na die effek wat die skryf van haar eie sprokies op Griet het (al is dit aanvanklik bloot as terapie). Wanneer Griet op grond van 'n aanbeveling van haar sielkundige haarself in 'n fiktiewe karakter verander en sodoende sélf sprokies skep of 'opmaak', raak sy die skepper van haar eie sprokie - dus 'n sprokieskrywer. Alhoewel daar 'n skuif gemaak word wat betref die inhoud van die sprokies (sy skryf nou sprokies oor haar familie en die land waarin sy woon), kyk Griet egter nog steeds na haarself met vertwyfeling. Sy besluit dat haar beroep besig is om haar verstand aan te tas (14) en val terug op die manlike waardebeskouing dat daar iets intrinsiek fout moet wees met 'n

vrou wat skryf; Gilbert & Gubar (1979: 44) noem dit die “anxiety of authorship”. Die oggend nadat Rhonda haar aanraai om haarself in ‘n fiktiewe karakter te verander, is die eerse gedagte wat in haar kop opkom as sy wakker word die tradisionele inleiding tot ‘n sprokie, naamlik “eendag was daar...” (14). Wat hieruit volg, is Griet se eerste poging om haar eie sprokie te skryf. Die tog op soek na eie kreatiwiteit en identiteit word dus aangepak.

Soos wat 'n mens te wagte kan wees van ‘n vrou wat sprokies vertaal en wat die eerste maal haar hand aan ‘n pen waag om haar eie situasie te beskryf, gryp Griet na beelde van engele, hekse en monsters om haarself mee te beskryf: "(s)y was miskien 'n heks, miskien 'n opstandige engel, beslis 'n moeilikheidmaker" (12). Gilbert & Gubar (1979: 17) verklaar hierdie tendens aan die hand van die onderdrukkende patriargale literêre bestel, “until quite recently the woman writer has had (if only unconsciously) to define herself as a mysterious creature who resides behind the angel or monster or angel/monster image ... it has been a powerfully coercive and monitory image for women secretly desiring to attempt the pen”. Hierdie ambivalente self-beskouing van Griet moet sy met en in haar eie sprokies deurbreek. Eers moet haar denke oor skryf egter hergedefinieer word, alvorens sy die denke oor haarself kan herdefinieer.

Haar worsteling met die skryfproses en die ontvangs daarvan deur haar eggenoot en familie boekstaaf Griet as volg: “(sy) was ‘n vrou wat wou skryf

omdat sy geglo het die pen is magtiger as die penis. Sy het nie beseft dit is die agste doodsonde in 'n falliese wêreld nie" (13). Die agste doodsonde waarna verwys word, is die *vrou wat skryf*, nie soseer die vrou wat glo dat die pen magtiger is as die penis nie. Daar moet in gedagte gehou word dat die pen in talle feministiese tekste 'n gelaaide term is. Vir Gilbert & Gubar (1979: 4) is die pen as penis-metafoor gelyk aan patriagale mag. "The poet's pen is in some sense (even more than figuratively) a penis", en saam met hierdie metafoor gaan "posterity", "progenity" (Gilbert & Gubar 1979: 7) en ook eienaarskap. Daarom is die pen "not only inappropriate but actually alien to women" (Gilbert & Gubar 1979: 8). Hier handel dit om die mag van besitterskap, nalatenskap en ook eienaarskap wat saamgaan met skrywerskap, begrippe waarvan vroue vir generasies uitgesluit is. Dit is die kwessies waarteen Griet moet inskryf, maar eers moet sy gemaklik raak met die pen en haar eie definisie van die pen uitwerk. Dit doen sy myns insiens wanneer sy die pen as 'n instrument tot stemgewing beskou. Griet stel dit as volg: "sy het haar stem verloor – maar ontdek sy kan skryf" (165). Die suggestie hier is dat die heersende sosio-politieke bestel Griet se stem van haar af weggeneem het en dat sy 'n stem teruggekry het deur haar skrywery.

Vir Griet gaan dit in bogenoemde aanhaling oor die vrou wat haar pen opneem om stem te gee aan haarself, meer nog 'n vrou wat skryf om haar stem weer vir haarself toe te eien. Die pen vergestalt die skryfproses waartydens dit gebruik word as instrument om stem te gee aan vroue, as 'n simbool van mag en nie

soseer as 'n simbool van kreatiwiteit nie. Ruth Bottigheimer (1986: 123) skryf in haar "Silenced women in Grimm's tales" dat daar 'n bepaalde gelykstelling is van spraak en mag. Dit is wat Griet *in* asook *deur* haar verhale probeer vind: die mag wat sy as vrou behoort te hê, maar wat deur die onderdrukking van die patriargale bestel van haar af weg geneem is.

Volgens Karen Rowe is die gebruik van 'n vroulike verteller om die raam daar te stel in sprokies (soos wat Griet in hierdie roman doen deur haar verhaal in sprokie-vorm aan te bied) beduidend. Rowe (1986: 62) stel dit as volg: "The female frame narrator is a particularly significant indicator, because it converts into literary convention the belief in women as truth-sayers, those gifted with memory and voice to transmit the culture's wisdom - the silent matter of life itself". Die vrou as verteller is beduidend en in 'n posisie van mag omdat sy volgens Rowe 'n bykans bonatuurlike vermoë het om die waarheid te spreek, en ook om 'n (veranderende) kultuur se wysheid oor te dra. Hiermee saam noem Rowe (1986: 59) ook drie tipes spesiale kennis wat toegeskryf word aan vroue, naamlik "the knowledge of sexual passion, the knowledge of healing and the wisdom to spin tales". Dit is presies wat Griet (en Van der Vyver as implisiete outeur) doen in haar verhaal. Buiten die seksuele passie waaroor Griet praat en skryf, verkry sy uiteindelik ook genesing deur die *skryf* van haar sprokie. Die suggestie is dat die verhaal wat die leser lees, naamlik die roman, die produk van Griet se sprokie-skrywery is. Die verteller noem haarself immers "'n spinner van sprokies" (11). Griet besef, onbewustelik dalk op hierdie stadium, dat sy die draer

is van 'n bepaalde soort wysheid en kennis van seksuele passie en genesing, wat sy slegs kan uitwerk as sy skryf om haar stem terug te kry.

Dit is teen bogenoemde patriargale beskouing wat Griet haar vasloop wanneer haar eggenoot haar vra om 'n egskeiding. Die begin van hul argument wentel om haar skrywery. George sê: “Ek kan nie langer saam met jou lewe nie ... Jy sit en skryf in die middel van die nag wanneer normale mense slaap. Jou woordverwerker het 'n bleddie altaar geword. Jou stories het die hele huis oorgeneem!” (56). Hy kla haar van drie dinge aan: eerstens dat sy nie normaal is nie, tweedens dat sy haar skryf-instrument en by implikasie dus ook die aksie van skryf bo hom verkies, en derdens dat hy geen beheer daaroor het nie en dat dit daarom vir hom 'n bedreiging geraak het. George se betoog spruit uit die feit dat sy posisie as man bedreig word. Dit voel vir hom dat hy beheer oor Griet verloor. Hy begin aanvoel dat Griet streef na 'n selfwaarde en selfkennis wat nie van hóm, sy goedkeuring en onderskrywing afhanklik is nie. Hy voel dat Griet rebelleer teen hom. Omdat Griet nie optree volgens die voorskrifte van 'n fallogosentriese bestel nie en buite George se vertroude parameters begin beweeg, verloor hy beheer oor haar en beskou hy haar as abnormaal. Omdat Griet nie meer 'normaal' is nie, kan hy nie meer staat maak op sy bekende definisies van hoe sy moet optree nie en word hy geforseer om noodgedwonge buite sy eie vertroude parameters en definisies te beweeg op soek na 'n definisie van en beheer oor haar. Dit laat hom onseker en bedreig voel.



Die instrument waarmee Griet skryf, naamlik haar woordverwerker, stel hy gelyk aan 'n altaar wat gewoonlik deel is van 'n godsdienstige ritueel. Godsdienst is nog 'n sosiale en antropologiese konstruk wat in die loop van die geskiedenis deur mans oorheers en beheer is. Die feit dat hy die beeld van 'n altaar gebruik, dui daarop dat hy haar woordverwerker beskou as iets waarop sy offerandes maak aan haar stories en nie meer aan hom as die heer en meester in haar lewe nie. Die afleiding is dat Griet haarself na ander oorde wend in haar soeke na haar eie identiteit en nie meer na George kyk hiervoor nie. Sy wend haar af van haar man en die fallogosentriese bestel, in haar soeke na wie sy as vrou *is* en *mag* wees. Griet soek nie meer aanvaarding by George en sy boeke en sy lewensuitkyk nie.

George gaan verder en sê dat haar stories, die een ding wat Griet vir haarself toeëien as haar erfposisie van beide kante van haar familie af, die “hele huis oorgeneem” het (56). Die domein van die huis wat gewoonlik aan vroue toegeken word, word deur hierdie uitspraak van George vir homself as syne toegeëien. Hierbinne wil hy Griet beheer en beperk, omdat hy glo dat sy tot niks meer of beter in staat durf wees nie. Gilbert & Gubar (1979: 40) verwoord die huishoudelike as domein van die vrou as volg: “a woman’s world and woman’s work: the realm of domesticity is a miniaturized kingdom in which the best of women is not only like a dwarf but like a dwarfs servant”. Nie net verkleineer dit die vrou letterlik deur haar as dwergagtig uit te maak nie, dit verkleineer ook die aksie van huishou tot iets miniatuuragtig en onbelangrik. George verwag dat sy vrou dinge moet bedryf soos wat hy dit wil hê. In die verloop van die konflik

tussen hulle probeer hy om Griet te domineer in die enkele plek wat nog altyd deur die samelewing aan die vrou toegeken is, naamlik die privaat ruimte van die huis.

George stel boonop sy ervaring van Griet se skryfwerk gelyk aan 'n militêre aksie wat 'sy' spasio *oorneem*, totaal daarvan besit neem. Deurdat hy 'n frase gebruik wat tot die militêre jargon behoort, probeer hy om sy superioriteit en dominansie te beklemtoon en ook sy opinie af te dwing. Al wat hy egter daardeur bereik, is om sy onsekerheid en emosionele wankelmoedigheid te laat deurskemer. Met hierdie uitspraak ruil George onbewustelik die geslagsrolle wat deur die samelewing aan mans en vroue toegeken word om: Griet is die een wat deur haar stories dominansie verkry en in staat is om die hele huis oor te neem (65), terwyl George die een is wat onseker en bedreig voel en aan sy sosiaal aanvaarde rol begin twyfel. Sodoende subverteer die verteller die patriargale konvensies wat in die konvensionele storielyne ingebou word en verkry die vrou gaandeweg 'n posisie van mag.

Voorts wil George Griet nie net verhoed om te skryf nie, maar wil hy ook haar stem van haar af wegneem: "(h)y het geglo dat seks, soos vroue, verkieslik gesien en nie gehoor moet word nie" (102). Griet se behoefte is om nie net haar stem terug te vind nie, maar ook deur haar skrywery 'n stem te gee aan alle vroue: "(g)isteraand het sy wraak geneem vir elke vrou wie se mond ooit deur 'n

man gesnoer is” (103). Die insident wat hier aangehaal word, vind plaas die eerste keer wat Griet en Adam seks het en staan in skille kontras met die ordentlike, stil seks wat sy en George gehad het. Beukes & Gouws (1998/1999: 86, 87) stel dit dat "die patriargale sisteem ... die vrou se liggaam gekoloniseer (het)" en dat sy al "skrywende" haar liggaam herwin, terugkry, haar eie maak. Vir Beukes & Gouws is daar dus 'n korrelasie tussen die vrou wat besit neem van haar liggaam en sodoende haar eie identiteit formuleer en skryf. Volgens hulle (1998/1999: 89-90) slaag Griet daarin om haar eie liggaam te verower deur seks as 'n magspel te beskou, "as die vrou dus seks kan geniet en nie uitgebuit voel nie ... (is) die man nie die dikteerder van die magspel nie; die vrou is en haar genot is ... deurslaggewend".

Griet voel dat sy deur haar luide, gillende genieting van die seksdaad nie net haar eie stem terugkry nie, maar ook in 'n posisie is om wraak te neem namens vele ander vroue. Die feit dat sy in 'n posisie is om haar eie stem vir haar toe te eien vanuit 'n seksuele posisie maak die 'oorwinning' soveel soeter, omdat vroue vir soveel generasies as seksobjekte beskou is en nie as betrokke, teenwoordige deelnemers nie. Daar kan gestel word dat Griet deur hierdie een enkele daad na haarself as subjek kan begin kyk. Voorts is die suggestie dat Griet eers haar stem moet terugkry deur die deelname aan en genieting van seks, alvorens sy haar stem kan vind as skrywer.

Griet se beheptheid met sprokies, of dit nou dié is wat almal ken, die onbekendes wat sy oorvertel of dié wat sy opmaak, het te make met die feit dat die heldinne in die sprokies hulself nooit kon red nie (103) en dat hulle nie handelingsbevoegdheid (*agency*) het nie. Sy glo egter onwrikbaar dat mens nie sonder skryf kan oorleef of sonder sprokies 'n bestaan kan maak nie. “Hoe kan jy skryf as jy die wêreld nie verstaan nie?’ het George haar verwyt. ‘Hoe kan ek die wêreld verstaan as ek nie skryf nie?’ was haar verweer” (161). George begryp nie die prosesmatige aard van skryf nie; hy het 'n weerstand teen skryf as middel-om-te-verstaan. Hy is oortuig dat daar slegs geskryf word vanuit 'n posisie van mag, 'n posisie van alreeds verworwe kennis.

Griet glo die teenoorgestelde, veral omdat sy skryf vanuit die posisie van iemand wat altyd die Ander was in 'n man-gesentreerde samelewing. Sy het nie reeds-verworwe kennis nie, sy het nie dieselfde patriargale erfenis as wat manlike skrywers het nie. Gevolglik is skryf vir Griet 'n soektog na veel meer as net 'verstaan': sy skryf in 'n soeke na haar susterlike 'erfporsie'. Vir Griet is die aksie van skryf 'n poging om te verstaan, om sin te gee aan haar lewe, om sin te maak van die politieke situasie in Suid-Afrika, 'n metode om te verstaan wat besig was om verkeerd te gaan tussen haar en haar man. As Griet by die punt kan kom waar sy die lewe verstaan, sou sy dit dalk kan oorleef. Skryf word dus 'n manier om te oorleef.

## 6.3.2 Die verskillende funksies van skryf

### 6.3.2.1 Skryf of vertel as 'n manier om jou eie lewe te red

Soos wat Scheherazade vir 'n duisend en een nagte stories vertel om haar lewe te red, kom Griet by 'n punt waar sy begin vermoed dat haar vermoë (en behoefte) om stories te vertel veel meer waarde het as blote vermaak, dit kan dalk *haar* lewe red: "Soms wonder sy of sy nie eerder ... iets meer dramaties met haar lewe moes gedoen het nie. Maar in haar hart weet sy dat daar vir haar nooit 'n keuse was nie. Sy moes sprokies spin om aan die lewe te bly. Nie net om haar brood te verdien nie, maar ook *om die dood te flous*. Soos haar heldin en rolmodel, die *slim Sjeherazade*. As jy 'n plaas erf, moet jy boer. As jy stories erf, moet jy hulle vertel. En Griet Swart het genoeg stories geërf om haar 'n duisend en een nagte aan die lewe te hou" (62-63). In hierdie paragraaf bevestig Griet haar alliansie met Scheherazade. Nie net is Scheherazade haar "heldin en rolmodel" (63) nie, maar hulle deel dieselfde lot: beide van hulle moet stories vertel om aan die lewe te bly. In Griet se geval moet sy dit spesifiek tydens hierdie episode van haar lewe vertel om haar egskedding emosioneel te kan oorleef. Haar stories moet haar deur hierdie deel van haar lewe aan die leef hou.

Die emosionele skade wat 'n egskedding aan 'n vrou doen, word in hierdie roman verwoord. Nie net word Griet fisies vervreem van haar huis nie, sy moet ook deur die hele rou-proses werk wat tradisioneel slegs geassosieer en gevolglik ook

geduld word in die geval van wérklike sterfte. Die emosionele trauma van drie miskrame sowel as die verbrokkeling van haar huwelik en die opgee van haar huis dryf Griet sover om haar kop in 'n gasstoof te druk in 'n poging om 'n einde aan alles te maak.

Eerstens vertel of skryf Griet dus stories om 'n fisiese dood te ontkom. Sy wil uit desperaatheid haar kop in 'n oond druk om haar lewe te eindig, selfmoord te pleeg. “Wel, ek dog toe ek sal eers net kyk hoe dit voel, jy weet, my kop insteek sonder om die gas oop te draai. Net om te kyk of ek dít sal kan doen” (8), vertel Griet aan haar sielkundige. Die ironie is egter dat sy haar oë oopmaak, teen 'n kakkerlak vaskyk en haar skoon uit haar selfmoord-poging skrik. Sy vertel stories aan haar familie, sielkundige en vriende en skryf aan haar sprokies in 'n poging om te vergeet van haar desperate eensaamheid en gevoel van verwerping: “(w)anneer haar gesig vertrek en haar wange taai word van trane, kyk die storieverteller in haar gefassineerd na die snikkende Griet Swart. Dit is die ergste van haar werk as storieverteller. Sy word 'n buitestaander in haar eie lewe” (143).

Dit is egter juis hierdie storievertellers-afstand wat haar sober en lewendig hou in hierdie betrokke fase van haar lewe. Die feit dat Griet as 'storieverteller' na haarself kyk, is 'n verteltegniek wat haar in staat stel om verwydering te bring tussen haarself en die intense emosies en depressie wat haar tevore al gedryf het tot 'n selfmoord-poging. Die afstand word verder bevestig deur die feit dat die

roman vertel word deur 'n eksterne of derdepersoonsverteller met Griet as fokalisator. Wat Griet nie beseef nie, is dat die storie-vertel tegniek dien as instrument om afstand te kry van haarself en om die felheid van haar emosies meer draaglik te maak sodat sy daardeur kan werk.

Tweedens kan bogenoemde gesprek tussen Griet en Rhonda gebruik word om te illustreer dat Griet stories vertel of skryf om aan haar emosionele dood te ontkom. Skryf gee vir Griet hoop en ook moed; dit help haar om die wêreld en haarself te verstaan (161). Griet slaag daarin om 'n emosionele ommeswaai te bewerkstellig, hoofsaaklik omdat haar stories haar help om perspektief te kry op haar familie en haar gefaalde huwelik, en haar selfs help om uiteindelik hoopvol te voel. In die gesprek met haar sielkundige waartydens Griet haar mislukte selfmoord-poging bespreek, maak sy gebruik van fiktiewe karakters om die erns van haar situasie te ontwyk en haar sielkundige se aandag af te trek. Rhonda beskuldig haar as volg: “(s)ien jy wat ek bedoel? Jy gryp dadelik na ‘n gesprek oor ‘n fiktiewe karakter. Jy kom na my toe om oor jouself te praat en die helfte van die tyd gee jy vir my aanhalings uit boeke” (8). Griet probeer telkens om haar sielkundige se aandag van haar emosionele situasie af te lei, deur haar te verwar met aanhalings uit boeke en verwysings na fiktiewe karakters sodat Rhonda later nie meer weet of Griet van haarself of van een of ander fiktiewe karakter praat nie. Dit is vir Griet makliker om die stories van ander outeurs aan haar sielkundige te vertel as om haar eie werklikheid, haar emosionele status oop te stel vir analise.

Deurdat Griet haar emosionele toestand oopstel vir 'n koue, analitiese, onbetrokke gesprek, verwyder sy haar emosionele lewe van haarself, vervreem sy dit tot abstrakte, kliniese gesprekspunt, en is dit nie meer 'Griet' oor wie gepraat word nie, maar iets buite haarself. Griet beseft dat sy deur haar emosies moet werk, alvorens sy genees sal wees. Sy beseft die noodsaaklikheid van analise, maar probeer dit vermy en uitstel, omdat sy nie haar desperaatheid, woede en gevoelens van verwerping wil konfronteer nie. Deurdat haar emosionele lewe uiteindelik tot 'n abstraksie gemaak word in die proses van analise, stel Griet haar onderbewussyn oop vir die nodige integrasie sonder die gevaar van repressie. Rhonda beseft dat indien integrasie nie plaasvind nie, Griet emosioneel kan sterf en gevolglik moedig sy Griet aan om haar stories te vertel. Wanneer Griet by Rhonda kla dat die sprokie wat sy skryf nie sin maak nie, dat dit niks met haar mislukte verhouding te make het nie, antwoord Rhonda "dit help jou om jouself te verstaan ... soos enige ordentlike sprokie doen" (45). Vir Rhonda is hierdie proses deel van terapie.

Derdens skryf Griet om haar psigiese en kreatiewe dood vry te spring. Sy beken die volgende aan haar sielkundige: "Ek weet nou waarom ek oor my oumas en oupas sprokies skryf! ... Die sangoma sê jy kan nie jou voorvadergeeste ignoreer nie. Hulle kan jou mal maak. Hulle kan jou selfs dood maak" (130). As teruggegaan word na Gilbert & Gubar (1979: 51, 53) se stelling dat vroueskrywers hulle eie psigiese ongemak projekteer in metafore van waansin en psigologiese afwyking, maak hierdie opmerking van Griet een honderd



persent sin. Die implikasie is dat Griet waansinnig sal raak indien sy nie die stories van haar voorsate skryf nie. Onderliggend hieraan lê die besef dat Griet as skrywer geen keuse het wanneer dit kom by haar dringende behoefte om te skryf nie en die besef dat skryf noodsaaklik is. Dit is nie net die verbrokkeling van haar huwelik met George wat haar tot selfmoord en 'n sielkundige gedryf het nie. Onderliggend hieraan is George se weerstand teen haar skrywery.

Die meganisme waarvan sy as vrou gebruik maak om tot skryf te kom en om haar behoefte aan skryf te regverdig (laat die feit dat sy sprokies vir 'n lewe vertaal en soms selfs aanpas buite rekening vir die oomblik), is om soos Scheherazade te begin om heel onskuldig die stories van haar familie te vertel. Die verskil tussen Griet en Scheherazade in hierdie betrokke instansie is dat Scheherazade stories vertel sodat sy nie doodgemaak word nie, terwyl Griet stories vertel om 'n psigiese dood vry te spring.

Vir my kan die 'voorvadergeeste' hier gelees word as 'n aanduiding van dit wat in haar onderbewussyn teenwoordig is. Elizabeth Wright (1989: 57) skryf naamlik dat daar in die psigoanalitiese ondersoeke na kreatiwiteit gevind is dat bepaalde destruktiewe energieë aan die werk is tussen die id en superego wat aggressief gemik is teen die ego. Sonder die instandhouding van 'n individu se identiteit deur integrasie van die id, superego en ego kan hierdie negatiewe energieë seëvier, wat lei tot repressie, en op sy beurt lei tot psigiese dood (Wright 1989:

58). Deurdat Griet stories vertel, kan sy uitdrukking gee aan dit wat in haar onderbewussyn teenwoordig is en kan die id se subversiewe, instinktiewe aksies getemper word deur kontak met die ego (Wright 1989: 58). Anders gestel: as Griet nie skryf nie, nie haar onderbewussyn konfronteer nie, sal dit lei tot 'n vorm van dood.

Dit bring mens terug by die vergelyking met Scheherazade. Die koning wil hê dat Scheherazade dood gemaak word omdat sy 'n vrou is; sy ontkom dit deur aan hom stories te vertel. George wil Griet 'doodmaak' deur haar te weerhou van stories vertel. Deurdat hy op hierdie manier haar psigiese integrasie verhoed, weerhou hy haar van selfbegrip en self-aktualisering – 'n tipies fallogosentriese handeling. Sonder begrip kan Griet nie skryf nie, en sonder skryf kan Griet nie verstaan nie; sonder skryf kan sy nie vorm gee aan haar wêreld en dit herdefinieer op 'n manier wat vir háár sin maak nie (Gilbert & Gubar 1979: xii).

### **6.3.2.2 Skryf of vertel as heling**

Griet se aanvanklike emosionele kondisie en selfbeskermingsmeganismes word as volg deur haarself verwoord: "(e)k lewe nog steeds deur boeke en movies. Ek beskerm myself teen die werklikheid deur te maak of ek Scarlett O'Hara in *Gone with the Wind* is" (8). Dit is Griet se *malaise*: sy kan nie die werklikheid van haar eie situasie erken nie. Sy probeer aanhoudend om dit uit te stel deur die

werklikheid te sublimeer, te vermy, deur te gryp na verwysings na fiktiewe karakters. Daarom raai Rhonda, Griet se sielkundige, haar aan om te begin skryf oor haar emosionele lewe: “(s)kryf...vir jouself” (14). Griet vra neusoptrekkerig of Rhonda bedoel dat sy moet begin dagboek hou van haar gedagtes, fantasieë en wroegings, waarop Rhonda die volgende antwoord: “Nee, ek bedoel soos ‘n storie. Verander jouself in ‘n fiktiewe karakter. Dis tog wat jy heelyd in jou verbeelding doen” (14). Wat Rhonda voorstel, is dat Griet hierdie vermoë (en gewoonte) om stories te vertel inspan op 'n meer konstruktiewe manier ten einde die waarheid en werklikheid te konfronteer en op 'n dieper vlak haar eie dood uit te stel. Rhonda besef dat Griet skryf en vertel gebruik om haar innerlike demone uit te dryf en sy vermoed dat hierdie gewoonte as meganisme ingespan kan word om Griet se helingsproses aan te help. Sy stel dus ‘skryf’ aan haar pasiënt voor as ‘n vorm van terapie, ‘n vorm van selfgenesing. Daarom raai sy Griet aan om haar emosionele status te begin boekstaaf. Net soos wat Grietjie in die sprokie klippies agterlaat om haar te help om haar en Hansie huis te kry, so kan Griet vir haarself bakens opskryf om die pad na heling en emosionele heelheid te karteer.

Griet stem in tot hierdie vorm van terapie en die eerste storie wat sy skryf, handel oor haarself en haar familie. In hierdie eerste storie verwys Griet na haarself as ‘n “heks, miskien ‘n opstandige engel, beslis ‘n moeilikheidmaker, en sy is swaar gestraf vir haar sondes. Die ergste van al haar sondes was dat sy mense met woorde verlei het. Sy was ‘n vrou wat met sinne wou speel soos Salomé met haar sewe sluiers” (12-13). Hieruit kan die kern van Griet se krisis afgelees word.

Eerstens definieer Griet haarself as on-menslik, as 'n verleidster (Salomé), 'n heks of 'n engel. Volgens Gilbert & Gubar (1979: 17) is dit heel normaal vir vroueskrywers om hulself só te verwoord: "... until quite recently the woman writer has had (if only unconsciously) to define herself as a mysterious creature who resides behind the angel or monster or angel/monster image ... self definition necessarily precedes self-assertion: the creative 'I AM' cannot be uttered if the 'I' knows not what it is".

Gevolglik moet die vroue-skrywer eers haar 'Self' kan verwoord voordat sy haar Self kan afdwing *op* en uitdruk *in* die geskrewe woord. Aangesien hierdie Griet se eerste kreatiewe skryf-poging is (anders as die boekstaving van hoeveel weke sy sonder man is, vergelyk 10, 71, 163), sukkel sy nog met die verwoording van haar identiteit (hetsy as outeur, karakter of persoon). Gevolglik is die beeldspraak wat sy gebruik om haarself te definieer, vermeng en ook ambivalent. Alhoewel Griet besef dat sy "self verantwoordelikheid moet neem vir die formulering van haar identiteit" (Beukes & Gouws, 1998/1999: 86), is haar eerste poging deurspek met onsekerheid en ambivalensie.

Tweedens glo sy dat 'n vrou wat skryf sonde pleeg, en dat straf onafwendbaar sal volg op hierdie handeling (vergelyk 12). Hierdie geïndoktrineerde wanopvatting is een van die dinge waarvan Griet genees moet word. Griet glo dat sy vier kinders verloor het aan miskrame en haar huwelik 'n mislukking is as

straf vir haar begeerte om te skryf, sy glo dat "sy gestraf word omdat sy meer van skryf as van kook hou" (96, vergelyk ook 13, 32). Hierdie skuldgevoel strook met die Afrikaner-Calvinistiese dogma, wat val binne die breë patriargale bestel waarvan Griet probeer wegkom. Enige afwyking van die fallogosentriese bestel deur 'n vrou is sonde en sal gestraf word.

Hier stel Griet haar eie binêre opposisies op: skryf/kook, seks/stryk. Sy stel skryf en seks gelyk aan die manlike pool en kook en stryk gelyk aan die vroulike pool van die opposisie. Die twee terme wat aan die vroulike pool gelyk gestel word, is terme wat tuis hoort by die huishoudelike, tot die domein van wat Virginia Woolf die "Angel in the House" noem (aangehaal in Eagleton 1996: 78). Hierteenoor behoort skryf en seks albei tot die essensie van literêre mag (Gilbert & Gubar 1979: 4). Woolf skryf dat 'n vroueskrywer onder andere een baie bepalende funksie het: "(k)illing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer" (aangehaal in Eagleton 1996: 79). Die "Angel in the House" is die alter ego van die vroueskrywer, wat deur die patriargale bestel geskep is om vroue van die skryfdaad te weerhou. Sy pla, mors tyd en folter die vrou met 'n pen in die hand totdat die vroueskrywer omdraai en haar doodmaak (aangehaal in Eagleton 1996: 78).

Griet begin skryf, maar vind dat sy oor haar oupas en oumas en die res van haar eksentrieke familie skryf eerder as oor haarself. Sy beken teenoor Rhonda dat sy

voel asof sy geen beheer oor haar sprokie het nie en kla dat 'n sprokie oor haar familie niks met haar mislukte verhoudings te doen het nie. Hierop antwoord Rhonda baie rustig: “dit help jou om jousef te verstaan, soos wat enige ordentlike sprokie doen” (45). Griet se sielkundige motiveer haar om aan te hou skryf omdat die skryfaksie, en heel waarskynlik ook die sprokie sêlf, Griet nader aan integrasie en genesing gaan bring. Rhonda beseft dat Griet haar bewussyn sowel as onderbewussyn moet kans gee om deur al die trauma te werk (87). “Jy skryf waaroor jy wil, al beseft jy dit self nie eens nie. Onthou ons het met die onderbewussyn te doen” (45), is Rhonda se pragmatiese opmerking as Griet verklaar dat haar skrywery nie sin maak nie. Griet beskou op hierdie stadium nog haar skrywery vanuit die fallogosentriese dogmatiek van haar man: omdat haar skrywerskap nie outentiek is nie, kan dit nie sin hê nie en bevraagteken sy die sin daarvan. Rhonda weet egter dat Griet deur haar skrywersangs moet werk, voordat sy haar eie stem kan herken, waardeur en respekteer.

In een van die gesprekke met haar sielkundige vra Rhonda Griet wat sy wil hê, en interessant genoeg stel Griet 'n lys van onuitspreekbare wense op, waarvan twee as volg lui: “(s)y wil hê die wêreld moet weer in iets glo. Sy wil sprokies skryf” (136). Griet stel dus haar sprokie-skrywery gelyk aan die gee van hoop. Sy stel ook haar sprokies gelyk aan 'n hoop wat sterk genoeg sal wees vir die hele wêreld, nie net vir individue nie. Griet begin dus die mag en krag van sprokies beseft, dat dit verandering en verbetering kan bring op groot skaal. Skryf kan dus vir Griet laat oorleef in die sin dat dit psigiese heling teweeg bring.

### 6.3.2.3 Skryf of vertel as voortsetting van 'n familie-tradisie

Wanneer Griet begin om haar eie stories te skryf en nie meer bloot sprokies oorvertel of verdraai nie, skryf sy die stories van haar familie. Aanvanklik is dit vir haar moeilik om te begryp *hoekom* sy juis oor haar oupas en oumas skrywe. "Vir wat sal ek oor my ouma en oupa wil skryf" (45), vra Griet desperaat aan Rhonda in een van hul sessies. Sy is wel onweerlegbaar seker daarvan dat sy nie anders *kan* as stories vertel nie: "Grietjie het dit van beide kante gekry, van oupa Kerneels se seestories en van oupa Groot Petrus se hemelstories. ... As jy 'n plaas erf, moet jy boer. As jy stories erf, moet jy hulle vertel" (62-63). Hiermee bevestig Griet die genealogie van storievertellers in haar familie: haar een stamvader was 'n Skotse matroos wat tydens 'n storm op see van sy skip afgespring het en so in Suid-Afrika beland het. Hy het 'n reisende onderwyser geword wat vir kinders Engels geleer het, en vir die ouers "liegstories" (62) vertel het. Haar ander oupa het met engele gesels en uit 'n kleurvolle, storieryke bloedlyn gekom. Buiten dat Griet hiermee bevestig dat sy haar *vermoë* om stories te vertel van haar grootvaders ontvang het, erken sy ook dat die *inhoud* van sommige van haar stories van haar voorvaders is. Ten spyte van die teenstand wat Griet van George kry en die gespot van haar gesin, het sy eintlik geen keuse anders as om te skrywe nie – dit is haar erforsie.

Daar kan gestel word dat hierdie erforsie op 'n dieper vlak ook as haar mandaat om te skryf funksioneer: dit funksioneer as 'n vorm van goedkeuring en

aanmoediging van ten minste hierdie twee mans in haar lewe. Dit is my mening dat hierdie beskouing van haar vermoë en reg om stories te vertel as oorgeërf, dit vir Griet makliker maak om tot by die skryfdaad te kom. Buiten die feit dat sy dink dat sy bes moontlik mal sal word (130) as sy nie skryf nie, besef Griet ook dat jy 'n verpligting het om stories te vertel as jy dit geërf het – om stories te vertel, is dus vir haar onafwendbaar (63). Dit gaan hier om veel meer as die skryfaksie. Dit gaan om die skryfdáád.

Voorts gaan dit ook om 'n ryk bron van stories, Griet het genoeg stories geërf om haar “vir 'n duisend en een nagte lank aan die lewe te hou” (63). Gevolglik kan dit gestel word dat Griet 'n omvangryke genoeg bron van materiaal het om te gebruik in die skryfproses. As sy uiteindelik haar skrywersangs en onsekerhede deurgewerk het, sal sy eers by 'n punt kom waar sy haar eie materiaal moet opmaak en uitdink. Tot dan kan sy put uit hierdie omvattende bron van geërfde stories.

#### **6.3.2.4 Skryf of vertel as voortsetting van 'n tradisie begin deur die moeder**

Aansluitend by die tradisie van storie-vertel verteenwoordig deur Griet se grootvaders, is daar ook die tradisie wat begin is deur haar ma Gretha. Daar word vertel dat Gretha se ma (Ouma Lina) haar laat voel het asof sy in 'n toring



toegesluit was. Sy het haar opsies vir ontsnapping opgeweeg en besluit dat sy op haar eie sou moes ontsnap. Die instrument wat sy as ontsnappingsmeganisme geïdentifiseer het, was “Verbeelding” (68). Die eerste ooreenkoms tussen Griet en Gretha is dus die *beseft* dat hulle moet ontsnap uit die hede, omdat daar iets beters in die wêreld moet wees. Die tweede ooreenkoms is dat albei die verbeelding wat onderliggend aan die *skryfdaad* is as ontsnappingsmeganisme identifiseer: “(Gretha) was ‘n slim kind wat boeke verslind het, en sy het besluit sy sou ‘n Skryfster word. As sy nie Alice in Wonderland kon wees nie, kon niks haar keer om Lewis Carroll te word nie. Totdat sy beseft het Lewis Carroll is ‘n man. Toe word sy maar ‘n kleuterskoolonderwyseres en vertel vir die kinders in haar klas al die stories wat sy eendag sou skryf” (68).

Gretha gryp eers na Alice in Wonderland, omdat Alice se bestaan fantasie, verbeelding en die ontdekking van nuwe wêreldes vergestalt. Dan maak sy egter die keuse om nie ‘n karakter te wees nie, maar die outeur, die skepper en persoon wat in beheer is van Alice se wêreld. Gretha kies om haarself te vereenselwig met die posisie van mag, die posisie van die skrywer. Die ironie is egter dat sy haarself onwetend rig op die ‘verkeerde’ kant, dat haar geslag nie werklik deel het aan die mag waarin skrywers deel in die sosio-politieke bestel waarin sy leef nie. Ontnugter beseft Gretha dat sy nie die skrywer Lewis Carroll kan word nie, omdat sy nie ‘n man is nie. Lewis Carroll simboliseer hier ‘n glasplafon: Gretha mag aspireer om soos hy te wees, maar sy sal nooit daarin

slaag nie omdat sy 'n vrou is wat deur die samelewing gemarginaliseer word. Gretha raak bewus van haar posisie as Ander, as ontmagtigde, as *vrou*.

Wat egter in hierdie geval gebeur, is dat Gretha in haar ontnugtering teruggryp na 'n ten volle konvensionele posisie, dié van (kleuterskool)onderwyseres. Na die ambisieuse poging om self haar lot te verander en die ontnugtering wanneer sy besef dat dit nie moontlik is nie, val Gretha terug op die rol van versorger, terug na die rol wat deur die patriargale bestel voorgeskryf word. Haar vermoë om stories te vertel word nou gefokus op kleuterskoolkinders, diegene in die samelewing wat waarskynlik net so min handelingsbevoegdheid (*agency*) het soos sy. Die verteller verhoog die ironie van die omkering van haar ambisie deur Gretha te plaas binne hierdie betrokke sosiale opset. Daar kan gestel word dat Gretha nou met haar gelykes omgaan. So word sy deur die logosentriese bestel op haar plek gesit.

“(Gretha) het toe nooit haar stories geskryf nie. Sy weet ook nie eens of sy dit nog wil doen nie. Sy het darem 'n dogter grootgemaak wat stories skryf. Maar niemand word deesdae meer 'n Skryfster nie, dink sy soms met heimwee. Griet het 'n skrywer geword, sommer so met 'n kleinletter, androgeen soos die jeans wat sy aldag dra” (69). Dit is duidelik uit hierdie opmerking dat Gretha soms met heimwee terugkyk na die keuses wat sy in die verlede gemaak het. Sy eien wel haar dogter Griet as potensiële voortsetter van haar ontsnappingpoging, omdat

Griet darem stories skryf. Griet het 'n stap verder gegaan as wat Gretha kon: sy *skryf* ten minste stories, waar Gretha dit net *vertel*. Wat dit betref, is daar 'n voortsetting van die tradisie van storie-vertel in die familie.

Dit is egter ironies dat Gretha nie Griet se beroep ten volle goedkeur nie. Sy beskryf Griet as 'n skrywer (let op die klein letter s) terwyl Gretha se aspirasies vir haarself was om 'n Skywer met 'n hoofletter S te word. Die suggestie is dat Griet ook nie kon bereik wat haar ma wou bereik nie. Dit is egter my betoog dat Gretha na Griet kyk deur die lens van die patriargie. Sy kan nie los van die fallogosentriese bestel waarin sy self gevange is na Griet kyk nie. Daarom kan sy nie herken wat Griet al bereik het nie. Gretha besef nie deur watter worsteling Griet moes werk om by die punt te kom waar sy haarself 'n skrywer mag noem nie. Alhoewel hier sprake is van 'n "matrilineal heritage" (Eagleton 1996: 5), is Gretha nie 'n volwaardige voorganger nie. Gretha kyk met jammerte na Griet: nie omdat sy dink Griet het haar gefaal nie, maar omdat sy voel Griet kon nie sukses behaal binne die bestel waarin Gretha funksioneer nie. Sy besef nie dat Griet besig is om uit te breek uit hierdie bestel nie.

## **6.4 Samevatting**

As die roman *Griet skryf 'n sprokie* in die hand geneem word, kan verklaar word dat Griet suksesvol was in haar skryfproses. Sy het deur al haar onsekerhede,

demone en skrywersangs gewerk. Meer nog, sy het haar sprokie geskryf en gepubliseer gekry. Soos Scheherazade ontsnap het van die dood, het Griet ontsnap van die dood, en altwee laat 'n erfenis na vir hul susters. Scheherazade laat die *Die duisend en een nagte* agter, en Griet haar roman. Alhoewel daar in *Griet skryf 'n sprokie* van 'n verteller gebruik gemaak word om Griet se storie aan die leser te vertel, is dit tevore reeds gestel dat daar 'n bepaalde oorvleueling is tussen die outeur, die verteller en Griet, en dat dit daarom gestel kan word dat Marita van der Vyver se roman inderwaarheid Griet se sprokie is. Die roman is oor Griet geskryf, maar Griet as karakter skryf deur die pen van Van der Vyver, en by monde van die verteller haar sprokie klaar.

In die laaste hoofstuk van die narratief roep Griet weer haar heldin en rolmodel op wanneer sy die hoofstuk “Sjeherazade en die appel van alle kwaad” skryf (190). Sy staan in haar nuwe kombuis voor 'n mikrogolfoond, let op die afwesigheid van 'n oond, besig om snoephappies warm te maak as Jans daar in stap, al kouende aan 'n appel. Griet bied hom 'n snoephappie aan, en Jans bied haar 'n hap van sy appel aan. Griet ervaar die drie sensasie wat haar tekens is dat sy swig voor iemand en hier styg sy en Jans in die lug op, in haar nuwe kombuis, voor haar nuwe mikrogolfoond. Griet stel haarself in die hoofstuk-opskrif gelyk aan 'Sjeherazade' en bevind haar in 'n posisie wat met die magiese element van vlieg net sowel direk uit die *Die duisend en een Nagte* kon kom. Sy en haar nuwe geliefde vlieg. So bereik haar sprokie 'n einde: sy is terug in 'n kombuis, maar hierdie keer is sy gelukkig; hierdie keer vind sy iets meer as 'n

kakkerlak om haar lewend te hou. Griet het uiteindelik haar eie blyplek, 'n 'room of her own' om Woolf (aangehaal in Eagleton 1996: 9) se beeld op te roep, sy staan aan die begin van in 'n nuwe jaar, met 'n moontlike nuwe geliefde. Sy het die spoke van haar huwelik, stories van haar familie en 'n selfmoord-poging oorleef, en deur dit alles haar eie stem ontdek.

# HOOFSTUK SEWE

## Besluit

In hoofstuk twee is daar ter opsomming gestel dat die feministiese literatuurteoretici verskillende moontlikhede noem waarvolgens vroue-outeurs hul skryfhandeling kan motiveer en verdedig. Elaine Showalter werk deur vier benaderingswyses naamlik 'n biologiese, linguistiese, psigoanalitiese en kulturele model om op die ou end uit te kom by die voorstel dat vroueskrywers bes moontlik kan identifiseer met 'n vroulike metgesel of gids ("the writer/heroine (is) often guided by another woman" 1981: 347). Dit sluit na my mening aan by Gilbert & Gubar (1979: 50) se stelling dat die vroueskrywer 'n behoefte het aan susterlike voorgangers en navolgers en bes moontlik ter navolging gebruik kan maak van 'n moederlike figuur of 'n argetipe soos dié van die monstervroue waaroor hulle skryf. My hipotese is dat Scheherazade gesien kan word as 'n metafoor van hierdie moederlike of susterlike voorganger. Ek het dit verder gestel dat sy gesien kan word as simbool van 'n suksesvolle storieverteller wat daarin geslaag het om haar dood uit te stel. Deur in 'n teks na Scheherazade te verwys, of deur gebruik te maak van 'n vrouekarakter wat soos Scheherazade stories vertel, roep die vroueskrywer heelwat literêre assosiasies op, wat haar in staat stel om narratiewe grense te verskuif.

Corlia Fourie maak in haar kinderverhale telkens gebruik van 'n vrouekarakter wat stories vertel. In beide die verhale "Ganekwane en die groen draak" en "Die towersak" vertel die twee vrouekarakters stories om die dood uit te stel. In die geval van Ganekwane vertel sy stories om haar eie dood sowel as die verwoesting van die dorpie waarin sy woon af te weer. Die vrouekarakter in "Die towersak" vertel stories om nie te sterf nie, maar ook om haar subjektiwiteit te bevestig en hoop te gee aan die vroue aan wie sy haar stories vertel. Deur hierdie verhale bevestig Corlia Fourie die reddende sowel as bevrydende mag van stories. Hiermee saam bevestig sy aan haar lesers dat daar alternatiewe keuses vir vroue (of meisies) is, keuses wat nie deur die patriargale bestel aan hulle voorgehou word nie, maar tog daar is, tog oorweeg kan word. Sodoende maak Fourie van haar stories gebruik om die patriargie te ondermyn.

Dieselfde figuur word gebruik in haar bundel *Nolito en die wonderwater*. Hierdie keer is dit egter 'n ou vrou, 'n 'storie-ouma', wat 'n aantal verhale vertel aan haar kleindogter en skoonseun om haar dogter te genees. Deur haar stories raak Nolito bewus daarvan dat die rol wat haar pa aan haar voorskryf en dit wat hy van haar verwag nie noodwendig nagevolg hoef te word nie. Sodoende bevestig sy Nolito se vermoede dat haar pa en die tradisionele gebruike wat hy ondersteun en navolg bevraagteken kan word. Hierdeur besef Nolito dat haar eie denke en lewensbeskouing waarde het. Hiermee saam skeep sy ook by haar kleindogter die besef dat sy toegang het tot 'n vroulike orale tradisie en dat sy deel het aan 'n storie-vertel tradisie. Fourie as storieverteller kan ook gelees word

as 'n Scheherazade omdat sy die inhoud van haar verhale gebruik om haar lesers te laat beseef dat hulle nie aan die patriargie met sy sosiale voorskrifte hoef te konformeer nie. Sodoende suggereer sy nuwe geslagsrolle en nuwe lewensbeskouings vir haar kinderlesers.

Aan die ander kant span Rita Gilfillan die Scheherazade-gegewe in om besinnend te skryf oor die skryfhandeling self. In haar kortverhaal "Ariadne spin 'n yarn vir Sheherazade" tree Ariadne in 'n eensydige gesprek met Scheherazade. Sy vertel aan Scheherazade vier stories in briefvorm. Elke storie word egter aangebied as 'opgemaak' en sy verklaar dat sy die stories vir Scheherazade vertel om haar eie vernuf te toets. Omdat Ariadne telkens self-refleksief kommentaar lewer op die storie soos wat sy dit uitdink, posisioneer sy die vertel*daad* as 'n verwickelde handeling. Ariadne is op soek na haar eie stem, haar eie storie en deur haar kontekstualiseer Gilfillan die dinamika van skryf, kreatiewe self-twyfel en selfaktualisering. Die soeke na 'n eie stem raak vir Gilfillan die soeke na 'n eie identiteit. Hierdeur stel sy die skryf- of vertel handeling gelyk aan die soeke na 'n identiteit as skrywer en vrou.

In die geval van "Rosita se storie" span Gilfillan 'n storievertellende vrouekarakter om vanuit 'n bepaalde invalshoek kommentaar te lewer op die Suid-Afrikaanse geskiedskrywing. Deur die vertel van haar storie dwing sy die ek-verteller in die kortverhaal om haar beskouing van die verlede te heroorweeg. Daarmee saam



volg dit ook dat sy noodwendig oor haar toekoms moet herbesin. Die ek-verteller wou 'n kinderboek skryf oor haar kinderjare op 'n wynplaas in die Boland. Rosita se storie laat haar beseft dat sy deur die skryf van haar herinnering 'n wanpersepsie van 'n spesifieke sosiale bestel sou voorhou en perpetueer.

In die bespreking van *Griet skryf 'n sprokie* het die volgende aangaande die storievertellende karakter aan die lig gekom: die vertel- of skryfhandeling stel Griet daartoe in staat om haar dood op fisiese, emosionele en psigiese vlak uit te stel, daarom assosieer sy haarself so duidelik met haar "heldin en rolmodel" (1993: 63), Scheherazade. Verder dien die skryf- of vertelhandeling as genesing, terapie en die voortsetting van 'n familie-tradisie. Griet maak gebruik van die skryf- of vertelhandeling om haar demone en vrese uit te dryf, haar eie stem te vind en so ook hoop en geluk. Vir Griet is die skryfdaad 'n soektog na haarself, na haar stem: wanneer sy beseft waarom sy skryf, kan die proses van heling begin.

Na my mening lewer Marita van der Vyver by monde van Griet kommentaar op vroue se angste en twyfel rakende die vermoë om te skryf, asook die kwaliteit van wat geskryf word. So kan sy haar eie onsekerhede, vertwyfeling en demone aanspreek. Die verwoording van haar eie probleme stel Griet in staat om haar eie stem en eie storie te vind. Alhoewel Griet Scheherazade aanroep, kan dit ook gelees word dat dit Marita van der Vyver is wat haarself met Scheherazade

assosieer in die soeke na haar skryfstem. Hierdie karakter stel Van der Vyver ook in staat om die konvensionele einde wat aan vroue toegeskryf word in fiksie te subverteer: omdat Griet haar stories vertel, gaan sy nie dood nie en omdat sy haar stories vertel en daardeur genesing verkry, vind sy geluk by 'n nuwe minnaar (vergelyk Blau DuPlessis 1985: 4).

Die gebruik van 'n Scheherazade-agtige figuur (die vrouekarakter wat stories vertel) stel die drie outeurs van wie tekste in hierdie studie ondersoek is in staat om sosiale sowel as letterkundige kommentaar te lewer, die lewensbeskouings van hul karakters en lesers te beïnvloed en te verander en aan hul vrouekarakters handelingsbevoegdheid te gee. Daarmee saam stel dit hulle ook in staat om besinnend te skryf oor skryf, wat hulle die geleentheid gee om hul eie literêre vernuf te toets en te slyp. Scheherazade as metafoor, figuur of karakter bied hierdie vroueskrywers die geleentheid om hul skryfhandeling te verdedig. Ten slotte kan dit gestel word dat hierdie figuur of metafoor aan vroueskrywer bepaalde narratiewe moontlikhede bied, wat daarsonder nie moontlik sou wees nie.

## BRONNELYS

Adeghe, Ada. 1995. The other half of the story: Nigerian women telling tales. In: Brown, Stewart (red). *The Pressure of the Text. Orality, Texts and the Telling of Tales*. Exeter: BPC Wheatons: 118 – 123.

Allende, Isabel. 1988. *Eva Luna*. London: Penguin Books.

Arndt, Susan. 1998. *African Women's Literature, Orature and Intertextuality: Igbo Oral Narratives as Nigerian Women Writers' Models and Objects of Writing Back*. Bayreuth: Breitinger.

Atwood, Margaret. 1996. *The Handmaid's Tale*. London: Vintage.

Barthes, Roland. 1977. From Work to Text. In *Image-Music-Text*. London: Fontana.

Bell, Robert E. 1991. *Women of Classical Mythology: A Biographical*. Santa Barbara: ABC-Clio.

Bettelheim, Bruno. 1976. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. London: Thames and Hudson.

Beukes, Marthinus en Gouws, Tom. 1998/1999. Ginogenese as diskoers van mag – gestaltegewing van die Nuwe Vrou in 'Griet skryf 'n sprokie' (Marita van der Vyver). *Tydskrif vir letterkunde* 16/17 (4): 85 – 94.

Blau DuPlessis, Rachel. 1985. *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.

Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Botha, Johann. 1992. 'Griet' kom lang pad aan onderdeur die sekelmaan. *Die Burger* 14 April: 15.

Bottigheimer, Ruth. 1986. Silenced Women in the Grimm's Tales: The 'fit' between fairy tales and society in their historical context. In: Bottigheimer, Ruth (red.). *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 115 – 132.

Brewer, E Cobham. 1970. *Brewer's Dictionary of Phrase and Fable*. London: Cassell.

Brink, André P. 1987. *Vertelkunde. 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria/Kaapstad: Academia.

Brink, André P. 1993. *Inteendeel*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Brink, André P. 1995 *Sandkastele*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Brink, André P. 1998. *Duiwelskloof*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Brink, André P. 2004. *Voor ek vergeet*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Britz, Etienne. 1992. 'n Sprokie oor die hart se seer en die lyf se lekker. *Rapport*, 12 April: 13.

Brown, Lloyd W. 1981. *Women Writers in Black Africa*. Westport: Greenwood Press.

Brown, Stewart (red). 1995. *The Pressures of the Text: Orality, Texts and the Telling of Tales*. Birmingham: University of Birmingham, Centre of West African Studies. Bayreuth: Breitinger.

Capozzi, R. 1987/1988. Sheherazade and other alibis: Elsa Morante's victims of love. *Rivista di studi italiani* 5 – 6 (Desember – Junie): 51 – 71.

Caracciolo, Peter L. (red). 1988. *The Arabian Nights in English Literature*. London: The Macmillan Press Ltd.

Cirlot, J.E. 1962. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge.

Conradie, P.J. 1964. *Avonture van die Griekse helde en gode*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Cunningham, Lucia, Guerra (red). 1990. *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press.

De Vries, Ad. 1976. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland.

Eagleton, Mary. 1986 (1996). *Feminist Literary Theory: A Reader*. Blackwell Publishing: Massachusetts.

Finnamore, Ross. (red) 1985. *Tales from the Thousand and One Nights*. New York: Stewart, Tabori & Chang.

Finnegan, Ruth. 1970. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Clarendon Press.

Fourie, Corlia. 1992. *Ganekwane en die groen draak*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Fourie, Corlia. 1994. *Die towersak en ander sprokies*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Fourie, Corlia. 1997. *Nolito en die wonderwater*. Kaapstad: Human en Rousseau.

Friedman, Susan Stanford. 1998. Creativity and the childbirth metaphor: Gender difference in literary discourse. In: Showalter, Elaine (red). *Speaking of Gender*. New York: Routledge: 73 – 100.

Gerhardt, Mia, I. 1963. *The Art of Story-Telling. A Literary Study of the Thousand and One Nights*. Leiden: E.J. Brill.

Gilbert, Sandra M & Gubar, Susan. 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Gilfillan, J, M. 1993. *Die vransk smaak van frambose*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Grant, Michael & Hazel, John. 1985. *Gods and Mortals in Classical Mythology: A Dictionary*. New York: Dorset.

Greeff, Rachele. 1993. No angst whatsoever. *Sash*, Januarie: 42.

Hattingh, Stephanus, C. 1950. *Sprokiesvorsing. Met spesiale toepassing op die Afrikaanse volksverhale*. Johannesburg: Witwatersrandse Universiteitspers.

Hawkes, Terence. 1977. *Structuralism & Semiotics*. London: Methuen.

Hough, Barrie. 1993. Hierdie Rooikappie weet van beter. *Insig* Augustus: 24.

Jolles, André. 1972 (1930). *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Ratsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Marchen, Witz*. Tübingen: Max Niemeyer.

Jurich, Marilyn. 1998. *Scheherazade's Sisters: Trickster Heroines and Their Stories in World Literature*. Westport: Greenwood Press.

Lavender, Ralph. 1975. *Myths, Legend and Lore*. Oxford: Blackwell.

Lawrence, Karen. 1994. *Penelope Voyages: Women and Travel in the British Literary Tradition*. Ithaca: Cornell University.

Le Roux, Marina. 1994. Afrika sprokies wat tref. *Die Burger*, 3 Augustus: 6.

McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.

Möller, At. 1993. *Perspektiewe oor die persoonlikheid*. Durban: Butterworth Uitgewers.

Nas, Loes. 1999. 'Scheherazade, c'est moi': Narrativist Mimesis and the Principle of Metaphoric Means in John Barth. *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir literatuurwetenskap* 15 (Junie): 132 – 145.

Niehaus, Sandra, L.M. 1989. Feminisme in Kinderliteratuur. *SA Tydskrif vir Biblioteek- en Inligtingkunde* 57 (4): 310 – 316.

Nunley, Charles. 1996. From Schéhérazade to Shérazade: Self-fashioning in the works of Leïla Sebbar. In: Michael Bishop (red). *Thirty Voices in the Feminine*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi: 238 – 248.

Pratt, Annis. 1976. The new feminist criticisms: Exploring the history of the new space. In Roberts, Joan, I. (red). 1976. *Beyond Intellectual Sexism. A New Woman, a New Reality*. New York: Longman: 175 – 195.

Pretorius, Willem. 1992. Daar lê diep verdriet agter Griet. *Beeld* 21 Mei: 2.

Propp, Vladimir. 1968 (1928). *Morphology of the folktale*. Austin: University of Texas Press.

Rivero, Eliana. 1990. Scheherazade liberated. In: Cunningham, Lucia, Guerra (red). *Splintering Darkness: Latin American Women Writers in Search of Themselves*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press: 143 – 156.

Roche, Paul. 1966. *The Love Songs of Sappho*. New York: New American Library.



Roos, Henriette. 1991. Mite, sage, epos, sprokie: die transformasie van tradisionele patrone in twee Afrikaanse romans uit 1991. *Tydskrif vir literatuurwetenskap* 9 (3-4): 302 – 312.

Rowe, Karen, E. 1986. To spin a yarn: The female voice in folklore and fairy tale. In Bottigheimer, Ruth (red). *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: 43 – 74.

Scheepers, Anne, Elizabeth. 1997. 'Griet skryf 'n sprokie' (Marita van der Vyver) as literêre verheerliking van vroulike seksualiteit: 'n verkenning van die teks as breuk met patriargale ideologie. MA-tesis. Universiteit van Wes – Kaapland

Schor, Hilary, M. 1992. *Scheherazade in the Market Place. Elizabeth Gaskell and the Victorian Novel*. Oxford: Oxford University Press.

Sebbar, Leïla. 1982. *Shéherazade*. Paris: Stock

Sebbar, Leïla. 1985. *Le carnets de Shéherazade*. Paris: Stock

Sebbar, Leïla. 1991. *Le Fou de Shéherazade*. Paris: Stock

Showalter, Elaine. (red). 1986. *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. London: Virago.

Showalter, Elaine. 1988. Feminist Criticism in the Wilderness. In: Lodge, David. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Londen & New York: Longman, 331 – 353.

Steenberg, Elsabe. 1993. Sprokies in die letterkunde. *Tydskrif vir letterkunde*. 31 (2): 102 – 105.

Stein, Karen, F. 1991/1992. Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale': Scheherazade in dystopia. *University of Toronto Quarterly* 61 (2): 269 – 279.

Stevens, Anthony: 1998. *Ariadne's Clue: A Guide to the Symbols of Humankind*. London: Allen Lane.

Van der Vyver, Marita. 1993. *Griet skryf 'n sprokie*. Kaapstad: Tafelberg.

Van Niekerk, Marlene. 1992. Verbeel jou. *De Kat* Junie 7 (12): 98.

Van Schalkwyk, Sophia Maria. 1993. *Afrika deur wit en swart oë: die ontmoeting van Afrika en Wes-Europa in geselekteerde tekste van wit Afrikaanse en swart Franse skrywers*. Ongepubliseerde MA-tesis. Universiteit van Stellenbosch.

Viljoen, Louise. 1993. Re-presenting history: reflections on two recent Afrikaans novels. *Current Writing* 5 (1): 1 – 24.

Von Franz, Marie-Louise. 1986 (1972). *Problems of the Feminine in Fairytales*. New York: Spring Publications.

Wright, Elizabeth, E. 1984 (1989). *Psychoanalytical Criticism: Theory in Practice*. London: Methuen.

Zimmerman, J, E. 1964. *Dictionary of Classical Mythology*. New York: Harper & Row.