

EENDAG WAS DAAR 'N SOSIAAL KRITIESE EN HERMAFRODIETE HEKS

EEN INTERTEKSTUELE ANALYSE VAN GENERISCHE EN
SPECIFIEKE SPROOKJESVERWIJZINGEN IN MARITA VAN DER
VYVERS *GRIET SKRYF 'N SPROKIE*

Aantal woorden: 28495

Lieselot Tuytens

Studentennummer: 01405760

Promotor: Prof. dr. Yves T'Sjoen

Masterproef voorgelegd voor het behalen van de graad master in de taal- en
letterkunde: Nederlands-Engels

Academiejaar: 2017 - 2018



Dankwoord

Deze masterscriptie kondigt het onvermijdelijke einde aan van mijn vierjarige studie-ervaring in de taal-en letterkunde aan de faculteit Letteren en Wijsbegeerte. Als er iets is wat ik met deze verhandeling wil bereiken, is het om aan te tonen dat alle literatuur waardig is om bestudeerd te worden. Zelfs sprookjes, die gewoonlijk tot de populaire kinderliteratuur worden gerekend, bevatten diepere, betekenisvolle en vaak verrassende lagen en er gaat tevens meer schuil achter de letterkunde in dat 'grappige' Afrikaanse 'taaltje' dat op het Nederlands lijkt. Ik hoop dat ik u door deze analyse van die twee stellingen kan overtuigen.

Ik wil enkele mensen bedanken die geholpen hebben bij de totstandkoming van deze masterscriptie. Als eerste mijn promotor, prof. dr. Yves T'Sjoen, omdat ik door zijn lessen van het derde bachelorvak Afrikaans: taal-en letterkunde de Zuid-Afrikaanse literatuur leerde kennen en appreciëren en in het mastervak Nederlandse letterkunde: onderzoeksseminarie de kans kreeg om onontgonnen werken te bestuderen. Daarnaast ben ik hem ook dank verschuldigd voor zijn vele naleeswerk en nuttige en constructieve feedback.

Verder wil ik ook mijn ouders bedanken voor hun onvoorwaardelijke steun tijdens deze studie en mijn vader in het bijzonder voor het nalezen van deze scriptie. Ook mijn zus Jolien en medestudenten Jari, Jessica, Annelies, Lieselot en Inneke, die na vier jaar uitgegroeid zijn tot hechte vrienden, ben ik danbkaar voor hun solidariteit en de noodzakelijke afleiding tussen de lessen en het schrijfproces door. Ten slotte ben ik Laura erkentelijk voor haar hulp bij de lay-out van deze scriptie die ietwat moeizaam verliep en waardoor ik nog meer overtuigd ben dat technologie een eigen wil heeft. Ik kan dan ook niet anders dan mij aansluiten bij een citaat uit *Griet skryf 'n sprokie*: "If a machine gets very complicated, it becomes pointless to argue whether it's got a mind of its own, sê ene professor Donald Michie van Skotland in vanoggend se koerant. *It so obviously does, that you had better get on good terms with it and shut up about the metaphysics*" (1992:185).

Denderwindeke, 28 mei 2018

Lieselot Tuytens

Inhoudsopgave

Inleiding.....	5
1 Marita van der Vyver: biografiese gegewens, poëtiese opvattinge en <i>Griet skryf 'n sprokie</i>	9
2 Teoretiese kader.....	13
2.1 Intertekstualiteit	13
2.1.1 Intertekstualiteit as tekstteorie of leesstrategie	13
2.1.2 De vier pole van die intertekstualiteitsstudie.....	14
2.1.3 Intertekstualiteitsteorieë.....	14
2.1.3.1 Julia Kristeva.....	14
2.1.3.2 Michael Riffaterre	15
2.1.3.3 Gérard Genette	16
2.1.3.4 Paul Claes.....	18
2.1.3.5 Yra Van Dijk en Maarten De Pourcq	20
2.2 Postmoderne intertekstualiteit	20
2.2.1 Taboedoorbreking en multiperspektiwisme	22
2.2.2 Excessiewe narratiewe	23
2.2.3 Excessiewe fiktionaliteit en metafiktie.....	23
2.2.4 Genrevermenging	24
2.2.5 Parodie	24
3 Metodologie.....	27
3.1 Sintaxis van die intertekstualiteit	27
3.2 Semantiek van die intertekstualiteit.....	28
3.3 Pragmatiek van die intertekstualiteit.....	28
3.4 Postmoderne intertekstualiteit	29
4 Intertekstuele analise van <i>Griet skryf 'n sprokie</i>	31
4.1 Generiese intertekste.....	31
4.1.1 Sprokies.....	31
4.1.1.1 Verhaalpatrone: mikrostruktuur	32
4.1.1.1.1 Inleidende informasie oor sprokiespersonae	32
4.1.1.1.2 Die verbod en die verbanning	34
4.1.1.1.3 Die identiteitsvormende taak.....	36
4.1.1.1.4 Helpers.....	37
4.1.1.1.5 Schurke	40

4.1.1.1.6	De peripetie en transformatie.....	42
4.1.1.1.7	Het happy end van de held.....	45
4.1.1.1.8	Het einde van de schurk.....	49
4.1.1.2	Verhaalpatronen: macrostructuur.....	49
4.1.1.3	Personages en rollen.....	52
4.1.1.3.1	Grootouders.....	52
4.1.1.3.2	Ouders.....	55
4.1.1.3.3	Broer en zussen.....	59
4.1.1.3.4	Griet.....	62
4.2	Specifieke interteksten.....	71
4.2.1	Grimms Kinder- und Hausmärchen.....	71
4.2.1.1	Maria se kindjie.....	73
4.2.1.2	Die duiwel se broer.....	79
4.2.1.3	Raponsie.....	80
4.2.1.4	Repelsteeltjie.....	83
4.2.1.5	Die twaalf jagters.....	84
4.2.1.6	Die slim Griet.....	90
4.2.1.7	Doringrosie.....	92
4.2.1.8	Aspoestertjie.....	96
4.2.1.9	Sneeuwitjie.....	97
4.2.1.10	Rooikappie.....	99
4.2.1.11	Die koningseun wat vir niks bang was nie.....	101
4.2.1.12	Die Herderseuntjie.....	103
4.2.1.13	Die ses wat saam gereis het.....	107
4.2.1.14	Hansie en Grietjie.....	113
5	Conclusie.....	119
	Referentielijst.....	123

(28495 woorde)

Inleiding

Fairy tales are more than true: not because they tell us that dragons exist, but because they tell us that dragons can be beaten

-G. K. Chesterton (geciteerd naar Gaiman 2012)

Dit citaat is een herwerkte versie van een uitspraak ontleend aan de Engelse auteur en journalist Gilbert Keith Chesterton door Neil Gaiman. De hedendaagse Engelse fantasyschrijver incorporeerde de frase als motto in zijn roman *Coraline*. Aan dat moderne sprookje wijdde ik vorig jaar mijn bachelorpaper en de zinsnede is me sindsdien bijgebleven. Ze bevat dan ook de essentie van het sprookjesgenre, die niet besloten ligt in de wonderlijke setting en bezetting, maar in het menselijke groeiproces (Heuscher 1974:316). Door de confrontatie met monsters of zijn eigen angsten en de daaropvolgende overwinning slaagt de sprookjesprotagonist er immers in om zijn identiteit en de verloren harmonie te hervinden (Heuscher 1974:252, 309).

Sprookjes waren oorspronkelijk bedoeld voor een volwassen publiek en ze werden pas later ingezet om kinderen te bereiken (Heuscher 1974:ix). Door die nieuwe doelgroep werden er andere accenten gelegd en de verhalen kregen naast hun ontspannende functie een didactisch karakter (Zipes 2006:99). Zo waren ze zoals initiatierites bedoeld om de jeugd als fatsoenlijke burgers te integreren in de samenleving (Zipes 2000:xvii). Dat deden ze door een normatief en rigide gedragspatroon voor te schrijven gebaseerd op patriarchale machtsverhoudingen en genderrollen (Zipes 2006:99). Die mannelijke stereotypen over vrouwen hielden eeuwenlang stand tot er in de twintigste eeuw verzet tegen kwam, vaak vanuit feministische hoek (Zipes 1991:180, Bacchilega 2010:10). Bijgevolg werden de klassieke sprookjes hervormd op politiek, seksueel of narratief vlak (Bacchilega 2010:3).

Voor die kritische herscheppingen werd de eeuwenoude literaire techniek van de intertekstualiteit frequent toegepast. De Dikke Van Dale Online (2018) definieert die als “het verschijnsel dat literaire teksten verweven zijn en verwijzingen naar andere (literaire) teksten bevatten.” Door haar dubbele werking was ze daarvoor dan ook uitermate geschikt: “Het principe van imitatie, het navolgen van een voorganger, en dat van emulatie, het wedijveren met een voorganger [...]” (De Pourcq en De Strycker 2013:15). Verwijzingen naar sprookjes doken eerst sporadisch op en uitten zich impliciet in de onderliggende structuur van allerhande media, waaronder romans en films (Smith 2007:1). Tussen 1975 en 2005 traden ze steeds meer op de voorgrond en vervulden ze zelfs een centrale positie (Smith 2007:1).

Dat is zeker het geval in het oeuvre van de Zuid-Afrikaanse auteur Marita van der Vyver en vooral in de geselecteerde casus van deze masterscriptie. *Griet skryf 'n sprokie* werd gepubliceerd binnen dat tijdsbestek in 1992. Er is heel wat geschreven over de sprookjeselementen in de roman door onderzoekers als Hans Neervoort (1995), Gunther Pakendorf (1992), H.P. van Coller (2007) en Erika Terblanche (2014). Toch zijn de intertekstuele referenties en hun transformaties, evenals de onderhevigheid van beide aan bepaalde patronen nog niet systematisch onderzocht. Dat terwijl de metamorfoses een inzicht bieden in de veranderende morele, politieke en gendergerelateerde waarden van het twintigste-eeuwse Zuid-Afrika, dat in het boek aan de vooravond van een belangrijke kentering staat (Zipes 2006:229). Aangezien het verhaal zich afspeelt in de jaren 1989 en 1990 is het einde van het discriminerende apartheidsregime immers nabij.

Deze scriptie tracht door een intertekstuele analyse die lacune te vullen en focust zich op sprookjes. Die intertekst komt aan bod op twee niveaus, aangezien intertekstualiteit zich kan manifesteren op het vlak van genre en met betrekking tot het werk van een specifieke auteur (Hutcheon 1985:18). Die “generische” en “specifieke” interteksten worden onderworpen aan een driedelige vraagstelling, aangaande het wat, het hoe en het waarom van hun overname en daaropvolgende gedaanteverwisseling (Claes 2011:82-83). Als eerste wordt onderzocht welke componenten wel of niet overgenomen worden uit het sprookjesgenre enerzijds en uit de beroemde sprookjesverzameling van de gebroeders Grimm, met name de *Kinder- und Hausmärchen* anderzijds. Het tweede onderdeel van de analyse focust

op hoe die geïncorporeerde interteksten getransformeerd worden. Het laatste luik gaat in op de betekenissen van die modificaties, die gekarakteriseerd worden aan de hand van hun functies of effecten.

Om die vragen te beantwoorden wordt de intertekstuele leesstrategie van Paul Claes uit 2011 gehanteerd. Uit de vier mogelijke polen waaruit het intertekstualiteitsonderzoek bestaat, namelijk de auteur, de context, de tekst en de lezer, legt de Vlaamse classicus zich toe op de laatste twee, die mijns inziens de belangrijkste zijn (De Pourcq en De Strycker 2013:57). Dat deden zijn twee bekende Franse voorgangers Michael Riffaterre en Gérard Genette eveneens, maar zij focusten op de verschijningsvormen van interteksten, terwijl Claes tevens belang hecht aan de betekenis. Hiervoor introduceert hij de “constructieve” en “destructieve” functie, al naargelang de positieve of negatieve houding die de nieuwe tekst aanneemt ten opzichte van de oorspronkelijke (Claes 2011:56). Ook door de semantiek als brandpunt van de intertekstuele analyse vormt zijn leesstrategie het uitgangspunt van deze scriptie. Daarnaast worden de functies geformuleerd door Yra Van Dijk en Maarten De Pourcq (2013:8) overgenomen, omdat Claes’ tweedeling weinig concreet is. Een andere schaduwzijde is dat de schijnbaar rechtlijnige inhoudelijke en vormelijke transformaties van additie, deletie, substitutie en repetitie, die Claes postuleert in hoge mate afhankelijk zijn van de interpretatie van de lezer. Toch is geen enkele intertekstuele analyse ontdaan van subjectiviteit en hij is zich ook zelf bewust van de gebreken van zijn theorie. Verder worden ook de postmoderne eigenschappen van de intertekstualiteit volgens Linda Hutcheon (1985, 2005) en Bart Vervaeck (2014:a, 2014:b) onderzocht, aangezien sprookjes vaak een postmoderne herwerking ondergaan en Van der Vyvers oeuvre bekend staat om de gehanteerde “[p]ostmodernistische denkbeelde en tegnieke” (Smith 2007:1, Van Coller 2007:485).

Voor ik de intertekstuele analyse aanvat, wordt er in een eerste hoofdstuk wat meer informatie gegeven over de Zuid-Afrikaanse auteur Marita van der Vyver en haar roman *Griet skryf ’n sprokie*. Nadien wordt er dieper ingegaan op intertekstualiteit en postmoderne intertekstualiteit als een theoretisch kader. Vervolgens komt de methodologie van deze scriptie aan bod. Na die theoretische onderdelen volgt de intertekstuele lezing van de casus, die zich eerst toespitst op het sprookje als

generiese intertekst en daarna op Grimms *Kinder- und Hausmärchen* as spesifieke intertekste.

Hoewel sprookjes as die prominentste intertekste funksioneer in *Griet skryf 'n sprokie*, staat die roman vol van die intertekstuele verwysings. Deur die beperkte bestek van hierdie skriptie word baie ander referensies buite beskouing gelaten. So blywen enkele Engelse en Franse sprookjes onbesproke, waaronder Robert Southey se *Goudlokje* (1837) en Jeanne-Marie Leprince de Beaumont se *Belle en die Beest* (1756). Ook verwysings na die Arabiese verhaalcyclus *Duizend-en-één-nacht* word nie opgeneem, ewens die na die klassieke mitologie, die werk van kanoniese outeurs soos William Shakespeare en Dante Alighieri, krantenartikels, films, popmusiek, en Suid-Afrikaanse romane en volksliedjies.

Ten slotte nog een klein aantekening by hierdie skriptie: ten behoeve van die lezers word Afrikaanse woorde wat 'n teenoorgestelde betekenis het in die Nederlands verklaar in die voetnote. Ook tipies Afrikaanse uitdrukkings wat nie transparant is, word voorsien van 'n Nederlandse vertaling.

1 Marita van der Vyver: biografiese gegewens, poëtiese opvattinge en *Griet skryf 'n sprokie*

In dit hoofstuk word kort ingegaan op enkele biografiese gegewens en poëtiese opvattinge van Marita van der Vyver. Volgens Van Coller (2007:482) speel die twee elemente 'n belangrike rol in die interpretasie van haar werk, want hy beweer dat die romans van die Zuid-Afrikaanse outeur “verkapte outobiografieë” is. So het Van der Vyver net soos haar protagonis Griet Swart 'n echtskeiding agter die rug en 'n ongebore kind verlore (Hambidge 1992). Tog is dat nie die invalshoek van hierdie intertekstuele analise en ook Van der Vyver self “wil hê Griet moet haar eie praatwerk doen” (Hambidge 1992). Blywende fokus hierdie hoofstuk eerder op die posisie van *Griet skryf 'n sprokie* in haar oeuvre.

Marita van der Vyver is op ses Mei 1958 gebore in Kaapstad en genoot sekondêre onderwys in Transvaal aan die “Hoërskool Menlopark en Nelspruit” ([Anoniem] Marita van der Vyver 1999). Haar afstudeerjaar 1975 viel saam met die “Afrikaanse Eeufeesjaar”, waarvoor 'n landelike digtewedstryd uitgeskryf is met 'n studiebeurs as prys ([Anoniem] Marita van der Vyver 1999). Van der Vyver het vier jaar studeer aan die Universiteit Stellenbosch, waar sy in 1978 'n bachelorsgraad in tale en drama behaal en 'n jaar later 'n graad in die joernalistiek ([Anoniem] Marita van der Vyver 1999). Hierna het sy ook 'n mastersgraad in die joernalistiek met 'n afstudeerskryf oor die “rol van die vrou in die Afrikaanse pers” ([Anoniem] Marita van der Vyver 1999). Haar eie rol as joernalis was veelzijdig, eers as verslaggewer by die Afrikaanse dagblad *Die Burger*, later by die vrouentijdskrif *Sarie*, en daarna as vertaler by uitgeverij Leserskring (Van Coller 2007:481). In 1987 het sy 'n frelanceskryfster en -vertaalster geword, waardeur sy meer tyd gehad het om haar eie oeuvre vorm te gee (Van Coller 2007:481).

Net soos haar joernalistieke loopbaan is ook haar skrywerskap gevarieer, aangesien sy furore maak in drie verskillende genres: prentenboeke, jeugboeke en romans vir volwassenes (Grobler 2004:26). Self plaas sy alle genres op gelyke hoogte, teen die gangbare mening in, en sy is ook daarvan bewus: “Ja, daar is inderdaad 'n rangorde van belangrikheid, en ek het 'n hekel daaraan” (Grobler 2004:26). Die poëtiese opvatting sluip ook binne in haar oeuvre,

zoals aangetoond wordt in de casus van deze scriptie, waar Van der Vyver “die streng dichotomie tussen ‘letterkunde’ en ‘ontspanningsliteratuur’” opheft (Van Coller 2007:501).

Ze debuteerde in 1982 met de jeugdroman *Van jou jas*, waarmee ze in de prijzen viel,¹ net zoals met *Eenkantkind* in 1991² ([Anoniem] Marita van der Vyver 1999). Daarna legde ze zich toe op romans voor volwassenen, want een jaar later verscheen *Griet skryf ’n sprokie*, gevolgd door *Die dinge van ’n kind* in 1994, beide vertaald in onder andere het Nederlands, Engels en Duits ([Anoniem] Marita van der Vyver 1999). Enkele andere publicaties zijn het prentenboek *Olinosters op die dak* uit 1996, *Griet kom weer* als het vervolg op *Griet skryf ’n sprokie* uit 2001, en haar recentste werk *Misverstand* uit 2017 (Terblanche 2014, [Anoniem] Marita 2017).

Griet skryf ’n sprokie is een belangwekkend werk in Van der Vyvers oeuvre, aangezien het als haar debuutroman voor volwassenen erg succesvol was. Het was een “blitsverkoper”, met “zes drukken in een half jaar” en leverde haar drie prijzen op: “die ATKV-prys, die M-Net boekprys en die Eugène Marais-prys van die SA Akademie vir Wetenskap en Kuns” ([Anoniem] Marita van der Vyver 1999, Neervoort 1995). De populariteit had het boek te danken aan zijn vernieuwende karakter. Van Coller (2007:485) beschreef het als “’n werk wat die behoudende Afrikaanse literêre wêreldjie tot in sy fundamente skok.” De commotie had te maken met de tragikomische inhoud,³ die het decorum van de ‘serieuze’ Afrikaanse literatuur rond 1990 doorbrak (Van Coller 2007:489). Daarnaast heeft de tekst een afwijkende vorm als “een postmodern sprookje” (Neervoort 1995). Het werk vermengt namelijk de postmoderne roman met het populaire sprookjesgenre via een “intertekstueel verband” (Van Coller 2007:483). Die inspiratie had ze opgedaan in de jaren 80, toen ze de *Kinder- und Hausmärchen* van de gebroeders Grimm naar het Afrikaans vertaalde (Van Coller 2007:485).

¹ Ze kreeg de “aanmoedigingsprys van Tafelberg Uitgewers en *Sarie*” (Terblanche 2014).

² Hiervoor ontving ze de “ATKV-prys vir Jeuglektuur”, uitgereikt door de Afrikaanse Taal -en Kultuurvereniging (Terblanche 2014).

³ Neervoort (1995) heeft het over “het zeer delicate evenwicht tussen de ernst van de verhaalde gebeurtenissen en de ironische verwerking ervan in de roman.”

Nog controversiëler was de nadrukkelijk erotische inhoud van *Griet skryf 'n sprokie*, die voor opschudding zorgde in het toenmalige Zuid-Afrika, volgens Neervoort (1995) “een calvinistische macho-maatschappij”. Hij wijt die consternatie aan het manco van een seksuele revolutie in Zuid-Afrika, “omdat men het te druk had met een andere revolutie”, namelijk die om de afschaffing van de apartheid te bewerkstelligen (1990) (Neervoort 1995). Toch verbindt de roman beide omwentelingen met elkaar, zoals blijkt uit de analyse. Van Coller (2007:482) stelt zelfs dat “die interaksie tussen persoonlijke traumas en die politiek-ideologiese situasie in Suid-Afrika” een hoofdkenmerk is van haar oeuvre.

Door de aandacht voor de vrouwelijke seksualiteit krijgt het werk naast het label van postmodern sprookje ook vaak dat van feministisch sprookje toegedicht (Barnhard 2012:654). Van der Vyver zelf wordt door Piet Grobler (2004:25), illustrator van de Afrikaanse versie van Grimms sprookjesboek, bestempeld als “die vrou wat Afrikaanse vroueskrywers se seksuele bevryding ingelui het.” In die optiek is ze duidelijk een vertegenwoordiger van de genderbewuste literatuur die opkwam na 1976 en waardoor vrouwen van de “rand van die Afrikaanse kanon [...] [opschoven naar, It] die innoverende, verruimende en prominente rol van die vroueskrywers vandag” (Viljoen 2012:459, Roos 2007:60).

Bijna tien jaar later wordt Van der Vyver nog steeds beziggehouden door dezelfde kwesties in *Griet kom weer*. De sprookjes die eerder als interteksten fungeerden, worden nu vervangen door mythes, volgens Van Coller (2007:500) “sprokies vir volwassenes”. Naast die intertekstualiteit handelt de vervolroman net zoals *Griet skryf 'n sprokie* en de rest van haar oeuvre over de repressie van de getraumatiseerde protagonist door rigide denkwijzen zoals het paternalisme en het calvinisme (Van Coller 2007:482). Een vorm van verzet tegen die verstikkende doctrines is de onverholen seksuele beschrijving, evenals de humor die wijst op de absurditeit van al die restricties (Van Coller 2007:482).

2 Theoretisch kader

2.1 Intertekstualiteit

Nu de casus bekend is, kan er overgegaan worden naar het theoretisch kader dat erop toegepast wordt. Intertekstualiteit is een echte paraplueterm die door Van Dijk en De Pourcq (2013:8) in hun overzichtsstudie, *Draden in het donker: intertekstualiteit in theorie en praktijk*, omschreven wordt als “[...] een tekst [die] steeds in relatie staat tot andere teksten.” Later verfijnen ze die algemene definitie en concretiseren ze dat verband: “Iedere tekst absorbeert, negeert, anticipeert of reageert op andere teksten en wordt dus ook bepaald door andere teksten” (2013:27). Dat is de “smalle benadering” van intertekstualiteit (2013:10), die veel ruimer ingevuld kan worden, aangezien film en muziek tevens kunnen functioneren als interteksten (De Pourcq en De Strycker 2013:20). Zulke interteksten kunnen verschillende verschijningsvormen aannemen, omdat ze expliciet of impliciet naar voren treden. Benjamin Biebuyck en Jürgen Pieters (1997:29-30) onderscheiden daarom “niet-geïntegreerde, gemarkeerde interteksten [en] geïntegreerde, [...] niet-gemarkeerde interteksten.”⁴ Verder zijn er verschillende gradaties van intertekstualiteit. Soms volstaat één woord om een bestaande tekst voor de geest te roepen, maar er kan ook sprake zijn van een volledige overname of “readymade” (Van Dijk en De Pourcq 2013:8), al situeert een intertekst zich vaker op het continuüm tussen die twee extremen.

2.1.1 Intertekstualiteit als teksttheorie of leesstrategie

Uit die woordverklaringen blijkt al dat intertekstualiteit niet tijd- of plaatsgebonden is, wat resulteert in de brede inzetbaarheid. Daardoor is het begrip nog steeds relevant als theoretisch kader en dus ook toepasbaar op de Afrikaanse literatuur. Een logisch gevolg hiervan is dat er enige afbakening vereist is. Een eerste onderscheid dat gemaakt moet worden, is dat tussen intertekstualiteit als “teksttheorie” en als “leesstrategie” (De Pourcq en De Strycker 2013:20). Beide systemen hebben een andere werkwijze en een verschillend doel. Terwijl de teksttheorie “definitoerisch [en] filosofisch” is en gericht op de ontologie van intertekstualiteit, is de leesstrategie

⁴ De eerste soort is expliciet omdat de intertekst niet vlot in de nieuwe tekst wordt opgenomen, maar er duidelijk los van staat door markeringen zoals aanhalingstekens. De tweede soort is daarentegen impliciet, aangezien die niet aangeduid wordt en daardoor wel opgaat in de nieuwe tekst. (Biebuyck en Pieters 1997:29-30)

“operatorisch [en] praktisch” en toegespitst op de betekenis van concrete interteksten (2013:20-21). In deze scriptie wordt gefocust op de laatst vermelde aanpak.

2.1.2 De vier polen van de intertekstualiteitsstudie

Een tweede demarcatie heeft te maken met de invalshoek van de intertekstuele lezing. Hierbij zijn er volgens Maarten De Pourcq en Carl De Strycker (2013:20) vier mogelijke invloedsfactoren, die al dan niet gecombineerd kunnen worden, namelijk “de auteur, de tekst, de context en de lezer.” De auteur genoot initieel veel aandacht in het intertekstualiteitsonderzoek (De Pourcq en Carl De Strycker 2013:10). Vóór zijn rol als schrijver vervult hij immers de rol van lezer, waardoor hij dus beïnvloed wordt door bestaande teksten, die kunnen bijdragen tot zijn “literaire stijl” (De Pourcq en Carl De Strycker 2013:18, Still en Worton 1990:1, Van Dijk 2013:172). De tekst zelf is daarnaast ook van belang, want die staat onvermijdelijk in contact met een “literaire traditie [...] [door] een *generisch* verband” (De Pourcq en De Strycker 2013:18). Elke roman kan ondergebracht worden in één of meerdere genres, die ingebed zijn in een geschiedenis en verbonden zijn met een bepaald decorum, dat nageleefd kan worden of daarentegen verstoord (2013:18). De context bestaat verder uit de toegekende labels door “een *instituut* zoals uitgeverijen, boekhandels, media [en] critici [...]” (2013:19). Die categorieën omvatten onder andere “fictie of non-fictie” en de hoge of lage status van de tekst, waardoor die zich weer kan aansluiten bij of afzetten tegen voorgangers (2013:19). De laatste beïnvloedende factor is de lezer. Door zijn lectuur herkent hij sommige interteksten, maar ziet hij andere over het hoofd, wat kan leiden tot volledig afwijkende interpretaties van dezelfde roman (2013:19).

2.1.3 Intertekstualiteitstheorieën

2.1.3.1 *Julia Kristeva*

Ten slotte is er de afbakening van de verschillende intertekstualiteitstheorieën, waarvan ik kort een overzicht zal geven. Die dogmata hangen samen met de vorige twee begrenzings van intertekstualiteit, aangezien theoretici ze anders gebruiken voor de invulling en ontwikkeling van hun eigen theorie. De Franse linguïste Julia Kristeva was een pionier in de intertekstualiteitsstudie, omdat ze omstreeks 1960 de term introduceerde voor het eeuwenoude fenomeen (Orr 2003:6, Still and Worton 1990:2). Haar theorie is gebaseerd op Mikhail Bakhtins ‘dialogisme’, dat een dialoog

veronderstelt tussen verschillende werken of auteurs en dat hij toepaste op de Russische futuristen Vladimir Majakovski en Velimir Khlebnikov (Kristeva 1969:148,152). Ook Ferdinand de Saussure was een belangrijke inspiratiebron voor Kristeva, omdat hij in zijn *Anagrammes* de ‘signifié’ of betekenis exploreert als een kruising van ettelijke codes, die zich onderling in een negatief verband verhouden (1969:255). Voor Kristeva zelf bestaat de intertekstuele relatie in de samenhang van de ‘romaneske’ taaluiting en de totale romanproductie, waarbij het “extra-romanesque” of de buitentalige realiteit in de roman onderzocht wordt (Kristeva 1969:115).

Daarnaast stelt ze dat intertekstualiteit werkt via citaten, zoals geformuleerd in haar bekende uitspraak: “Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte” (Kristeva 1969:146). Hoewel die definitie nog steeds invloedrijk is en volop circuleert, werd ze toch als te generaliserend ervaren door andere Franse literatuurwetenschappers onder wie Michael Riffaterre en Gérard Genette, die voortborduurden op haar fundament (Orr 2003:6). Ook voor deze scriptie is Kristeva’s intertekstualiteitstheorie minder geschikt, aangezien ze te ruim is voor de concrete interteksten die aan bod komen en omdat ze als teksttheorie eerder beschrijvend is dan verklarend.

2.1.3.2 *Michael Riffaterre*

Volgens De Pourcq en De Strycker (2013:22) kwam er door onderzoekers na Kristeva een “verschuiving van filologie en literatuurgeschiedenis naar een meer formalistische literatuurtheorie. Een andere belangrijke ontwikkeling kwam er door Roland Barthes’ controversiële doodverklaring van de auteur in 1968, waarmee hij bedoelde dat de schrijver en zijn potentiële intenties niet relevant zijn bij de interpretatie van een tekst (Orr 2003:6). Door zijn invloed was er lange tijd meer aandacht voor de overige drie invalshoeken, maar tegenwoordig is het volgens De Pourcq en De Strycker (2013:57) opnieuw mogelijk om ook de auteur te betrekken “[m]et de nodige *caveats*⁵ [...]”

⁵ Ze pleiten voor een combinatie van meerdere polen en niet langer de auteur als allesbepalende factor (De Pourcq en De Strycker 2013:57).

Die twee vernieuwingen vonden ingang in het werk van de Franse literatuurcriticus Michael Riffaterre. Hij nam in *La production du texte* afstand van de veralgemenende tendens van de literatuurtheorie en bepleitte een rechtstreekse formele aanpak (1979:7-8). Zo onderzocht hij de “surdétermination intertextuelle”, die de overlapping van uitdrukkingen inhoudt met andere bestaande wendingen uit voorgaande teksten of met clichés uit het linguïstische corpus (1979:46,49). Ondanks zijn directere werkwijze sluit hij wel aan bij Kristeva door het belang dat hij toekent aan citaten. Ook hij stelt dat ze frequent voorkomen in de literatuur en verbindt ze met de parodie van de wereldse roman en een woordelijk spel (1979:47-48). Andere kenmerken van intertekstualiteit zijn voor hem humor en ironie, die gehanteerd worden om een positief of negatief waardeoordeel over de oorspronkelijke tekst uit te drukken (1979:56).

De tweede vernieuwing in zijn intertekstualiteitstheorie is zijn focus op de relatie tussen de tekst en de lezer (De Pourcq en De Strycker 2013:39). Hij beweert namelijk dat de literaire communicatie maar uit twee delen bestaat die fysiek aanwezig zijn: de boodschap en de lezer met zijn mogelijke reacties hierop (1979:9). Het verband tussen de tekst en de auteur, evenals dat tussen de tekst en de realiteit zoals bij Kristeva, valt weg. De buitentalige realiteit is bijgevolg niet langer het startpunt van de tekstuele analyse en Riffaterre beschouwt die zelfs als irrelevant: “*le référent n'est pas pertinent à l'analyse*” (1979:19,27). In plaats daarvan wordt de tekst nu van binnen naar buiten geanalyseerd en dus van de boodschap in de tekst naar de respons van de lezer (1979:27). Riffaterres intertekstualiteitstheorie is derhalve concreter dan die van Kristeva, maar toch zal ook die niet dienen als theoretisch kader van deze scriptie, aangezien ze te formalistisch is. Daardoor brengt ze de semantiek van intertekstualiteit te weinig in rekening, die eveneens vaak verbonden is met de buitentalige realiteit of een ideologie en die hij miskent.

2.1.3.3 Gérard Genette

Hetzelfde kan gezegd worden over de vermaarde theorie van Gérard Genette uit 1982 in *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Hoewel zijn benadering van de tekst heel uitgebreid is en tevens sterk onderbouwd, zet hij vooral in op de identificatie van intertekstualiteit, ten nadele van de interpretatie, die in deze scriptie de kern vormt. Genette introduceert zijn eigen term voor intertekstualiteit, namelijk

“*transtextualité* ou transcendance textuelle du texte”, die hij omschrijft als “tout ce qui [...] met [le texte, It] en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (1982:7). Binnen die zichtbare of onzichtbare tekstuele transcendentie onderscheidt hij vijf types, die simultaan aanwezig kunnen zijn en niet beperkt blijven tot literaire teksten (1982:14-15): “*intertextualité, paratextualité, métatextualité, architextualité* [en als belangrijkste, It] *hypertextualité*” (1982:8-11).

De eerste term ontleent hij aan Kristeva, maar hij perkt die in tot een relatie van “coprésence” tussen twee of meerdere teksten, dus als de effectieve aanwezigheid van de ene tekst in de andere via citaten, plagiaat, of allusies (1982:8). Volgens De Pourcq en De Strycker (2013:43) is die restrictie er, omdat navolgers van Kristeva’s theorie zoals Riffaterre, “dit soort relaties [enkel] op het microstructurele vlak behandelen.” Paratekstualiteit, als tweede, is impliciet, aangezien de bestaande tekst onrechtstreeks geïncorporeerd wordt in parateksten zoals de titel, ondertitel en het voor- en nawoord (1982:9). Metatekstualiteit installeert een kritische relatie tussen teksten door verdoken commentaar te leveren op de oudste tekst (1982:10). De abstractste en onopvallendste vorm is de architekstualiteit, die over het genrestatuut van de tekst handelt en veel voorkomende vormen omvat zoals pastiche⁶, parodie⁷ en travestie⁸ (1982:11,15). Net zoals Riffaterre hecht Genette belang aan de contractuele relatie tussen de lezer en de tekst. Dat doet hij omdat de lezer en de literaire kritiek volgens hem het genre bepalen, wat de verwachtingen en de receptie van het werk stuurt (1982:11,16). Hypertekstualiteit is het laatste en allesoverkoepelende type, waarbij de “*hypertexte*” of nieuwe tekst afgeleid is van en dus verbonden is met de “*hypotexte*” of voorgaande tekst (1982:11). Die relatie berust op een evocatie eerder dan op een direct citaat, en bestaat uit een imitatie of transformatie (1982:12).

⁶ De imitatie van stilistische eigenschappen uit het werk van een specifieke auteur (Claes 2011:60).

⁷ Volgens Hambidge (1995:30-31) is parodie verbonden met een transformatie van de oorspronkelijke tekst, terwijl pastiche een “blote kopiëring” is.

⁸ “[...] een burleske bewerking van een oud gegeven, waarbij antieke personages in eigentijdse uitdossing rondlopen” (Claes 2011:123).

2.1.3.4 Paul Claes

De theorie van de Vlaamse classicus Paul Claes, ten slotte, zoals uitgewerkt in zijn boek uit 2011 *Echo's echo's: de kunst van de allusie*, biedt ook een synthese van de tekst en de lezer. Dat blijkt volgens De Pourcq en De Strycker (2013:48) al uit zijn definitie van intertekstualiteit: "Het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend" (Claes 2011:49). Naast de teksten, en het subject of de lezer, hecht hij ook belang aan de betekenis van interteksten, die hij bestempelt als de 'functie'. Hij voegt de betekenis toe aan Riffaterres theorie, die hij aanhangt, omdat hij die als de ontbrekende schakel beschouwt (De Pourcq en De Strycker 2013:48, Claes 2011:49). Die drievoudige begripsbepaling ontleent hij aan de taalkundige structuur van de semiotiek in syntaxis, pragmatiek en semantiek volgens Charles Morris (Claes 2011:50). Net door de balans van die drie aandachtspunten zal deze scriptie Claes' intertekstualiteitstheorie toepassen.

Behalve de samenvoeging van de lezer, de tekst en de betekenis, verzoent Claes eveneens de klassieke oudheid en de moderne tijd via zijn begrippenapparaat (De Pourcq en De Strycker 2013:48). Volgens hem werkt de syntaxis van intertekstualiteit namelijk conform de klassieke principes van "nabootsing of *imitatio*", "variatie [of] *variatio*" en "wedijver [of] *aemulatio*" (2011:18-20). De nadruk ligt voor hem dan ook op de "*transformatie* [...] van grondtekst naar eindtekst, [en] van traditie naar originaliteit" (2011:35-36). Die twee termen bestempelt hij zelf als de "*architekst* [...] [en] *fenotekst*" (2011:52), waartussen de relatie opnieuw aanleiding geeft tot een classificatie gebaseerd op de antieke retoriek. Die systematiek evoceert de "*imitatione oratoria*" uit 1574 van de Duits-Franse onderwijzer Johannes Sturm, die geïnspireerd was door de Romeinse retoricus Quintilianus (2011:54). Het vermelde werk verschaft volgens Claes (2011:54) "zes manieren om een imitatie zo goed mogelijk te verhullen: *appositio* (bijvoeging), *detractio* (wegneming), *transpositio* (verplaatsing), *immutatio* (verandering van stof en woorden), *copia* (uitweiding) [en] *brevitas* (samenvatting)." Claes hervormt die procedés tot vier mogelijke transformaties, zoals weergegeven in onderstaande tabel. Die modificaties bestaan uit "additie, deletie, substitutie en repetitie" en zijn zowel van toepassing op de vorm en de inhoud van de tekst als op de combinatie van beide (2011:54). Al die subtypes

worden hier niet besproken, maar als ze van toepassing blijken op de geselecteerde casus zullen ze bij de intertekstuele analyse kort toegelicht worden.

Transformaties	Additie	Deletie	Substitutie	Repetitie
Niveaus	Uitwerking	Samenvatting	Omschrijving	Letter- of klankcitaat
Vorm				
Inhoud	Uitdieping	Afvlakking	Verdraaiing	Allusie
Beide	Uitbreiding	Delging	Verwisseling	Citaat

Tabel 1: Intertekstuele transformaties (Claes 2011:54)

Vervolgens komt Claes tot de constatering dat het onderwerp van de architectst en de fenotekst divergeert, waardoor er naast die twee “variabelen” nog twee andere bijkomen: “het subject van de architectst” en “het subject van de fenotekst” (2011:65). Die vier componenten kunnen ofwel positief en affirmatief benaderd worden, ofwel negatief en afkeurend. Beide standpunten vertegenwoordigen verschillende semantische functies, namelijk een “*constructieve* [...] [en] een *destructieve* functie”, die door de lezer bepaald worden (2011:56). Claes situeert zich dus duidelijk binnen de “*reader-responsetheorie*”, omdat hij binnen de pragmatiek van zijn intertekstualiteitstheorie wijst op de invloed van de lezer en de eerdere stellingname ondermijnt “waarbij de auteursintentie de maatstaf voor intertekstualiteit zou zijn” (Van Dijk 2013:197-180, De Pourcq en De Strycker 2013:49-50). Hij laat de auteur dan ook grotendeels buiten beschouwing, omdat hij die als een problematische figuur aanziet in de intertekstualiteitsstudie. Hij geeft hiervoor twee redenen die te maken hebben met het “psychologisme” of de poging om een tekst te herleiden tot de bedoelingen van de auteur (2011:57). Ten eerste is dat een onmogelijke opgave, aangezien we die intenties nooit met zekerheid kunnen achterhalen: “wie kan [immers] in de hersens van een schrijver kijken?” (2011:57-58). De tweede reden schrijft hij toe aan “cryptomnesie [of] het onbewust onthouden van [lees]ervaringen”, wat eigen is aan de mens en kan resulteren in niet-geïntendeerde interteksten (2011:131).

2.1.3.5 Yra Van Dijk en Maarten De Pourcq

Hoewel Van Dijk en De Pourcq (2013) voorstander zijn van Claes' theorie, voegen ze zelf nog vijf functies toe aan zijn elementaire tweedeling van de constructieve en de destructieve functie. Naast Claes' intertekstualiteitstheorie zal deze scriptie ook die opnemen, omdat ze door hun specificiteit een goede aanvulling zijn op de semantiek van de intertekst. Van Dijk en De Pourcq (2013:8) zien het achterhalen van de betekenis van interteksten dan ook als het belangrijkste doel van het intertekstualiteitsonderzoek. Zoals Claes erkennen ze dat de lezer hiervoor verantwoordelijk is, waardoor er eerder sprake is van een tekstueel "*effect*", dan van een "geïntendeerde functie" door de auteur (2013:10). Het eerste effect is "sociologisch", omdat de lezer die de intertekst identificeert, deel uitmaakt van een select gezelschap die de verholde betekenis heeft ontwaard (2013:8). Dat effect resulteert in de "*distinctieve functie*", maar die wordt niet vermeld in de analyse, omdat ze algemeen geldig is voor alle interteksten. Daarnaast kan de intertekst een "*poëtische functie*" hebben als de geëvoeerde tekst een set van dichterlijke voorschriften presenteert (2013:9). Verder kan een intertekst een profetische functie bezitten, aangezien ze indicaties kan geven van de "verborgen structuur in de roman", wat zich manifesteert in een "*structurerend effect*" (2013:9). De laatste twee functies zijn, tot slot, gewichtiger dan de voorgaande, omdat Van Dijk en De Pourcq (2013:9) ze toeschrijven aan "klassieke verhalen of verhaalstructuren", waaronder sprookjes, die in deze scriptie bestudeerd worden. Zulke vertellingen kunnen bespot worden met een "satirische" functie, of kunnen bewerkt worden om meer utilitaire redenen, bijvoorbeeld bij de "feministische" functie om een ideologische agenda te dienen (2013:9).

2.2 Postmoderne intertekstualiteit

Postmodernisme is zoals intertekstualiteit een containerbegrip dat niet welomlijnd is en eveneens niet beperkt blijft tot de literatuur, maar ook toepasbaar is op andere kunstvormen zoals de schilderkunst en film (Hutcheon 2005:3). De term ontstond rond 1960 in de Amerikaanse literaire kritiek en werd pas twintig jaar later in Europa opgepikt in Frankrijk door Jean-François Lyotard en opnieuw Kristeva (Bertens en D'Haen 1988:8). Postmodernisme fungeert historisch als periodeconcept voor een stroming uit de jaren 70 van de twintigste eeuw, maar met een hoogtepunt in 1990

(Vervaeck 2014a:65). Daarnaast heeft de term ook een culturele betekenis als een geheel van technieken, thema's en conventies (Allen 2000:5). Vooral die tweede invalshoek komt aan bod in deze scriptie.

Een andere overeenkomst met intertekstualiteit is dat er veel verschillende benaderingen zijn van het concept. Hier wordt die van de Canadese literatuurprofessor Linda Hutcheon (2005) overgenomen, aangezien ze één van de meest invloedrijke onderzoekers van het postmodernisme is en een heel genuanceerde theorie aanbiedt. Zij verklaart de term aan de hand van de betekenis van de twee delen van de samenstelling. Voor haar duidt het prefix 'post' niet op het einde van het modernisme, maar daarentegen op een simultane en paradoxale continuïteit of afhankelijkheid en disruptie of onafhankelijkheid van die voorloper (2005:18). Bart Vervaeck (2014a:70) doet een vergelijkbare uitspraak over het postmodernisme als "een extreme toepassing én relativering van het modernisme." Die relativering vormt het belangrijkste verschilpunt tussen beide stromingen, omdat het postmodernisme in tegenstelling tot het modernisme niet meer gelooft in de illusie van universele structuren of verhalen (Hutcheon 2005:6). Toch introduceert het zulke alomvattende vertellingen zoals mythen en sprookjes om ze daarna te betwisten en ondermijnen (2005:3,6).

In die zin lijkt de functie van het postmodernisme op die van de hedendaagse intertekstualiteit, omdat beide "een ontwrichting [nastreven, It] van het oude en misschien al te gemakzuchtig aanvaarde formuleringen en inzichten" (Vervaeck 1997:7). Intertekstualiteit fungeert dan ook frequent als instrument voor postmoderne auteurs, die het verleden vertalen naar een nieuwe context, wat meestal verbonden is met de eerder aangehaalde "destructieve functie", en ironie (Hutcheon 2005:118, Claes 2011:56). Door het gebruik van die humoristische stijlfiguur wordt het postmodernisme vaak geassocieerd met het triviale en bestempeld als Spielerei (2005:134). Hutcheon (2005:24-25) contesteert die stereotypen echter door te wijzen op de serieuze en didactische functie en het sociale en ideologische kader waarin die literatuur is ingebed.

2.2.1 Taboedoorbreking en multiperspectivisme

Zo doorbreekt het postmodernisme taboes (Vervaeck 2014b:74). Hendrik Gerrit Geertesma (1998:14) beweert dat “die postmoderne lewensgevoel word gekenmerk deur ’n gevoeligheid vir en betrokkenheid by allerlei misstande, soos byvoorbeeld maatskaplike diskriminasie [...]”. Postmoderne intertekstualiteit geeft een stem aan voormalige gemarginaliseerde groepe soos vrouwe en kleurlinge (Hutcheon 2005:134). Die partije tone aan dat die literaire canon relatief is en niet zo duurzaam. Volgens Vervaeck (2014a:57) is die canon een constructie die die “politieke, sociale en culturele ideologie” van een dominante groep reflecteert, en die bestond lange tijd of bestaan selfs nog steeds uit die “blanke en mannelijke middenklasse”. Postmoderne intertekstualiteit treedt daarom multiperspectivisties op en biedt een “verskeidenheid (van standpunte en menings)” deur nuwe modelle te introduceren, soos “feministiese en postkoloniale” sjablonen (Goudzwaard 1998:1, Vervaeck 2014a:57-58). Selfs binne het feminisme is er sprake van pluraliteit, omdat er geen consensus is maar een veelheid aan visies, waardeur Hutcheon (1989:141) in die meervoudsvorm spreek oer “feminisms”. In postmoderne intertekstualiteit verskuif die aandacht dus naar mense met een andere raciale achtergrond, klasse en seksualiteit, die Hutcheon (1985:80-81, 2005:179) bestempel als die “ex-centrics [of] our supposedly monolithic western culture.”

Dat westerse homogene wereldbeeld word bijgesteld en verstoord deur postmoderne technieken soos intertekstualiteit en deur procedés die daaraan verwant zijn soos “een overdosis aan narrativiteit [en, It] fictionaliteit” (Vervaeck 2014a:72), die vermenging van ‘hoge’ en ‘lage’ genres (Allen 2000:183) en vorme als parodie. Ik zal die kenmerke kort bespreken, al vorme ze maar een greep uit het literaire ‘wapenarsenaal’ van het postmodernisme. Die selectie berust op die relevantie voor die gekozen casus van deze scriptie, *Griet skryf ’n sprokie*. Alle elemente zijn dus van toepassing op die Afrikaanse postmoderne literatuur, waardeur geen apart hoofdstuk gewid word aan die Afrikaanse context.

2.2.2 Excessieve narrativiteit

De excessieve narrativiteit is een essentieel onderdeel van de postmoderne roman. Volgens Vervaeck (2014a:53) worden “met de termen ‘verhalend’ en ‘fictie’ [...] de twee meest voor de hand liggende kenmerken van de roman aangegeven. Een roman is narratief en verzonnen.” In postmoderne romans uit dat narratieve karakter zich in “een onoverzichtelijk netwerk van verhalen”, waarbij het ene relaas overvloedig in het andere (2014a:70). Dat woekerende verhaalkarakter zet zich door tot op het einde van de tekst, aangezien die “niet gericht is op een ontknoping of einddoel” (Vervaeck 2014b:84). Toch kunnen die vertellingen bijdragen tot het bevattingvermogen van de lezer, omdat ze de chaos van de verhaalwereld in een coherent keurslijf dwingen en er betekenis aan geven (Hutcheon 2005:121). Ook voor de personages zelf zijn de verhalen zinvol, want “de verteller wordt door het verhaal gevormd” (Vervaeck 2014a:72, Hutcheon 2005:121). De nadruk ligt op de actie van het vertellen of schrijven, die resulteert in een toenemend inzicht in de eigen identiteit voor personages die hun levensverhaal weergeven (Hutcheon 2005:128). Dat ‘persoonlijke’ levensverhaal wordt doorspekt met bestaande interteksten, en “vertelconventies” worden openlijk besproken, wat aanleiding geeft tot een “zelfbewuste roman” (Vervaeck 2014a:72).

2.2.3 Excessieve fictionaliteit en metafiction

Het besef dat een verhaal onderhevig is aan narratieve technieken, een bepaald stramien volgt, en de beklemtoning van beide doet denken aan een andere typisch postmoderne karakteristiek, namelijk metafiction en fictionaliteit in het algemeen (Bertens en D’Haen 1988:102). Metafiction toont aan dat zowel verhalen als de werkelijkheid slechts menselijke constructies zijn, waardoor de grens tussen beide vertroebelt (Hutcheon 2005:10, 124-125). Aan de ene kant is er een samensmelting van het “tekstuele verhaal en de extratekstuele geschiedenis”, die onlosmakelijk verbonden zijn (Herman en Vervaeck 2009:112-113). Aan de andere kant is er een extreme fictionele tendens door de veronderstelling dat feit en fictie enkel scenario’s zijn die ten uitvoer gebracht worden en waartoe er geen directe toegang mogelijk is (Vervaeck 2014a:64, Allen 2000:183). Volgens Vervaeck (2014a:70) kunnen wij die werkelijkheid “alleen met door onszelf verzonnen patronen te lijf [...] gaan.” Bovendien identificeren postmoderne figuren zich met hun fictionele voorgangers en

worden ze een “reeks anderen, personages en vertellers” (Vervaeck 2014a:71). Hans Bertens en Theo D’Haen (1988:159) beweren dat die pluraliteit “hun verdeeldheid en gespletenheid [verbeeldt, It]: hoe zij zich tegelijk verschillende personen en toch minder dan één volledige persoon voelen.” Die fictionele scenario’s en vereenzelviging met fictieve figuren wordt door Vervaeck (2007:21-22) uitgedrukt door het concept “enting”, aangezien “de wereld in de postmoderne roman [...] geënt [is] op andere fictieve werelden [...]”

2.2.4 Genrevermenging

Een volgende eigenschap van postmoderne intertekstualiteit is de incorporatie van de genrestudie (Orr 2003:98), aangezien de roman geen “zuiver genre” is (Vervaeck 2014a:54). Hierbij is het eerder door De Pourcq en De Strycker aangehaalde “generisch verband” van toepassing (2013:18). Zij omschrijven de roman als “een verwerking van en een commentaar op het genre” (2013:18). Die commentaar bestaat in de vervaging en overschrijding van genregrenzen door de combinatie van ‘hoge’ elitaire genres en ‘lage’ populaire kunstvormen (Cohen 1989:11, Hutcheon 2005:20). Het doel van de vermenging is een democratisering en réveil van de traditionele literaire canon, zoals ook op inhoudelijk vlak gebeurt door het multiperspectivisme (Hutcheon 1985:81). Die vernieuwing is formalistisch door in te zetten op populaire genres zoals de detectiveroman en de western (Hutcheon 2005:20), die de vorige prototypes aanvullen of vervangen. Zo was het huidige ideaal van de roman eerst zelf een geminachte populaire vorm gericht op de middenklasse (Hutcheon 1985:81). Daarnaast onthult Vervaeck (2007:187) nog een andere bedoeling van het amalgaam van genres, namelijk een persoonlijke justificatie: “[d]oor in de intertekstualiteit de grenzen tussen legitiem en marginaal op te heffen legitimeert [de postmoderne roman, It] zijn eigen tekst.”

2.2.5 Parodie

Tot slot worden er binnen postmoderne intertekstualiteit bepaalde vormen gehanteerd, waarvan parodie de voornaamste is. De Zuid-Afrikaanse literatuurcritica Joan Hambidge (1995:18) spreekt dan ook over interteksten en parodie als “die kodewoorden van die postmodernisme” en verwijst vaak naar Hutcheon, die in 1985 een volledig boek aan de techniek wijdde, genaamd *A Theory of Parody*. In dat bekende werk bestempelt ze parodie als een postmoderne vorm, omdat de techniek

zoals het postmodernisme eerst incorporeert wat het daarna contesteert (1985:11). Net zoals het prefix 'post' is de betekenis van het Griekse voorvoegsel 'para' niet eenduidig, aangezien het zowel op 'tegen' als 'nabij' of 'naast' kan duiden (Hutcheon 2005:26). Die tegenstrijdige relatie resulteert in een herhaling van de bestaande tekst en een inversie hiervan of in een iteratie met een cruciaal verschil in de nieuwe tekst, vaak veroorzaakt door ironie (1985:32). Daardoor kan ook intertekstualiteit aan parodie gelieerd worden, al wil Hutcheon (1985:23) ze niet gelijkstellen als synoniemen. Ze wijst erop dat het concept niet alleen een intertekstuele werking heeft, dus tussen twee teksten, maar ook een intratekstuele binnen de nieuwe tekst zelf (1985:64).

Verder is de functie van parodie volgens Hambidge (1995:9) om de oude clichés nieuw leven in te blazen, waardoor er alternatieve wereldbeelden ontstaan. Claes (2011:153) koppelt de evocatie van die archetypes aan de destructieve functie, omdat er sprake is van spot om "[...] de lachlust op [te] [...]wekken." Hutcheon (1985:6,32) nuanceert die stelling door op te merken dat parodie gekenmerkt wordt door een ruimer scala aan reacties: het kan kritisch optreden en bijgevolg destructief, maar ook ironisch en speels, dus constructief. Daarnaast vermeldt ze dat die tweede strekking te vaak uitsluitend wordt beschouwd als een spel, terwijl er eveneens een ernstig doel aan verbonden kan zijn, zoals het geval is in het postmodernisme (1985:27). Dat doel heeft opnieuw te maken met een bepaalde cultuur en ideologie en in dat licht kan parodie bestempeld worden als een vorm van emancipatie (1985:2,96). Door te parodiëren kan een auteur controle verwerven over de oude tekst en die zich 'toe-eigenen' om de geheiligde blanke en mannelijke traditie te bekritisieren (1985:16, 96, Hutcheon 1989:99).

3 Methodologie

In deze scriptie wordt intertekstualiteit als leesstrategie toegepast op Marita van der Vyvers *Griet skryf 'n sprokie*. De intertekstuele analyse verloopt volgens de smalle benadering, die focust op de relatie tussen teksten en niet op andere media. Het klassieke sprookjesgenre en Grimms *Kinder- und Hausmärchen* worden benaderd door middel van een drieledige vraagstelling, zoals die van Claes (1984:32) in *De mot zit in de mythe: Hugo Claus en de oudheid*: “een wat-vraag, een hoe-vraag en een waarom-vraag.” Concreter gaat het over de aard van de overgenomen sprookjeselementen, de vorm die ze aannemen na hun transformatie en de betekenis of het effect hiervan. Die drie elementen worden onderzocht door middel van Claes’ intertekstualiteitstheorie, die op haar beurt een drievoudige opdeling heeft in syntaxis, semantiek en pragmatiek.

3.1 Syntaxis van de intertekstualiteit

Bij de syntaxis is de tekstimmanente aanpak het startpunt, aangezien interteksten herkend worden door een close reading en vergelijking met bestaande teksten. Hierbij wordt gefocust op de inhoudelijke en formele transformaties die de architeksten ondergaan hebben in de fenotekst aan de hand van Claes’ tabel met vier mogelijke procedés: additie, deletie, substitutie en repetitie (2011:54). Die vier vervormingen toegepast op het vlak van de inhoud, vorm of beide monden uit in twaalf verschillende subtypes, waarvan het citaat en de allusie de prominentste zijn.

Voor de sprookjes als generische intertekst zal ik mij vooral baseren op Zipes (1991, 2000, 2006), Pakendorf (1992) en Tatar (1987), die de verhaalstructuur en het rollenpatroon van het genre in kaart gebracht hebben. Bij Grimms *Kinder- und Hausmärchen* worden de referenties in *Griet skryf 'n sprokie* vergeleken met de tekstfragmenten uit de Afrikaanse vertaling van het Duitse origineel door Marita van der Vyver. Hoewel *Die volledige sprokies van Grimm* zoals elke vertaling ook een transformatie is van de architekst (Claes 2011:169), is ze constructief. Dat blijkt uit het voorwoord (2007:5): “Wat die leser hier kry, is dus die onvervalste oorspronklike – heerlike fantasieryke stories [...]” Door het gebruik van de Afrikaanse versie kunnen de vormelike metamorfoses gemakkelijker opgespoord worden, omdat de taal van de architekst en de fenotekst dezelfde is. Een kanttekening is dat ik in deze

scriptie de vertaling uit 2007 gebruik, omdat de eerste uitgave uit 1984 niet raadpleegbaar was. Aangezien er in een getrouwe vertaling weinig aanpassingen gebeurd kunnen zijn, is ze toch nog toepasbaar op Van der Vyvers roman uit 1992.

3.2 Semantiek van de intertekstualiteit

Na de syntaxis van de intertekstualiteit wordt er overgegaan op de semantiek, die de functies of effecten omvat van de getransformeerde architeksten, zoals uitgewerkt door Van Dijk en De Pourcq (2013). Zij dragen de vijf eerder vermelde functies aan, namelijk de distinctieve, poëtische, structurerende, satirische en feministische (2013:8-9). Dat overzicht is een bruikbare leidraad voor de interpretatie, omdat Claes afgezien van zijn twee basisfuncties, de constructieve en de destructieve, de lezer hierin behoorlijk vrij laat (Van Dijk en De Pourcq 2013:48-49). Toch worden die systemen niet te strikt aangewend in de analyse, aangezien meerdere functies simultaan kunnen optreden en omdat er nog andere niet nader genoemde functies zijn, die uit eigen inzichten voortkomen. Daarnaast moet er ook niet steeds een duidelijke functie verbonden zijn aan de evocatie van een architekst en in dat geval beperk ik mij tot Claes' affirmatieve en afwijzende functie.

3.3 Pragmatiek van de intertekstualiteit

Ook de pragmatiek van de intertekstualiteit, wat "de verhouding tussen de tekst en zijn gebruikers" betreft (Claes 2011:57), wordt als onrechtstreeks principe in acht genomen door het besef dat elke intertekstuele lezing onvolledig en subjectief is. Incompleet, omdat lezers gestuurd worden door hun lectuur en bijgevolg maar een beperkt aandeel van de intertekstualiteit van een tekst onderkennen (De Pourcq en De Strycker 2013:19). Daarnaast is de intertekstualiteitsstudie gekleurd, want lezers selecteren en leggen zich enkel toe op de interteksten die ze zelf als saillant en betekenisvol beschouwen en worden in hun analyse onvermijdelijk geleid door hun eigen presupposities, opvattingen en wereldbeeld (Herman en Vervaeck 2009:122). Toch omvat de pragmatiek niet enkel de lezer, maar ook nog een tweede "gebruiker", namelijk de auteur (Claes 2011:57). Zoals bij Claes komt die echter weinig aan bod, omdat we geen toegang hebben tot diens oorspronkelijke intenties.

3.4 Postmoderne intertekstualiteit

Verder worden ook enkele postmoderne kenmerken van de intertekstualiteit geëxploreerd, omdat *Griet skryf 'n sprokie* geïdentificeerd kan worden als een postmoderne roman. Het werk is gepubliceerd in 1992, tijdens de piekjaren van het postmodernisme en is doordrongen van vier typische processen, namelijk narrativiteit, fictionaliteit, genrevermenging en parodie. Toch moet die stelling genuanceerd worden, omwille van twee redenen. Aan de ene kant treden sommige procedés minder nadrukkelijk en zelfbewust op dan gewoonlijk het geval is in de postmoderne roman (Vervaeck 2014b:86). Zo beweert Hambidge (1992) dat “die [postmoderne, It] tegnieke word nie in die teks selfbewus of intellektueel gebruik nie.” Aan de andere kant ontbreken er tevens enkele fundamentele kenmerken van het postmodernisme, zoals de typisch “fragmentariese aard van die postmoderne literêre teks” (Van Coller 2007:484-485). Aan de oppervlakte is er natuurlijk wel sprake van fragmentatie in de letterlijke zin, aangezien die eigen is aan intertekstualiteit. Die techniek incorporeert namelijk allerhande fragmenten uit bestaande teksten. Zo heeft Van Coller (2007:487) het zelfs over de “collage-tegniek”. Toch heeft *Griet skryf 'n sprokie* een relatief duidelijke verhaalstructuur, in tegenstelling tot de versplinterde of raadselachtige fragmentatie uit het postmodernisme (Hambidge 1995:12). Bovendien wordt die helderheid gedeeltelijk gecreëerd en versterkt door de geïncorporeerde architeksten. Ze vormen namelijk een rode draad door het werk en staan ten dienste van de karakterisering van de protagonist en haar levensloop, wat eerder door Vervaeck (2007:21-22) bestempeld werd als “enting”. Hambidge (1992) bevestigt die waarneming wanneer ze stelt dat “Me. Van der Vyver verdwaal nie in die *trompe-l'oeil* van die vertelling nie, en dit word allermins 'n ver- of afdwaling in labirinte [...]”

Een andere aanwijzing dat Van der Vyvers roman geen strikte navolging is van de postmoderne roman die elke “master narrative” afkeurt, is de ethische waarde die aan sprookjes wordt toegekend (Hutcheon 2005:6). Ze worden in *Griet skryf 'n sprokie* wel initieel afgewezen, maar lijken na hun transformatie geaccepteerd en zelfs gepropageerd te worden omwille van hun politiek engagement en hun nuttigheid in de contemporaine samenleving. Die utiliteit uit zich in het installeren van nieuwe feministische modellen die de traditionele vervangen. Dat is dan wel weer

typisch voor de postmoderne roman, aangezien die canonieke vormen onderuithaalt en een stem geeft aan langdurig maatschappelijk achtergestelde groepen, zoals vrouwen en anderskleurigen (Hutcheon 2005:16).

Een laatste afwijkende eigenschap is de levenskracht die van de verhalen uitgaat voor de protagonist. Door haar levensverhaal te vertellen, krijgt ze weer controle over haar lot. Die vitalistische en helende functie van vertellingen is kenmerkend voor een actuele ontwikkeling in de literatuur: het 'post-postmodernisme' (Vervaeck 2014a:76). De Amerikaanse professor in de hedendaagse literatuur Mary Holland (2013:4,8) stelt dat die beweging een hernieuwd geloof in taal en verhaal betuigt, omdat die niet langer vervreemdend zijn voor de lezer, maar juist verbindende schakels. Verder beweert ze dat het 'post-postmodernisme' nog steeds geconnecteerd is met zijn voorganger, het postmodernisme, net zoals er een aanhoudende verwantschap bestaat tussen het postmodernisme en modernisme (2013:16). Zo poneert Kevin Paul Smith (2007:8) dat de "storyteller" ook een postmoderne troep is en dat die positie ingenomen wordt door postmoderne personages die bestaande verhalen vertellen om hun eigen leven te boekstaven en om hun plaats in de wereld te begrijpen.

Hoewel er nog veel meer te zeggen valt over het 'post-postmodernisme' wordt er hier niet verder op ingegaan, aangezien dat ons te ver zou leiden. Er wordt dan ook geen apart hoofdstuk aan gewijd, want enkel de psychologische functie van die nieuwe literatuur is van toepassing op de intertekstuele analyse van deze scriptie. Bovendien is de opkomst van het fenomeen vrij recent, waardoor er nog geen duidelijk beeld is, laat staan een consensus over de typische kenmerken (Huber 2014:24). Het doel van deze uitweiding was dan ook vooral om aan te tonen dat *Griet skryf 'n sprokie* meer is dan een postmoderne roman.

4 Intertekstuele analyse van *Griet skryf 'n sprokie*

4.1 Generiese interteksten

4.1.1 Sprookjies

Zoals intertekstualiteit en postmodernisme dekt de term 'sprookje' een ruime lading aan betekenissen (Smith 2007:2). Het is een hybride genre dat zowel elementen van mondelinge folkloristische vertellingen omvat als van de schriftelijke literatuur, en ook het beoogde publiek is divers (Zipes 2000:xvi). Hoewel sprookjies tegenwoordig vooral denigrerend worden omschreven als illusoire verhalen voor kinderen, waren ze vóór de negentiende eeuw eigenlijk bedoeld als vermaak voor volwassenen (Heuscher 1974:81, Tatar 1987:21, 23). Pas daarna verschenen de gekuiste versies die nu een traditie op zich vormen met bekende titels zoals *Assepoester* en *Roodkapje* (Zipes 2006:1).

Die gecanoniseerde vertellingen zijn in de algemene perceptie strikt gescheiden van de meer 'hoogstaande' literatuur, terwijl beide geconstrueerd zijn door dezelfde dominante groep: de mannelijke hogere klassen (Zipes 2000:xx). Sprookjies zijn volgens de Duitse folklorist Lutz Röhrich (2014:5) dan ook doordrongen van patriarchale en conservatieve ideologische opvattingen, waarbij mannelijke personages allerlei heroïsche daden verrichten. De waarde die aan vrouwelijke figuren wordt toegekend, is daarentegen voornamelijk gebaseerd op hun schoonheid (Zipes 2006:2, Bacchilega 2010:34). Daarnaast presenteren de verhalen het Victoriaanse ideaal van de vrouw als engel in het huishouden, dat als educatief model moest dienen voor meisjes uit de hogere en middenklasse (Gilbert en Gubar 1984:20, Bacchilega 2010:59). Mannen stuurden dus duidelijk de literaire traditie, maar paradoxaal genoeg werden sprookjies aanzien als belachelijke onwaarheden bedacht door vrouwen (Zipes 2006:52, 54-55).

Die ambiguïteit lokte in de twintigste eeuw reacties uit die volgens de Amerikaanse literatuurwetenschapper Jack Zipes (1991:180) resulteerden in de 'ontvoogding' van sprookjies. Hij stelt dat de klassieke verhalen een gedaanteverwisseling ondergingen door het ontmaskeren van de traditionele motieven en vervolgens door de doorbreking en hervorming hiervan (1991:180). Vooral de postmoderne fictie neemt

die taak op zich en focust vaak op gendergerelateerde kwesties, al zijn er naast een feministische benadering van sprookjes ook andere mogelijk zoals de psychoanalytische en de marxistische (Bacchilega 2010:23-24, Zipes 2000:17). Postmoderne technieken worden aangewend, waaronder intertekstualiteit en parodie, om de verstikkende effecten van sprookjes op de vrouwelijke identiteit te bestrijden (Zipes 2000:157). Zo worden de stereotiepe passieve en zedelijke prinsessen omgevormd tot sterke en stoutmoedige heldinnen (Stone 2014:229-30). Ook de casus van deze scriptie is een 'ontvoogd' sprookje, aangezien *Griet skryf 'n sprokie* "verskeie sprokies inkorporeer en eintlik een uitgesponne sprokie is, staan dit ook dig by die *sprokie* als genre" (Van Coller 2007:488). De levensloop van de protagonist Griet is immers geënt op de structuur van het klassieke sprookjesgenre. De architekst wordt echter niet zomaar overgenomen, maar wordt ook getransformeerd in de fenotekst met onder andere feministische doelen, waarop ik zo meteen inga.

Hoewel er talrijke sprookjes zijn die onderlinge verschillen vertonen, is er volgens Maria Tatar (1987:63), die gespecialiseerd is in folklore, toch sprake van een thematische en structurele uniformiteit. Die uit zich in een set van typische generische kenmerken die de meeste sprookjes gemeenschappelijk hebben. De categorieën die onderzocht worden, zijn respectievelijk verhaalpatronen, zowel op het niveau van de microstructuur als de macrostructuur, en personages en hun rollen. Aangezien er geen overkoepelende theorie is die alle generische elementen omvat, worden de inzichten van enkele prominente literatuurwetenschappers zoals Zipes (1991, 2000, 2006) en Tatar (1987) gecombineerd. Ook Vladimir Propps notoire theorie over *De morfologie van het toversprookje* (1928) komt aan bod, zij het in een bewerkte vorm door Zipes (2000), aangezien hij diens 31 rigide functies herleidt tot een flexibeler overzicht.

4.1.1.1 *Verhaalpatronen: microstructuur*

4.1.1.1.1 *Inleidende informatie over sprookjespersonages*

De verhaalstructuur op microniveau wordt conform het verloop van het klassieke sprookje besproken. Zoals Zipes (2000:xvii) stelt, speelt het zich af volgens een basispatroon, namelijk van de inleidende informatie over de personages tot hun

happy ending. Normaliter wordt een sprookje ingeleid met de karakteristieke frase “once upon a time”, of in het Afrikaans ‘eendag was daar’ en variaties daarop zoals ‘eendag, lank gelede’ (Zipes 2006:xi). Daarna volgt er gewoonlijk achtergrondinformatie over de personages en hun milieu. Die traditionele ab ovo beginsituatie wordt meteen doorbroken in *Griet skryf ’n sprokie* dat in medias res de suïcidale gedachten van Griet Swart weergeeft. Die reflectie over zelfmoord geeft aanleiding tot een absurd en humoristisch onderscheid op basis van geslacht en een eerste spottende beschouwing van gendergerelateerde stereotypen, namelijk: mannen zijn rommelig en vrouwen moeten daarna schoonmaken, conform hun huishoudelijke rol:

As vroue dit doen, is dit duidelik dat hulle weer in die baarmoeder wil wees. Die warmte van ’n oond⁹. Die water van ’n rivier. Die geleidelike, gerusstellende gevoelloosheid van pille, soos om aan die slaap te raak. Maar mans pleeg selfmoord op die manier waarop hulle kos maak¹⁰– dramaties en morsig. Skiet hulle koppe weg, spring by geboue uit, sny hulle slagare af. Die hele wêreld vol bloed en binnegoed¹¹. Seker omdat hulle weet hulle hoef nie agterna skoon te maak nie. Daar sal altyd ’n vrou wees om dit te doen. (1992:5, mijn onderstreping)

Dat onverwachte begin is een voorbeeld van een deletie op inhoudelijk vlak van de architectst naar de fenotekst, wat volgens Claes’ tabel (2011:55) wijst op een afvlakking: “een al dan niet bewuste weglating of miskennis van bepaalde betekenselementen”. Er is hierbij sprake van een postmoderne overname van de procedés werkzaam in het traditionele sprookje, omdat postmoderne romans zelden chronologisch verlopen. Daarnaast stellen Luc Herman en Bart Vervaeck (2009:116) dat “bij de [postmoderne, It] ondermijning van de lineaire tijd een verregaande relativisering van de causaliteit [hoort, It].” Dat is zeker zo in *Griet skryf ’n sprokie* want het zelfmoordplan bestaande uit CO-vergiftiging door de oven wordt meegedeeld zonder enige indicatie van de motivatie (1992:6). Door dat “*structurerend effect*” van de fenotekst wordt er spanning gecreëerd, omdat de lezer zo snel mogelijk het

⁹ Oven

¹⁰ Koken

¹¹ Ingewanden

causaal verband wil reconstrueren en verder wordt één van de hoofdthema's, namelijk geslachtsverschillen, onmiddellijk uitgelicht (Van Dijk en De Pourcq 2013:9).

Ondanks die aanvankelijke weglating komt de kenmerkende beginfrase wel frequent voor doorheen de hele roman, bijvoorbeeld als Griet een sprookje of een ander verhaal vertelt: "Eendag, lank gelede, was daar drie gode wat op drie trone bo die reënboog gesit het" (1992:129). Verder hanteert ze de zinsnede ook als ze over zichzelf vertelt, aangezien ze haar eigen leven neerschrijft als een sprookje, wat later uitgebreider aan bod komt: "Eendag was daar 'n vrou wat uit 'n verskriklike familie gekom het, skryf sy op die skoon bladsy voor haar" (1992:12). Het citaat is geen gewone navolging met een constructieve functie, omdat het gebruik spottend bedoeld is. De frase is dan ook verbonden met een satirische en poëtische functie, want Griet schrijft ze af als ouderwets door middel van een metafictionele uitspraak: "Wie op aarde begin deesdae 'n storie met 'Eendag was daar'?" (1992:14). Die paradox is te verklaren door de postmoderne techniek van de parodie die het herkenbare intertekstuele element eerst herhaalt en dan intratekstueel bekritiseert (Hutcheon 1985:32, 64).

4.1.1.1.2 Het verbod en de verbanning

Na de karakterschets wordt de protagonist volgens Zipes (2000:xvii) geconfronteerd met een verbod, dat hij overtreedt, waarna een verbanning volgt. Griet wordt inderdaad uit haar huis gezet, al lijkt dat op het eerste gezicht niet uit ongehoorzaamheid. Haar man George Moore is namelijk de oorzaak van haar vertrek (1992:26). Een huishoudelijke ruzie over de taakverdeling vormt hiervoor de aanleiding:

'Ek kan nie langer saam met jou lewe nie,' [...] 'Jy sit en skryf in die middel van die nag wanneer normale mense slaap. Jou woordverwerker¹² het 'n bleddie altaar geword. Jou stories het die hele huis oorgeneem!' [...] "'n Mens kan doodgaan van honger in hierdie huis en jy sal dit nie eens agterkom nie. Behalwe as jy toevallig van jou woordverwerker af opstaan en oor die lyk val.' (1992:56-57)

¹² Computer

Hoewel er niet expliciet sprake is van een geschonden verbod, gaat Griet wel in tegen de ongeschreven regel in sprookjes van de vrouwelijke figuur als onderdanige huisvrouw. Ze ondergaat die taak niet lijdzaam, maar reageert er zelfs op met spottende strijdbaarheid en een feministisch pleidooi voor meer gelijkheid tussen mannen en vrouwen: “Het jy al ooit daaraan gedink om op te hou moan oor ek so ’n hopeless loss is en ’n slag self iets in die huis te doen?” (1992:57). In dat licht lijkt Griets verbanning veroorzaakt te worden door haar overschrijding van een grens van het traditionele sprookje. Herman en Vervaeck (2009:140) spreken hierbij over “the logic of the faux pas: het leven van de vrouw is een onzekere weg die door één foute keuze naar de ondergang kan voeren.” Ook Griet zelf lijkt te geloven dat de oorzaak van haar verbanning, mislukte huwelijk en meerdere miskramen bij haar verwaarlozing van huishoudelijke taken ligt:

Die dood laat jou magteloos voel, maar ’n egskeiding laat jou skuldig voel. Oor die dood het jy geen beheer nie, maar vir ’n egskeiding moet jy self verantwoordelikheid aanvaar. Dis die skuld wat haar martel, die skuld en die verantwoordelikheid. Soms wonder sy of haar onvermoë om ’n kind in die lewe te bring óók haar skuld kan wees. Of sy gestraf word omdat sy meer van skryf as van kook hou. Meer van seks as van stryk. (1992:96, mijn onderstreping)

Door Griets verboden verlangens is er dus sprake van een inhoudelijke repetitie van of allusie op het sprookje: “het herhalen van de betekenisinhoud van de grondtekst zonder dat de betekenisvorm mee herhaald wordt” (Claes 2011:55-56). Niettegenstaande die imitatie van een klassiek patroon heeft de allusie een destructieve en satirische functie, want Griet legt zich niet zomaar neer bij haar lot. Ze zet daarentegen dezelfde mannelijke stereotypen over vrouwen naar haar hand. Dat is volgens Herman en Vervaeck (2009:136) kenmerkend voor feministische werken, aangezien die “[i]n de strijd tegen een bestaande [mannelijke traditie [...] de mannelijke wapens [gebruiken] en [transformeren] [...]”:

[...] die man [is] gewoonlik die een wat uit die huis trek. Die vrou is tog die een wat die huis versorg, dink sy wrewelrig [...]. Wat is ’n huis sonder ’n vrou? wonder Griet. [...] Wat is ’n vrou sonder ’n huis? (1992:40)

4.1.1.1.3 De identiteitsvormende taak

Tijdens de ballingschap krijgt de held een taak toegewezen, die bijdraagt tot zijn identiteit en lotsbestemming (Zipes 2000:xvi-xvii). Prototypisch hiervoor is de avontuurlijke reis waarbij obstakels moeten overwonnen worden, zoals draken en andere monsters (Zipes 2000:157, Tatar 1987:63). Volgens Tatar (1987:62-63) zijn er naast die drakendoders ook meer passieve tegenhangers die niet actief op zoek gaan naar roem, maar overspoeld worden door avonturen. In vrouwelijke verhalen is die tendens nog extremer, omdat actie grotendeels vervangen wordt door contemplatie en de plot bestaat uit de weergave van een seculiere vita (Herman en Vervaeck 2009:144). Griets opdracht is dan ook het op schrift stellen van haar leven en de traumatische ervaringen die ze al te verduren kreeg, zoals kindersterfte, in de stijl van een sprookje (1992:14). In die zin wordt het mannelijke verhaalverloop wel geïmiteerd, al wordt er een parodiërende draai aan gegeven. De plaats van de held wordt namelijk ingenomen door een heldin en de bestrijding van een extern kwaad wordt vervangen door het van zich afschrijven van een innerlijke demon. Het gaat hier om de “duiwels (ook van die verlede)” en de daaruit voortvloeiende depressie (Van Coller 2007:491). Volgens Tatar (1987:xv) is de gelijkstelling van die inwendige en uitwendige kwelgeesten typisch voor het sprookje. Toch is er ook sprake van een “uitdieping” in de fenotekst, aangezien die inhoudelijke toevoeging de architectekst uit zijn oorspronkelijk mannelijke context rukt (Claes 2011:54). Het effect van die transformatie is feministisch door het installeren van een vrouwelijke drakendoder.

Ook de identiteitsvormende eigenschappen van de taak worden overgenomen in *Griet skryf 'n sprokie*, want de schriftelijke neerslag helpt Griet om haar identiteitscrisis te overwinnen. Dat is typisch voor de postmoderne roman, omdat het narratieve karakter van de tekst beklemtoond wordt en zelfkennis creëert (Hutcheon 2005:128). Bovendien verwijst de romantitel naar het metafictionele karakter van het boek, waardoor het werk door Hambidge (1992) bestempeld wordt als “[...] ’n belydenisroman met sterk eienskappen van die roman-binne-roman, oftewel meta-roman.” Volgens Griets psychiater Rhonda “help [dit] jou om jouself te verstaan [...]. Soos enige ordentlike sprokie” (1992:45). Sprookjes zijn hiervoor zelfs uitermate geschikt. Smith (2007:120) stelt namelijk dat ze door de welomlijnde rollen en structuren die ze aanbieden, een duidelijk schema bevatten dat kan toegepast

worden op het echte leven om er zin aan te geven en er vat op te krijgen. Griets identiteitsvormende missie evoceert dus het generische verhaalpatroon van het sprookje door erop te alluderen, maar deze keer constructief.

4.1.1.1.4 Helpers

De sprookjesprotagonist volbrengt die queeste niet alleen, maar hij krijgt hierbij hulp van mysterieuze wezens die magische geschenken verschaffen, of stuit daarentegen op weerstand van bedrieglijke schurken (Zipes 2000:xvi-xvii). De eerste groep lijkt grotendeels afwezig in *Griet skryf 'n sprokie*, want Griet bekritiseert dat gemis voortdurend: “Waar is haar oupa se engele, het sy gewonder, wanneer sy hulle rêrig¹³ nodig het?” (1992:54). Eén van die momenten is als haar huwelijk met George dreigt te ontbinden en er geen redding komt. Griet verkondigt de verwachting en hoop op een goddelijke interventie, maar blijft integendeel eenzaam en gedesillusioneerd achter als zelfs de imaginaire en figuurlijke ‘laksman’ of beul zijn taak niet naar behoren uitvoert:

Hulle terapeut het hulle huwelik ter dood veroordeel. Al wat oorgebly het, was 'n paar weke van wag in 'n huis wat 'n dodesel geword het, wag vir die einde en hoop vir 'n wonderwerk, deus ex machina, fairy godmother, engel uit die hemel, begenadiging deur die staatspresident. En op die ou end was daar nie eens 'n Laaste Maal nie. Die laksman het haar onverwags in die middel van die nag kom haal, nie kort voor sonsopkoms soos dit in boeke en movies gebeur nie. (1992:92, mijn onderstreping)

Ook Rhonda, die als psychiater de functie van helper zou moeten vervullen, biedt geen oplossing. Griet associeert haar met een heks door haar inzicht in de menselijke psyche en profetische gaven, maar komt tot een ontvullende conclusie: “Hier sit sy in 'n heksekantoor saam met 'n heks wat kan toor. Maar 'n mens moenie wonderwerke verwag nie” (1992:87, 91). Rhonda wordt daarenboven meestal niet positief gekarakteriseerd door Griet, die zich naast haar minderwaardig voelt, haar patiënten bestempelt als “haar slagoffers”, en haar beroep gevoelloos

¹³ Echt

voorstelt: “[Zij is, It] opgelei om jou oop te maak en in jou emosies rond te krap” (1992:7, 92).

Behalve mysterieuze helpers laten magische talismannen het evenzeer afweten, want ze konden het einde van Griets relatie niet afwenden:

Die boslelies brand oranje vlamme onder die slaapkamervenster. ’n Magtige middel teen impotensie, volgens ouvroutories¹⁴, en beskerming teen die bose. Hoewel ’n hele bos clivias nie die inwoners van hierdie huis teen impotensie of die bose kon beskerm nie. (1992:37)

Uit alle voorbeelden blijkt dat enkel de kenmerkende tegenslag en strijd uit de architekst aanwezig zijn. Griet moet niet rekenen op de bovennatuurlijke bijstand die doorgaans zo’n fundamenteel bestanddeel is van sprookjes (Tatar 1987:71). In Claes’ (2011:55) termen duidt dat gebrek op een afvlakking, want de magie is compleet verdwenen in de fenotekst. Het gevolg is een destructief en satirisch effect, aangezien het klassieke sprookjespatroon gehegeld wordt en als irrealistisch wordt afgeschilderd, zoals alle overkoepelende structuren in de postmoderne roman (Hutcheon 2005:6). Er is hier dus sprake van “de onmogelijke herhaling of kopie. De realiteit is geen kopie van de fictie, het leven geen herhaling van een boek” (Vervaeck 2007:28).

Toch wordt Griet niet helemaal aan haar lot overgelaten, want er is wel degelijk een mysterieuze gast, al blijven zijn bedoelingen en nut finaal ambigu. De man heet Adam en wordt naar een onwetende Griet gestuurd door haar vriendin Louise die verhuisd is naar Londen. Griet verblijft tijdelijk in haar woonst na haar breuk met George en krijgt bezoek van Adam, omdat hij een onderkomen zoekt tijdens zijn trip naar Kaapstad (1992:89). Door zijn verschijning beantwoordt hij initieel aan het beeld van de helper, want hij lijkt volgens Griet zo weggelopen uit een sprookjes- of Bijbelboek, aangezien ze hem beschrijft als “die engel Gabriël [...], goue stralekrans om die kop en wit gewaad aan die lyf” (1992:83). De schone schijn wordt echter al snel doorgeprik, want de stralenkrans is maar een effect veroorzaakt door het

¹⁴ Verhalen van oude vrouwen

lichtschijnsel op straat en hij verliest bijgevolg zijn magische kwaliteiten: “Noudat sy hom van nader beskou, lyk hy meer na ’n surfer as ’n engel” (1992:83). Die heroverweging van Griets kant is een uitdieping van het klassieke stramien van een sprookje, want Adam wordt in de fenotekst uit de feeëriek context gerukt. De functie die hieraan verbonden is, is destructief door het magische opnieuw af te schrijven als een zinsbegoocheling.

Aanvankelijk beschouwt Griet hem als een vergiftigd geschenk, omdat hij door zijn schoonheid haar seksuele lusten doet ontwaken:

Hoe kan haar vriendin so iets aan haar doen, dink sy desperaat. Volgens die wet is sy ’n getroude vrou. Weliswaar ’n getroude vrou wat lankal vergeet het hoe om seks te spel, maar nogtans ’n getroude vrou. En nou staan hierdie bloedjong beeld van ’n engel wat homself Adam noem voor haar deur [...]. (1992:84)

De verleiding wordt voorgesteld als een parodie op de zondeval uit het oudtestamentische Bijbelboek *Genesis*. Niet de slang, maar Adam lokt de zonde uit en ook het opgelegde gebod waarmee Griet geconfronteerd wordt, is gewijzigd: “*Jy mag nie egbreek nie*” (1992:101). Er is hier dus sprake van een inhoudelijke substitutie of verdraaiing, “het al dan niet vrijwillig verkeerd interpreteren van een grondtekst” met een satirisch effect (Claes 2011:55). Uiteindelijk overtreedt ze het gebod toch en beschrijft ze Adam weer in sprookjesachtige termen, zij het nu in de negatieve zin als draak, duivel en tovenaer:

’n Draak wat vuur uit sy onderlyf spoeg, ’n duivel wat sy vurk¹⁵ deur haar steek en met haar oor die maan spring, ’n towenaar met ’n tong wat alle weerstand aflek. Enigiets behalwe ’n engel. (1992:103, mijn onderstreping)

Toch heeft hij een enigszins positief effect op Griet, want hij helpt haar om George te vergeten en bevrijdt haar van diens juk, waarbij ze jarenlang monddood gemaakt werd “soos ’n doofstom blinde [...]” (1992:11,89):

¹⁵ Drietand

Maar gisteraand, op die sitkamervloer, het sy gegil. Gisteraand het sy wraak geneem vir elke vrou wie se mond ooit deur 'n man gesnoer is. Vir Munch se arme model en al die vroue wat verbrand en verdrink is omdat hulle van heksery verdink is, en vir al haar sprokiesheldinne wat hulself nie kan red nie, en vir al die stiefma's wat altyd die wrede rolle kry, en vir sewe jaar van ordentlike, beskaafde, stíl seks. (1992:103, mijn onderstreping)

De meeste beelden uit bovenstaande passage verwijzen weer naar sprookjespersonages, namelijk heksen, heldinnen en stiefmoeders, waarmee Griet zich identificeert. Het effect van die solidariteit is feministisch, omdat Griet zich verzet tegen de mannelijke onderdrukking en opkomt voor vrouwenrechten.

Hoewel Adam dus wel vaak beschreven wordt als sprookjesfiguur en zijn aanwezigheid ervoor zorgt dat de herinnering aan George vervaagt, is hij geen magische helper. Zijn rol blijft beperkt tot “seksmaat” en hij laat Griet alleen achter, want hij verdwijnt even snel als hij gekomen is (1992:103). Daarom beschrijft Griet zijn komst als een “*Angel visit [...]. Delightful intercourse of short duration and rare occurrence*” (1992:103). Ook Gunther Pakendorf (1992) deelt die mening: “Aan die ander kant bied die brons held, Adam, blykbaar ook nie 'n antwoord nie; Griet se geluk met hom, hoe volslae dit mag skyn, is maar eensydig en kortstondig.”

4.1.1.1.5 Schurken

Een antagonist heeft Griet daarentegen wel. Die rol wordt vervuld door haar ex-man George. Hun relatie was ongezond. Griet maakt dan ook de vergelijking met een rookverslaving:

Haar verhouding met George doen aan haar gemoed wat nikotien aan haar longe doen, het sy lankal geleer, maar dis 'n gewoonte wat so moeilik soos sigarette gelos word. Meer as 'n gewoonte – 'n obsessie, 'n liggaamlike afhanklikheid, 'n oral fixation. (1992:10)

Griet beeldt haar ex-man af als iemand die “[...] sy hart aan die duiwel verkoop [het]” en als de fisionale schizofrene figuur Dr Jekyll and Mr Hyde, bedacht door de Schotse skrywer Robert Louis Stevenson (1992:134). Verder vertel ze ook dat hij

niet altijd zo geweest is, maar dat zijn transformatie pas na hun huwelijk plaatsvond: “Ek dog dit gebeur net¹⁶ in spotprente – die gedaanteverwisseling van die getroude man – die bedagsame, behulpsame minnaar wat in ’n ernstig gestremde¹⁷ baba verander” (1992:133). Die uitdieping van de tegenstander creëert een destructief effect ten opzichte van de architekst, want de negatieve portrettering in de fenotekst is niet absoluut. In sprookjes is er daarentegen een duidelijke zwart-witkarakterisering van de inherent goede held en slechte schurk. Die lijn wordt doorgetrokken naar alle personages in *Griet skryf ’n sprokie* waarbij moralistiese binaire opposities grotendeels vervallen, zoals besproken wordt in het derde deel van dit hoofdstuk.

Ondanks die nuancering is er wel een allusie op het klassieke verhaalpatroon. De door Zipes (2000:xvi-xvii) vermelde talrijke gevechten tussen de protagonist en zijn vijand blijven bewaard. De breuk tussen Griet en George draait uit op een vechtscheiding, waar regelmatig naar verwezen wordt als “D-Day” (1992:190). Die referentie aan de Tweede Wereldoorlog is een motief in *Griet skryf ’n sprokie*, aangezien hun geschillen door Griet beskreeven worden aan de hand van allerlei oorlogsmetaforen:

Elke vertrek in hierdie huis was ’n slagveld in ’n uitgerekte oorlog, besef sy. Die lang eetkamertafel was ’n loopgraaf waarin hulle ure van stilte deurgebring het, die dubbelbed in die slaapkamer niks minder as ’n mynveld nie. Die kombuis¹⁸ was die plek waar hulle die hewigste aanvalle geloods het, waar sy hom met skreeuende verwyte gebombardeer het en hy haar met vernietigende argumente tot oorgawe wou dwing. Hulle was so besete dat hulle nie eens die badkamer oorgeslaan het nie. (1992:150, mijn onderstreping)

Hoewel de idiomen dus prototypiesch zijn om de sprookjesstrijd weer te geven, is er toch opnuut sprake van een inhoudelike deletie of afvlakking met een destructief effect. Het gangbare mannelike fysieke geweld uit sprookjes is afwezig en wordt vervangen door konflikte van verbale aard. De aanvaringen worden

¹⁶ Alleen

¹⁷ Gehandicapte

¹⁸ Keuken

geïnternaliseerd naar de vrouwelijke en postmoderne geestelike wereld (Vervaeck 2007:30):

Sy wil hom nie meer doodslaan nie, sê sy vir haar sielkundige¹⁹. Sy wil hom stadig doodmartel, maar dit sê sy vir niemand nie. Sy wil hom in sy eie huis toesluit, sonder telefoon of koerante of boeke of enige verbinding met die buitewêreld. Sy wil sy slaappille en sy depressiepille in die toilet wegspoel. Sy wil 'n afstandbeheerde videokamera in elke kamer inbou, en kyk hoe hy geleidelik waansinnig word. Soms skrik sy vir haar eie waansin. (1992:26)

Een enkele keer komt het toch tot een lichamelik treffen, maar onmiddellik daarna volgt een spottende afwijzing door Griet. Ze omschrijft het gevecht immers als “'n laagtepunt in haar lewe [...]” en ze is onvermijdelik de verliezende partij (1992:146). Haar stereotiepe gendergebaseerde opvoeding verhindert haar namelijk om de mannelike actie tot een goed einde te brengen:

‘Ek sal nooit weer so dom wees om hom te probeer slaan nie! Ek het amper²⁰ my hand gebreek! Ek weet nie eens hoe om 'n vuis te maak nie! Dis mos²¹ nie iets wat ordentlike meisies op skool leer nie. Al wat ons ooit geleer het, is hoe om 'n ou²² tussen die bene te skop, maar die LO-juffrou het gesê dis baie²³ erg, jy mag dit net doen as jy verkrag word.’ (1992:26, mijn onderstreping)

4.1.1.1.6 De peripetie en transformatie

Ook onafhankelik van die tegenstander en nevenpersonages wordt de identiteitsvormende missie van de held verstoord. Zipes (2006:50) heeft het over een peripetie of tijdelike terugval, waarna een mirakel opnieuw de ommekeer van het Rad van Fortuin teweegbrengt. Van zo'n aardverschuiving is geen sprake in *Griet skryf 'n sprokie*, maar na Adams vertrek komt Griet weer in een dal terecht waar ze overmand wordt door eenzaamheid. Ze worstelt met een innerlijke tweestrijd waarbij

¹⁹ Psychiater

²⁰ Bijna

²¹ Immers

²² Meneer/man

²³ Heel

ze verondersteld wordt een “bevryde vrou” te zijn, maar eigenlijk mist ze de beskerming van een man: “[...] ek is moeg daarvan om alleen en bang in my bed te lê!” (1992:142). Ook haar levensmoetheid steekt weer de kop op:

Griet voel haar oë²⁴ weer krappierig word. Sy is moeg van sinisme, en net so moeg van idealisme. Sy is moeg van ironie en absurditeit en humor, moeg van lag wanneer sy wil huil. Moeg van lewe wanneer sy wil doodgaan. (1992:144)

De ‘peripeteia’ in sprookjes is oorspronkelyk afkomstig uit de klassieke Griekse tragedie. De konstruktiewe allusie hierop in die fenotekst word versterk deur Griets metaforiese selfportret, dat die Griekse konteks evoeseert: “Maar in my binnekamer huil ek soos ’n aktrise in ’n Griekse tragedie!” (1992:143). Ook het wonder dat daarop volg en dat het herstel moet inzetten, komt aan bod in Griets reflektie. Toch gaat het, soos die magiese helper eerder, gepaard met een destruktiewe en satiriese afvlakking: “Waar sal haar hulp vandaan kom, wonder sy. Wense word nie meer waar nie, en fantasie is ’n perd van ’n ander kleur, nie een waarop sy kan wegvlieg nie” (1992:144).

Griet moet dus self voor haar wonderlike transformasie instaan, wat volgens Zipes (2000:xvii) die konstante kern is van elk sprookje. Die metamorfiese situeer sich meestal in terme van sosiale mobiliteit, maar nog belangriker is dat ze onontbeerlik is voor die protagonist om te overleef (Zipes 2000:xvii-xviii). Bij Griet is dat letterlik het geval, omdat ze haar selfmoordneigings moet onderdruk. Die ooreenkomst wys op een allusie met een konstruktief effek. Toch staat niet het opklimmen op die hiërargiese ladder sentraal, maar die genezing van haar depressie. Het beste medisin teen die swartgalligheid is een verhaal. Volgens Tatar (1987:192) projekteer sprookjes immers vergelykbare en selfs extremere afbeeldings van die sombere realiteit, wat leidt tot herkenning en identifkasie. Zipes (2006:49) voegt hieraan toe dat ze hoopvol zijn net omdat die sprookjespersonages die beproewings heelhuids doorkomen. Soos in het postmodernisme is er dus sprake van eksessiewe fiksionalisering en enting. Deur sichself als sprookjesprotagonist te beskouwen, koestert Griet immers die hoop dezelfde stappe te doorkom en dat levert een

²⁴ Ogen

bevrijdend gevoel op (Zipes 1991:192). Daarnaast is er eveneens emancipatie omdat de stilte doorbroken wordt wanneer een verhaal verteld of geschreven wordt (Rowe 2014:53). Opgelegde zwijgzaamheid is een prominent motief in *Griet skryf 'n sprokie* door Georges conservatieve en misogyne mentaliteit. Hij stelt dat “[...] seks, soos vroue, verkieslik gesien en nie gehoor moet word nie” en bijgevolg voelt Griet zich “[...] vir ewig en ewig in stilte vasgevang” (1992:102-103). Neervoort (1995) stelt dat “[...] in dat skryf [...] haar onafhankelikhed [ligt].”

Naast verhalen draagt ook humor bij tot haar transformatie (Neervoort 1995). Griet hanteert een tragikomische of laag burleske stijl door serieuze materie te benaderen op komische wijze (Claes 2011:154). Zo wil ze dat “[...] mense moet lag vir alles wat absurd is [...]. Van politiek tot die mag van die penis” (1992:137). Door haar depressie en suïcidale gedachten te relativeren en zelfs te bagatelliseren, slaagt ze erin om beide beter te verwerken. Humor wordt haar overlevingsstrategie en haar verweer tegen vrees:

‘Ek het drie maande lank dag en nag gehuil!’ bars sy uit. ‘En toe het ek my kop in ’n oond gedruk. En toe ek nie eens dáárvan ’n sukses kon maak nie, het ek begin lag. Kundera sê die duiwel lag oor hoe sinloos alles is en die engele lag oor hoe wonderlik alles is. Ek lag saam met die duiwel – en te hel met die res!’ [...] ‘My ouma was vir alles bang,’ sê Griet en voel haar oë brand. ‘Maar sy kon boomklim. Ek kan lag.’ (1992:137-138, mijn onderstreping)

Niet enkel Griet zet een nieuwe koers in, zich verwijderend van de lonkende oven, maar de hele wereld is in beweging (1992:190). In dezelfde periode vindt ook de val van de Berlijnse muur plaats en de executie van de Roemeense dictator Nicolae Ceaușescu (1992:183). De belangrijkste parallel is echter de samenloop van Griets psychische bevrijding met die van Nelson Mandela en Zuid-Afrika uit de klauwen van het apartheidsregime in 1990 (1992:183, 198, Van Coller 2007:486). Griet vermeldt Mandela vaak rechtstreeks, maar soms maakt ze ook subtielere toespelingen op de gelijklopende politieke situatie. Bijvoorbeeld wanneer ze haar nieuwe woning betreedt en een metaforische vergelijking maakt met een gevangene die bijna vrijgelaten wordt, doelend op Mandela: “[...] ek voel baie beter vandat ek eergister

my eie woonstel gekry het – soos 'n gevange wat weet haar tronkstraf²⁵ is amper verby!” (1992:121). Volgens Pakendorf (1992) “[...] word die verhaal van Griet se ontredde in 'n sekere sin ook 'n metafoor vir die nagmerrie wat hierdie ‘veelkleurige land’ teselfdertyd beleef.” Die inhoudelike additie van de staatkundige context resulteert in een uitdieping van het sprookje, dat zich normaliter niet inlaat met het politieke landschap, maar focust op de wereld van de magie. Toch heeft die toevoeging een constructieve functie, want het genre wordt daardoor opengetrokken. Er wordt namelijk aangetoond dat er ook een diepere betekenis en politiek engagement kunnen schuilgaan achter de zogenaamde kinderverhalen. Dat effect is verbonden met het ‘post-postmodernisme’, omdat de architekst niet wordt afgedankt zoals in het postmodernisme (Holland 2013:4,8). Ze wordt daarentegen opgewaardeerd en er worden nieuwe waarden en utiliteit aan toegekend (2013:4,8).

4.1.1.1.7 Het happy end van de held

Na het trotseren van alle angsten en moeilijkheden die de sprookjesprotagonist ondervindt op het pad naar de transformatie, krijgt hij evenwel zijn “happy ending” (Tatar 1987:71). Zijn beloning bestaat uit macht, rijkdom, of een huwelijk met een beeldschone prinses (Tatar 1987:xxi, Zipes 2000:xvi-xvii). Zo vergaat het de mannelijke held althans, want zijn vrouwelijke tegenhanger bereikt haar geluk enkel door hard huishoudelijk werk en haar liefvallig uiterlijk (Tatar 1987:118). Griet doorbreekt dat traditionele patroon echter, want ze is geen goede huisvrouw en al zeker geen schoonheid:

‘My selfbeeld is aan flarde,’ [...] ‘Ek kyk in die spieël en al wat ek sien, is dat ek sewe jaar ouer is, dat ek sewe keer meer plooi en slap spiere het. Ek kan nie glo²⁶ dat enige man my ooit weer aantreklik sal vind nie.’ (1992:119)

Hoewel er dus een afvlakking is omdat Griet niet beantwoordt aan het vrouwelijke ideaal, is die niet verbonden met een destructieve functie. Griet wijst de patriarchale mentaliteit niet af, integendeel. Ze is zich bewust van haar gebreken en bevestigt de noodzaak van een knappe uiterlijke verschijning om een man aan de haak te slaan. Toch ridiculiseert ze de typische sprookjesconventie door absurde en ironische

²⁵ Gevangenisstraf

²⁶ Geloven

verleidingstactieken voor te stellen met een satirisch en humoristisch effect. Volgens Hutcheon (1989:151) leidt zulke postmoderne en parodiërende evocatie van de mannelijke blik ertoe dat de “representation of women can be ‘de-doxified’.” Daarmee bedoelt ze dat die patriarchale constructie intern gedestabiliseerd en belachelijk gemaakt wordt wanneer vrouwelijke schrijvers ze gebruiken (Maltby 1993:526):

‘Ek weet my lewe hang nie af van my voorkoms nie.’ [...] ‘Maar dis belangrik vir mans, of ons dit nou wil weet of nie [...]’. ‘Sure, daar is ander maniere ook om ’n man se aandag te trek. Ek bedoel, ek kan van my balkon afspring en hoop ’n ou met sterk arms vang my. Of ek kan lady Godiva se voorbeeld volg en kaal²⁷ op ’n perd deur Adderleystraat ry. lewers langs die pad sal ek seker ’n ou kry wat mal is oor selluliet en spatare.’ (1992:119)

Verder lijkt Griet ook niet meer te geloven in “living ‘happily ever after’”, omdat ze gedesillusioneerd is door haar persoonlijke ervaring met George (Tatar 1987:179). Haar verhaal met hem stopt niet na haar huwelijk zoals in het traditionele sprookje, hoewel ze die klassieke afloop eerst wel oproept: “En toe trou sy. Goue fluit, die storie is uit” (1992:53). Toch heeft de allusie een satirisch effect, want het abrupte einde vermeldt niets over eeuwigdurend geluk. Daarnaast rukt een destructieve uitdieping het sprookjeshuwelijk helemaal uit zijn context, aangezien de lezer kennis heeft van de uiteindelijke vechtscheiding. Ook het aanzoek door een huilende en stomdronken George was weinig feeëriek:

Dis hoe haar ongelukkige huwelik begin het, met drank en trane, en dis hoe dit voortgesleep het. Die vrou het bekere vol trane gehuil in hierdie huis. Die man het bekere vol drank leeggedrink. (1992:147)

Daarenboven lijkt het enige koppel uit haar vriendenkring, wiens relatie eerst zo veelbelovend was, hetzelfde lot beschoren. Hierdoor verliest Griet alle vertrouwen in een lang en gelukkig leven met een standvastige relatie:

²⁷ Naakt

[...] hulle was nog altyd mal oor mekaar²⁸ en hulle kinders en hulle groot huis waarin hulle sweerlik vir ewig en altyd gelukkig saam sou woon. Maar vandat sy Anton se hande op haar heupe gevoel het, weet sy nie meer. [...] Miskien is lewenslank net té lank, té veel gevra. Miskien moet 'n mens net mik vir 'n jaar of drie. (1992:81, mijn onderstreping)

Ondanks die ontnuchtering en twyfel eindigt *Griet skryf 'n sprokie* wel met een positiewe noot, al wordt de architekst meermaals afgevlakt met een spottend effect. Griet betreedt haar nuwe woonst, maar dit is geen betoverend sprookjesslot; het is amper bemeubeld en bovendien een broedplaats voor krekels (1992:197). Een huwelik blijft eweneens uit, maar Griet vindt wel een nuwe partner in haar trouwe vriend Jans. Hij wordt niet veroverd door haar schoonheid, maar door haar humor (1992:198). Hij is dan ook geen perfecte prins, waardoor hij beter past bij Griet als atypische heldin (1992:178). Niettegenstaande dat gebrek is het idee van een bruiloft niet ver af. De hoopvolle toekomst die de prille relatie tegemoet lijkt te gaan, word aangeduid met een parodiërende, maar constructiewe verdraaiing van de gebruikelijke huweliksgelofte. Griet maakt namelijk een toespeling op Jans' trouw in goede en kwade dagen, en ze worden zelfs niet gescheiden door de dood, maar doorstonden samen het overlijden van Griets kinderen: "Hy het nog altyd by haar gebly. Deur dik en dun. Deur egskeiding en dood" (1992:198). Naast het huwelik, wordt er tevens gerefereerd aan sprookjes door een wonderbaarlike gebeurtenis en een kritische kommentaar op het happy end dat toch nooit volledig wordt verloochend:

Sy styg op, majestueus, en gryp na Jans onder haar. Sy vryf oor sy stoppelbaard wat soos skuurpapier onder haar vingers voel, haar voete net-net bokant die vloer. Dan gebeur iets so vreemds dat dit sowaar net in 'n sprokie kan gebeur. Sy sien hoe sy voete van die vloer af lig. 'Glo jy in gelukkige eindes?' 'Nee.' Hy lyk verbouereerd oor die onverwagse aandag. Sy kan sweer sy wang word warm onder haar hand. Hy soen haar op haar voorkop. 'Maar mens kan seker maar hoop.' (1992:198, mijn onderstreping)

²⁸ Gek op elkaar/verliefd

Volgens Van Coller (2007:488-489) is *Griet skryf 'n sprokie* door die goeie afloop niet “[...] werklik so radikaal is in sy ommekeer van waardes en in sy ondermyning van bepaalde geykte kodes in die sprokie.” De aanwezigheid van de ‘held’ Jans wijst er voor hem namelijk op dat de roman nog steeds onderhevig is aan “die tradisionele verhoudingstematiek en genderrolle [...] ten spyte van die verset daarteen in die vorm van buite-egtelike seks, aborsies, egtskeiding, ensovoorts” (Van Coller 2007:484,488-489). Die uitspraken zijn echter overdreven, want Jans is eerder een passief personage en zoals de stereotiepe prinses lijkt hij wel de prijs die Griet ontvangt voor al haar verdiensten. Het is zij die zoals de mannelijke held in ballingschap actief monsters verslaat, transformeert en de relatie met Jans initieert en niet omgekeerd. Het komt eveneens niet als een verrassing dat Griet in de toekomst niet als alleenstaande vrouw door het leven zal gaan, want dit is nooit haar ambitie geweest. Doorheen de hele roman bericht ze over haar zoektocht naar een partner (1992:18), wat ook blijkt uit de titel van de Nederlandse vertaling van *Griet skryf 'n sprokie*, met name *Ik zoek een domme man*.

Verder is er een duidelijke evolutie waar te nemen in Griets familie van de eerste generatie vrouwen naar de derde, die steeds zelfstandiger worden, wat later in dit hoofdstuk in meer detail besproken wordt. In tegenstelling tot haar ‘ouma’ Lina, die nog een man behoeft om zich te bevrijden, en haar moeder Gretha die ondanks haar eigen kracht vergezeld wordt door een sterke man, staat Griet in voor haar eigen redding. Pas nadat deze voltrokken is, is er plaats voor een man in haar leven met wie ze een heel evenwichtige romance aangaat. De relatie is ontdaan van de traditionele mannelijke hiërarchie die er wel bij George was. Dat ze elkaars gelijke zijn, blijkt al voor ze een koppel vormen. Wanneer Griet Jans opzoekt, luisteren ze samen naar een elpee met Mozarts Symfonie nr. 41 in C majeur. De plaat doet dienst als constructieve intertekst met een structurerend effect. Op de omslag staat namelijk dit profetisch citaat afgedrukt dat hun verhouding lijkt te weerspiegelen:

all four movements are based on the principle of a dualistic union between masculine strength and feminine tender feeling – expressed as a dialogue between wind and string instruments in perfect harmony! (1992:143-144)

Door de actieve rol van de heldin en de gelijkwaardige positie van man en vrouw is er dus geen sprake van een blindelinge navolging van de traditionele genderrollen uit het sprookjesgenre.

Daarnaast is het ook niet onlogisch dat er niet helemaal komaf wordt gemaakt met het generische sprookjespatroon. *Griet skryf 'n sprokie* is namelijk een voorbeeld van een postmodern sprookje, dat volgens Cristina Bacchilega (2010:22) zowel bevestigend als kritisch is en niet noodzakelijk subversief. Hutcheon (2005:46) spreekt over hetzelfde contradictorische karakter van postmoderne werken waarbij een dominant discours ondermijnd wordt, terwijl er simultaan op gesteund wordt voor het eigen bestaan.

4.1.1.1.8 Het einde van de schurk

In tegenstelling tot de sprookjesprotagonist vergaat het de antagonist minder goed. Tatar (1987:182-183) stelt dat die zo monsterlijk is dat hij onmogelijk vergeten of vergeven kan worden. Het sprookje eindigt dan ook zelden in een verzoening van de twee tegenpolen, maar daarentegen in wraak (1987:182-183). In *Griet skryf 'n sprokie* wordt dat verhaalpatroon volledig weggelaten, waardoor de architekst afgevlakt wordt met een destructieve functie. Ondanks Griets initiële razernij en moordzucht tegenover George was zijn profilering steeds genuanceerd. Hoe verder haar leven en verhaal vorderen, hoe meer hij naar de achtergrond verdwijnt. De herinnering aan hem vervaagt dus wel degelijk, want Griet heeft het over een “gevoel van verwydering” en verklaart haar liefde voor hem letterlijk dood (1992:135):

Sy was steeds lief vir hom²⁹, het sy besef, maar dit was die soort liefde wat 'n mens iewers in jou hart bêre vir iemand wat dood is. Sy sou altyd lief bly vir die man wat hy lank gelede was. (1992:135)

4.1.1.2 Verhaalpatronen: macrostructuur

Naast die microstructurele episodes, zoals beschreven door Zipes en Tatar, incorporeert *Griet skryf 'n sprokie* volgens Pakendorf (1992) ook de macrostructuur van het sprookjesgenre “[...] in drie dele, elk met nege onderafdelings.” De allusie heeft een constructief effect en uit zich in de drievoudige structuur van de roman, die

²⁹ Ze hield nog steeds van hem

aangeduid wordt door drie overkoepelende titels: *Grieselsprokies*, *Raaiselsprokies* en *Duiselsprokies*. De delen verbeelden een positieve evolutie in Griets leven en gemoedstoestand. Terwijl de kop van het eerste deel duidelijk een negatieve en beangstigende connotatie oproept, zijn de andere twee vager en neutraler qua ondertoon.

Van Coller (2007:491) verbindt het cijfer drie aan “geestelijke sintese: kruisiging (selfmoord), sterwe (ook van haar huweliksverhoudings) en opstanding.” Die tendensen zijn waar te nemen in de negen hoofdstukken die onder elke afdeling samengebundeld worden. De eerste negen hoofdstukken worden voornamelijk gekenmerkt door een sombere toon, want Griet zit nog in het beginstadium van haar depressie. Ze handelen over haar zelfmoordpoging en bieden een naturalistisch overzicht van de deterministische omstandigheden die fungeren als drijfveren, bijvoorbeeld haar stukgelopen relatie met George. Ook het motto dat vooraf gaat aan het eerste deel weerspiegelt de passieve houding van de mens, die geconfronteerd wordt met bovennatuurlijke krachten waar hij geen grip op kan krijgen:

Whatever else has changed on the continent of Africa, the deep-rooted belief in magic, both white and black, has not. Africans base their fear of witches on the argument that somebody – some person or spirit – has to be responsible for the inexplicable.

ENCYCLOPEDIA OF MAGIC AND SUPERSTITION (1992:3)

Dat structurend effect is volgens Claes (2011:75) typisch voor het motto, dat afkomstig is uit de emblematiek, maar dat daarbuiten een eigen leven ging leiden. Zo verbreidde het zich naar essays en romans en bestaat het uit een citaat dat de inhoud van de tekst voorspelt (2011:75).

Het tweede deel besteedt vooral aandacht aan het verleden met George en de vernieuwing die ingezet wordt door Adam. Zoals Van Coller (2007:491) aangeeft, sterft het huwelijk een symbolische dood, want Griet begint George geleidelijk aan te vergeten. Toch verwijst de titel *Raaiselsprokies* naar de onzekerheid waardoor haar leven getekend wordt nu de routine plaatsmaakt voor een onbekende toekomst:

‘Ek woon my lewe lank in ’n wêreld waar alles so voorspelbaar geword het [...]. En nou verander alles oornag, alles in my persoonlike lewe en alles om my! Natuurlik voel ek angstig!’ (1992:183)

De echte kentering vindt plaats in het derde deel. Daarin wordt Griets ‘rite de passage’ afgesloten met een metaforische verrijzenis, wat typisch is voor het sprookje (Zipes 2000:xvii). In het eerste hoofdstuk van dat deel *Die kok wat wou leer lewe* gebruikt ze de oven voor de eerste keer weer om te koken na haar zelfmoordpoging (1992:133). Van Coller (2007:491) beweert dat die passage haar wedergeboorte inluidt, want “die oond [is] ’n metafoor vir die baarmoeder waarheen teruggekeer word.” Griet heeft na haar regeneratie geen held meer nodig om haar te redden van de oven (1992:13), maar bevrijdt zichzelf: “Sy het die eerste tree afgelê, dink sy dankbaar, weg van die oonddeur af” (1992:190).

Verder kunnen de drie delen ook gezien worden als een reflectie op de relaties die Griet aangaat met haar drie potentiële partners. Julius E. Heuscher (1974:47) poneert namelijk dat in sprookjes vaak sprake is van een ‘triumviraat’, zoals drie broers of drie minnaars. Ook Van Coller (2007:486) geeft aan dat de drie mannen “[...] ineengestremel is met die religieuse en sprokesmotiewe.” Zo staat George in de eerste sectie centraal, maar er is een negatieve evaluatie van Griets verhouding met hem, zoals aangeduid wordt door de kop *Grieselsprokies*. In het tweede deel treedt Adam naar voren en de titel *Raaiselsprokies* voorspelt de enigmatische afloop van de romance; het is namelijk niet duidelijk of hun affaire ooit zal uitgroeien tot een volwaardige relatie, want Adam keert terug naar Engeland. Haar relatie met Jans, ten slotte, wordt geëxploreerd in het laatste deel. *Duiselsprokies* verwijst naar het einde van het laatste hoofdstuk waar beiden in de lucht zweven en bijgevolg duizelen. Griets “[...] kop word ligter as lug” en Jans “[...] kyk verward om hom rond, asof hy nie kan glo dat hy vlieg nie [...]” (1992:198). Hoewel de duizeling voor verwarring zorgt, is ze toch positief, want met Jans lijken zelfs wonderen mogelijk te worden.

4.1.1.3 Personages en rollen

In dit laatste onderdeel van de generische intertekst wordt onderzocht of de personages in *Griet skryf 'n sprokie* de traditionele sprookjesrollen confirmeren en vervullen, of er daarentegen al dan niet bewust tegen ingaan. De posities die de klassieke sprookjesfiguren innemen, worden ingedeeld op basis van drie categorieën, al zijn die niet voor alle personages van toepassing: uiterlijk, gender en moraliteit. De figuren die aan bod komen, zijn de drie generaties waaruit Griets familie bestaat: grootouders, ouders, broer en zussen en Griet zelf.

4.1.1.3.1 Grootouders

Volgens Tatar (1987:71) wordt de bezetting van het sprookje gevormd door een familie, waarbij vooral de tweede en de derde generatie van belang zijn. Grootouders krijgen echter meestal geen rol in de sprookjeswereld (1987:71). In *Griet skryf 'n sprokie* is de eerste generatie juist prominent aanwezig, al is dat voornamelijk indirect via Griets verhalen. Sterker nog, ze nemen haar autobiografisch sprookje over:

Toe blaai sy om en begin oor haar ouma en oupa skryf. Eintlik het sy die boek gekoop om oor haar verhouding te skryf, soos haar sielkundige haar aangeraai het, maar haar storie het eenvoudig sy eie koers gekies soos 'n perd wat nie na sy ruiters wil luister nie. (1992:43, mijn onderstreping)

Door die inhoudelijke toevoeging is er een uitdieping van de architekst met een destructief effect. Griet heeft namelijk geen positief oordeel over haar grootouders, omdat ze naar eigen zeggen al hun “persoonlikheidsgebreke” geërfd heeft, zoals haar grootvader Petrus’ valse trots en haar grootmoeder Lina’s fobieën (1992:140,143). Ze verzet zich dan ook tegen hun invloed, maar tevergeefs, want er valt niet te ontsnappen aan heriditair determinisme (1992:85):

‘Ek weet nou waarom ek oor my oumas en oupas sprokies skryf!’ het sy dieselfde dag vir haar sielkundige gesê. ‘Die sangoma sê jy kan nie jou voorvadersgeeste ignoreer nie. Hulle kan jou mal maak. Hulle kan jou selfs doodmaak.’ (1992:130, mijn onderstreping)

Net zoals zichzelf, beskryf Griet haar grootouders asof ze uit een sprookje komen. Zo praat haar grootvader aan vaders kant met engelen en ook zijn uiterlijk is wonderbaarlijk. Griet beeldt hem namelijk af als een archetypiese reus met enorme kragt deur middel van hiperboliese analogieën:

Hy het net een keer in sy lewe kwaad geword. Toe klap hy 'n man morsdood. Hy het nie sy eie krag geken nie [...]. Oupa Groot Petrus was 'n reus van 'n man – so groot dat ouma Hannie al sy klere self moes maak – met voete soos berge en hande soos heuwels. (1992:27, mijn onderstreping)

Zijn vrouw word nie so sprookjesagtig gekarakteriseer, maar hun woning wel: “Ouma Hannie se huis was 'n Huis van die Sintuie [...]” en “[...] snags was daar onverklaarbare roggelgeluide op die solder” (1992:37-38). Ook haar vijftien broers en zussen word geconfronteer met die bovennatuurlike en absurde dat hulle allemaal die dood in jaagt. Eén broer leefde byvoorbeeld vrijwillig teruggetrokken in een tipies feeserike setting, namelijk een “hemelhoë toring”, die hij nie kon verlaat sonder die lewe te laat (1992:48):

[In die toring, It] het hy heeldag na die horison gesit en staar, op die uitkyk vir die Rooi gevaar of die Oordeelsdag, wat ook al eerste sou kom. Op 'n dag het hy die gebrul van leus en die trompetgeskalm van olifante gehoor, en besluit die Oordeelsdag het aangebreek. Die Kommuniste sou nie olifante saambring nie, het hy gereken. Hy het hom ondertoe gehaas en in sy opgewondenheid op die trap in die toring gestruikel en sy nek gebreek. Die olifante en leus het aan 'n sirkus behoort wat vir die eerste keer deur die distrik getoer het. (1992:28-29, mijn onderstreping)

Ondanks die wonderlike portretten bly die personages flat characters, waardeur er weinig uitgeweid word oor hulle gendergebaseerde rol en moreel besef. Toch is er een aanwysing dat ze hulle aan die tradisionele rollenpatroon waarby die man die vrou lei:

Die onvergeetlikste geluid was die gesang wat hulle douvoordag elke oggend in die slaapkamer gesing het, nadat hulle Bybel gelees en gebid het. Oupa Groot Petrus selfversekerd in 'n suiwer basstem, ouma Hannie huiwerig en valserig agterna. Sy het nie van sing gehou nie, sy het dit net gedoen om hom gelukkig te hou. (1992:38, mijn onderstreping)

Griets grootouders aan moeders kant zijn eveneens onuitgewerkte figuren, maar hun levensloop wordt duidelijk geschetst naar het voorbeeld van het klassieke sprookje waarop constructief gealludeerd wordt. 'Ouma' Lina wordt zoals de stereotiepe prinses getypeerd door haar uitzonderlijke schoonheid, hoewel ze niet blank is: “[...] haar pa het maar te goed geweet dat sy donker dogter een van die mooiste meisies in die kontrei was” (1992:47). Verder wordt ze gered uit de klauwen van een oude weduwnaar door een sprookjesprins, waarna ze trouwen en “die mooiste paartjie [vormen, It] wat die mense op die dorp nog gesien het [...]” (1992:47). Naast haar liefvallig uiterlijk en haar passievolle houding voldoet ze tevens aan de vereiste van de vrouw als engel in het huishouden, want “[...] sy sou nooit rus vir haar siel kon kry as iemand moes sê sy was 'n slegte huisvrou nie” (1992:44).

Ook haar man 'oupa' Kerneels lost de verwachtingen in die gesteld worden aan de mannelijke held. Hij is zowel een adonis als een koene ridder met “[...] die branders³⁰ en die legendes van die see in sy bloed” (1992:59). Voorts is hun latere leven eveneens geënt op het fictionele scenario van de architekst. Die postmoderne intertekstualiteit zit vervat in de evocatie van een koninklijke context met een betoverend kasteel en de klassieke moralistische sprookjesdichotomie van goed en kwaad. Griets grootouders vertegenwoordigen de deugdelijke zijde, die gesteund wordt door helpers en moet afrekenen met boosaardige tegenstanders. Toch is de allusie verbonden met een satirisch effect, want de sprookjesconventie wordt uit de context gerukt en geparodieerd door een doorsnee huiselijke context majestueus voor te stellen:

³⁰ Golven

Sy het in 'n eenvoudige voorstedelike huis gewoon, presies dieselfde as al die ander in die straat, maar vir ouma Lina was dit 'n paleis. Haar man was die koning en sy die koningin, kieme en stof haar lewenslange vyande, en die besem en die skropborsel haar gediensige onderdane. (1992:46, mijn onderstreping)

Daarnaast wordt hun woning ook beschreven alsof het een bewaakte burcht is die zijn bewoners moet beschermen tegen de buitenwereld. Dat is ook vaak het geval in sprookjes bij de prinses. Het huis wordt omsloten door een hoge muur “[...] met glasskerwe en rolle doringdraad bo-op. Dit was onmoontlik vir enige sterfling om van buite by die agterdeur te kom” (1992:47).

‘Ouma’ Lina’s levenseinde, ten slotte, sluit eveneens aan bij het generische verhaalpatroon van de architekst. Haar geheimzinnige dood wordt getekend door bijgeloof en het metafysische, want ze wordt aangekondigd door drie voortekens. Griets grootmoeder hoort drie opeenvolgende nachten iemand aan de deur kloppen, terwijl hun huis dus onbereikbaar is voor buitenstaanders (1992:47). Ze staat elke keer op om de deur te openen, maar na de derde keer wordt ze aangetroffen onder een vijgenboom “[...] op haar maag met haar bene en arms wyd uitgestrek. Die laaste posisie waarin sy sou doodgaan as sy 'n keuse gehad het” (1992:48). De officiële doodsoorzaak luidt een hartaanval of beroerte, maar “Griet het nog altyd vermoed dat ouma Lina uit die vyeboom geval het, en dat oupa Kerneels besluit het om haar geheim saam met haar te begrawe” (1992:49).

4.1.1.3.2 Ouders

Net zoals Griet zich afzet tegen haar grootouders, is er ook een generatiekloof waar te nemen tussen de eerste en de tweede generatie. In tegenstelling tot ‘ouma’ Lina die zoals een beeldschone prinses gered werd door een droomprins, staat Griets moeder Gretha er alleen voor. Ze heeft geen bevallig uiterlijk waarmee ze een man aan zich kan binden en moet dus voor zichzelf zorgen als zelfstandige vrouw, wat Griet als progressief bestempelt:

[...] Gretha het van jongs af lomp en lelik gevoel. Nee, het Gretha besluit, sy sou nie op 'n prins of 'n ryk man kon staatmaak nie. Sy sou op haar eie moes ontsnap. Dit was 'n dapper besluit vir daardie dae [...]. (1992:68)

Die destructiewe afvlakking van de genderrol situeert zich ook op professioneel vlak. Gretha wijkt hierin sterk af van haar moeder, tegen wie ze rebelleert. Ze heeft geen aspiraties om de perfecte huisvrouw te worden, omdat ze in haar jeugd jarenlang geconfronteerd werd met 'ouma' Lina's obsessieve schoonmaakgedrag, dat neigde naar een dwangneurose:

As jy 'n ma soos ouma Lina het, kan jy seker nie anders as om vroeg in jou lewe al teen kombuiswerk in opstand te kom nie. Gretha het nooit soos ander dogtertjies huisie-huisie gespeel nie. Sy het geweet dis nie 'n speletjie nie. Sy het gewéét elke keer dat sy snags wakker gemaak is deur vreemde vroetelgeluide in die kombuis, en haar ma op haar knieë aangetref het, besig om die vloer te skrop. Dit het meer soos 'n marteling gelyk [...]. (1992:67-68)

Gretha wil schrijfster worden, maar slaagt er door haar sekse niet in om die ambitie te vervullen. Op latere leeftijd gelooft ze namelijk dat het schrijverschap uitsluitend aan mannen toebehoort en ze ruilt haar ideaal daarom in voor een typisch vrouwelijke bezigheid (1992:68). Ze wordt kleuteronderwijzeres, wat als beroep in het verlengde ligt van de oeroude opvatting dat vrouwen enkel in de huiselijke sfeer enige autoriteit konden verwerven door de opvoeding van hun kroost (1992:68, Gilbert en Gubar 1984:26, 445). Ook die rol neemt ze later op zich als “middeljarige ma van vyf volwasse kinders” (1992:69). Toch maalt het onverwezenlijkste idee nog even door haar hoofd, net zoals haar sprookjesfantasie om als onafhankelijke vrouw door het leven te gaan: “[...] [sy, It] vertel vir die kinders in haar klas al die stories wat sy eendag sou skryf. Eendag, in die kasteel wat sy self sou bou, anderkant die reënboog” (1992:68). Ook dat plan valt in duigen als ze haar toekomstige echtgenoot ontmoet, die “haar hart vinnig laat klop het en haar lewenspaadjie skeef laat loop het” (1992:68). Hierdoor bergt ze haar dromen voorgoed op en vervalt ze uiteindelijk toch nog volledig in de traditionele genderrol van het klassieke sprookje.

Ondanks die allusie resulteert het voorkomen van Griets vader in een verdraaiing van het sprookje met een satirisch effect. De figuur van de prins op het witte paard wordt nog steeds opgeroepen om Hannes Swart er daarna parodiërend regelrecht tegenover te stellen. Hij is een doodgewone verkoper en zijn nobel ros wordt vervangen door “'n geleende Morris Minor” (1992:68). Gretha oordeelt echter dat “'n sterk verkoopsman is beter as 'n swak prins” en dat kracht niet te maken heeft met de fysieke bouw (1992:69). Ze geeft volgende raad aan haar dochters die een typische en schijnbaar absurde sprookjestest omvat: “Soek vir jou 'n man wat sewe sakke sout saam met jou sal opeet” (1992:69). Hannes Swart vervult wel de typisch mannelijke rol van belangrijkste kostwinner. Zijn lectuur bestaat bijgevolg vooral uit verhandelingen over de verkoopkunst. Griets zus Tienie vertaalt die obsessie op een spottende manier naar een fisionale boektitel: “*How to sell absolutely anything to absolutely anybody*, noem Tienie enigiets wat haar pa lees. Met die subtitel *Death of a salesman's family*” (1992:110). Daarnaast bekleedt hij de tradisionele genderrol omdat hij doordrongen is van de patriarkale mentaliteit die in die klassieke sprookjes uitgedragen word. Hij is een karakteristieke pater familias die zijn autoriteit wil laten gelden door lange monologen of preken te houden (1992:110). Zo geeft hij Griet het dwingende advies om meer positiviteit te vertonen in die vorm van een betoog met veel moraliserende spreekwoorde:

‘Jy moet aan jouself glo,’ sê Hannes gereeld. ‘Jy moet positief wees en aan jouself glo, dan kan jy enigiets op aarde doen! Dis maklik om negatief te wees. Maklik en lafhartig. As jy vir jouself sê jy kan iets nie doen nie, beskerm jy jouself teen die moontlikheid van mislukking. To be a spectacular success, you have to be willing to be a spectacular failure! As jy niks waag nie, sal jy niks verloor nie, maar nog minder enigiets wen!’ (1992:110, mijn onderstreping)

Zijn konservatiewe natuur zit eweneens ingebakken in zijn opvattinge over gender en ras. Zo is hij erg gesteld op zijn privacy en wil hij een eigen kamer om zich in terug te trekken, “iewers waar vrou en kinders hom nie kan hinder nie” (1992:74). Hij verkiest ook duidelik zijn zoon Marko bove zijn vier dochters en richt al zijn hoop op hem. Toch stelt ook die hem teleur en die oorzaak van die mislukking ligt bij die vrouwe:

Dat nie een van sy vier dogters hoegenaamd belang stel in wie die Curriebeker³¹ gaan wen nie, is jammer, maar ja nou, wat verwag jy van vroumense? Sy seun se gebrek aan belangstelling is moeiliker om te aanvaar, maar sy ma het hom ook van kleins af aan so bederf... (1992:110, mijn onderstreping)

Vergelykbare denigrerende uitspraken steken de kop op in zijn discours over raciale diversiteit. Hij deelt het stereotiepe Victoriaanse gedachtegoed over blanke superioriteit en gelooft in de stelling 'hoe witter hoe beter' (Gilbert en Gubar 1984:73). Daardoor kunnen kleurlingen nog net door de beugel. 'Swart mense' kunnen in zijn ogen echter niet getolereerd worden, want hij heeft een apocalyptische toekomstvisie waarin ze de macht overnemen en verloedering teweegbrengen:

'Die probleem met swart mense is dat hulle te veel van ons verskil,' sê Hannes graag. [...] 'Kleurlinge is nie 'n probleem nie – hulle het dieselfde taal en godsdien en gewoontes – maar die swartes is nou eenmaal nie so ver ontwikkel soos ons nie. Jy kan mos nie net die land aan hulle oorgee nie! Kyk wat gebeur in die res van Afrika! Die wit mense trek weg en die ekonomie spat in skerwe, die strate word vuil en die skole gaan agteruit en die openbare dienste verswak...' (1992:110, mijn onderstreping)

Zijn karikaturale portret als alfaman is helemaal compleet door zijn zwijgzame aard op persoonlijk vlak. Zoveel hij te zeggen heeft over anderen, zo weinig spraakzaam is hij als het op hemzelf en zijn gevoelens aankomt:

Maar as jy hom oor sy emosies uitvra, is hy die een wat swyg. So maklik soos hy oor positive thinking praat, so verleë lyk hy as iemand van hom verwag om iets te sê oor vrees of onsekerheid of liefde. (1992:111)

Net zoals Griets grootouders bevestigen haar ouders dus grotendeels de klassieke genderrollen, ondanks Gretha's initiële verzet hiertegen.

³¹ Rugbycompetitie

4.1.1.3.3 Broer en zussen

De allusie op de arktekst word t wel doorbroken met een destruktfef effeft door de derde generafte. Toeh kunnen ze de famillale beïnvloeding niet helemal uitschakelen en voldoen ze onbewust en onderhuids gedeelteljk aan het generishe rollenpatroon. Griets broer Marko als eerste ljkt qua uiterljk vooral op zjn grootouders aan vaders kant: “Marko is lank en maer soos ouma Hannie se mense, met oupa Groot Petrus se buitensporige hande en voete” (1992:73). Conform de manneljke sprookjesrol van ridder of soldaat volbrengt h j zjn tweejarige militaire dienstplicht, maar h j keert ontnuchterd terug (1992:73). H j verstoort het patroon wanneer h j later opnieuw opgeroepen word t. H j ontlucht de legerleiding, net als de gevangenisstraf die vasthangt aan deserteren (1992:73-74). Dat doet h j omdat h j “[...] op township-kindere³² skiet” niet als heroïsch besohouwt en aangezien het “[...] die maklike manier [is], spot hy soms, vir ouens wat nie martelaars wil wees nie” (1992:74). Verder ontwricht Marko de generishe plot eveneens als moederskindje (1992:72), terwjl de held normaliter het huis verlaat en op zoektoeh gaat naar zjn identiteit en onafhankeljkheid (Tatar 1987:71). Uiteindelik ontsnapt h j van onder moeders vleugels naar Namibië om zjn krijgsdienst te ontlopen (1992:196). Hierdoor bevestigt h j toeh nog enigszins zjn genderrol en daarnaast ljdt h j aan het prinseljke redderssyndroom. H j gaat immers instinktfef relaties aan met kwetsbare jonkvrouwen die h j als redder in nood kan bevrijden:

‘Vir wat kies hy altyd meisietjies wat soos elfjarige weeskindere lyk?’ ‘Well...’ bespiegel Nella deur ’n waas van sigaarrook, ‘hy’t van kleins af optelhonde³³ en beseerde voëltjies huis toe gebring.’ (1992:193)

Griets zussen vervolgens worden gekarakteriseerd als ware tegenpolen. Nella word t vooral beziggehouden door uiterljkheden, Petra is van meer praktishe aard en een carriëremaakster, en Tienie beskikt over veel inzicht: “Dis die verskil tussen haar susters, het Griet besef. Nella vra hoe lyk hy, Petra wat doen hy, en Tienie: *Wat dink jy van hom?* Tienie en haar sielkundige” (1992:126). Hoewel ze op allerlei vlakken de

³² De gekleurde bevolking verbleef door de raciale segregafte van het apartheidsregime verplieht in townships, waar ze afgescheiden waren van de blanken.

³³ Zwerfhonden

sprookjesrollen ondermijnen, zijn ze volgens Neervoort (1995) wel archetypische literaire figuren:

Zo geeft Marita van der Vyver Griet drie stereotiepe zusters en een broer mee: de intellectuele lesbienne, van de vrouwenstudies zal ik maar zeggen, de in de reclamewereld geslaagde zakenvrouw en de jonge, wilde femme fatale [...].

Nella is de jongste zus en volgens moeder Gretha “[...] die verwardste van die vier susters. En die ander drie is nie juis steunpilare van die samelewing nie” (1992:69). Ze heeft een alternatieve levensstijl als vegetariër en werkt in de textielindustrie of “Rag Trade” (1992:69), waardoor ze zelf de nieuwste en vreemdste modes volgt: “[...] [s]y, [t] dra dikwels die soort klere wat normale mense net na fancy dress parties toe sal aantrek” (1992:70). Door die extravagante en vaak schaarse kledij is ze zoals Neervoort (1995) aangeeft een femme fatale en daardoor het compleet tegenovergestelde van de zedelijke en moralistische prinses: “Dis die soort uitrusting wat teen ’n meisie kan tel in ’n verkragtingsaak, dink Griet bekommerd” (1992:116). Ze heeft ook lak aan kuisheid en monogamie, want “[s]y luister na haar lyf” (1992:89). De klassieke genderrol wordt eveneens afgevlakt met een satirisch effect door haar partnerkeuze. Zoals ze zelf geen prinses is, zijn ook haar minnaars non-conformistisch, hoewel sprookjesachtig. Het toppunt is een piraat, inclusief houten been en ooglapje (1992:95). Toch gelooft ze net als Griet in een typische conventie van de architectst. Die constructieve allusie vindt plaats op het niveau van gender, omdat Nella bevestigt dat een begeerlijk voorkomen de noodzakelijke voorwaarde is waaraan een vrouw moet voldoen om een man te verleiden: “‘Ek stem saam met Griet’, sê Nella. ‘Good looks is steeds die maklikste manier om nie alleen te slaap nie’” (1992:119).

Petra is na Griet de tweede oudste in de rij, maar moet niet onderdoen voor Nella. Ook zij heeft heel wat mannen versleten en zoals Griet een abortus en stukgelopen relatie achter de rug (1992:32, 95). Verder heeft ze haar genderrol eveneens verstoord door als vrouw het huis te verlaten om haar ambities na te jagen en carrière te maken in de publieke sfeer van de reclamewereld (1992:95, 196). Daarom bestempelt Tienie haar als “[...] ’n kapitalistiese femme fatale met ’n irrelevante, oppervlakkige werk [...]” (1992:95). Die afvlakkingen van de vrouwelijke sprookjesrol

hebben een feministisch effect, aangezien Petra zich dezelfde rechten als de man toe-eigent. Bovendien is Petra allesbehalve passief en onderdanig, want zij is de reizigster, terwijl haar man aan de haard wacht: “Manlief moet in die Groot Appel agterbly om die pot aan die kook te hou. En sy vrou in designer klere te hou” (1992:95). Bovenstaande passage is een voorbeeld van een verdraaiing met een feministisch effect. De generische genderrollen worden namelijk omgekeerd. Desondanks blijkt uit hetzelfde fragment dat ze een man nodig heeft om zich te onderhouden. In de ogen van haar ouders is ze dan ook een rolmodel, omdat ze haar wilde vrijgezellenbestaan inruilde voor een stabiel en gesetteld leven:

‘Dáár ’s nou ’n Swart-skaap wat spierwit geword het’ [...]. ‘Pa beskou haar deesdae as die voorbeeldigste van al sy kinders.’ ‘Wel, sy’s die enigste een wat geld maak. Miskien is dit tog al wat vir hom tel.’ [...] ‘En die enigste een wat ordentlik getroud is,’ sê Griet. ‘Ná my fiasko.’ (1992:95-96)

Door die constructieve allusie confirmeert ze zich toch deels aan haar genderrol en Griet beschrijft haar nu ook als nette en passieve prinses:

Petra sit kruisbeen tussen ’n klomp³⁴ dose, in haar oudste ontwerpers-T-hemp en verbleikte Levi-jeans, haar naels pienk en pragtig vesorg. Sy lyk soos ’n prinses wat huisie-huisie speel. (1992:146, mijn onderstreping)

Ook de zelfstandigheid die ze verwierf door haar job wordt in een nieuw licht geplaatst. Ze lijkt door die obsessieve bedrijvigheid juist te bewijzen dat ze een ordelijke en ijverige huisvrouw is zoals ‘ouma’ Lina: “Petra se reputasie in die reklamebedryf is vir haar so belangrik soos die witste wasgoed in die straat vir ouma Lina was” (1992:151).

Tienie als laatste wordt door Griet aanzien als de “slim suster” en door Petra als “[...] ’n sosialistiese feminis wat ’n klomp kak praat” (1992:92, 95). Ze studeerde als enige van de familie aan een Engelse universiteit en werd professor in de sociologie, waardoor Griet stelt dat “sy het van jongs af onafhankliker as haar susters opgetree”

³⁴ Hoop

(1992:94). Ze doorbreekt haar genderrol ook door als vrouw geen waarde te hechten aan schoonheid (1992:119) en door op alle vlakken vooruitstrevend te zijn. Die afvlakkingen van de stereotiepe vrouwelijke status hebben een feministisch effect, maar in haar jeugd leidden ze tot conflicten met haar conservatieve vader:

Dis omdat hulle so eenders is, sê Gretha altyd, dat Tienie en haar pa so vassit. Nee, sê Tienie, dis omdat sy dit gewaag het om 'n derde dogter te wees pleks van die seun wat hy so graag wou hê. Sy het van jongs af in die klaskamer én op die sportveld uitgeblink, maar hy het sy kop geskud en gesê sy is te mededingend vir 'n meisiekind. Sy gaan sukkel om 'n man te kry. (1992:96, mijn onderstreping)

Hannes' voorspelling blijkt correct, want Tienie is een lesbienne die van de ene relatie in de andere rolt (1992:99, 170). Zoals haar andere zussen gelooft ze niet in de ene ware en sprookjesachtige liefde (1992:94) en ze is niet vies van controverse: "Ek mis waaragtig die goeie ou dae toe ek nog my gesin kon skok!" (1992:170). Ondanks haar verzet tegen de normatieve heteroseksuele identiteit is ze nog steeds onderhevig aan het klassieke sprookjesstramien, waarop ze alludeert:

'[Ma] wil hê jy moet gelukkig wees,' sê Griet vir Tienie. 'En geluk beteken om te trou en kinders te kry?' [...] Dis daai fairy-tales van jou wat die wêreld so ofgefok het, weet jy, Griet?' [...] 'Elke fairy-tale wat Ma ooit vir ons gelees het, het in 'n huwelik geëindig!' (1992:172)

Ze ontsnapt tevens niet helemaal aan erfelijke beïnvloeding, want ze lijkt qua uiterlijk op haar moeder en qua innerlijk op haar conservatieve vader die ze zo verfoeit: "Griet se suster Tienie, sê almal in die familie altyd, het haar ma se hare en haar pa se humeur geërf. Kort Shirley Temple krulle en 'n korter as kort humeur" (1992:94).

4.1.1.3.4 Griet

De protagonist Griet ten slotte werd al besproken wat uiterlijk betreft, dus wordt er direct overgegaan op haar genderrol en moraliteit. Aanvankelijk volgt ze het typisch vrouwelijke stramien van het huisje-boompje-beestje-ideaal (1992:85) en daarnaast neemt ze de rol van muze op zich:

Maar ek is 'n sucker vir 'n slim man. Ek dink altyd dalk³⁵ is hy 'n Einstein of 'n Shakespeare en dan kan ek sy muse wees! Agter elke man, jy weet, al daai clichés waarmee ek grootgemaak is. (1992:20)

Die rol is volgens Herman en Vervaeck (2009:137) kenmerkend voor de paternalistiese tradisie die de vrouw percipieert en maakt tot “de onderworpen engel, die haar creativiteit in dienst stelt van de man, en meer bepaald in dienst van zijn voortplanting.” Later wordt de allusie verstoord met een feministisch effect, omdat Griet het klassieke rollenpatroon wil inverteren. Zij wil nu de plaats van dichter innemen met een man als haar muze (1992:23). Herman en Vervaeck (2009:137) beweren dat de vrouw die dat doet “[...] mannelijke kenmerken als assertiviteit en agressiviteit [etaleert]” en daardoor gezien wordt als “een ziekelijke tussenvorm, een manvrouw [...]” Aangezien George wel vasthoudt aan de patriarchale traditie en daardoor tegenovergestelde verlangens heeft, mondt hun relatie uit in een echte strijd der seksen om de dominantie:

As jy genoeg geduld het, het sy jare later gedink, kan jy omtrent enige dier in 'n troeteldier verander. Maar as jy 'n troeteldier wil leer om uit jou hand te eet, moet albei weet wie is baas en wie is klaas. George en Griet het die rolle van die begin af verwar. George wou 'n troeteldier hê om hom intellektueel en seksueel te stimuleer. Griet wou dieselfde hê. Nie een van hulle was bereid om 'n eienaar se verantwoordelikheid te aanvaar nie. (1992:158-159, mijn onderstreping)

Eenzelfde uitdieping vindt plaats op het vlak van kuisheid. In haar jeugd was Griet zoals een zedelijke prinses die “[...] die Sperrgebiet [...] met die verbetering van 'n beroepsoldaat beskerm” (1992:52). Wanneer ze zich daarna toch overgeeft, verandert haar mentaliteit volledig, al wordt ze nog steeds sterk beïnvloed door de ethiek van de architectst:

³⁵ Misschien

'n Paar druppels bloed later het sy begin vermoed dat die gevreesde verowering waarteen sy soveel jare gebaklei³⁶ het dalk selfs 'n bron van groot genot kon word. Soos alle laat ontwikkeldes het sy dadelik aan die werk gespring om verlore tyd in te haal – maar soos alle ordentlike meisies moes sy eers deur 'n berg van skuldgevoelens en ouroustories grawe voordat sy seks werklik begin geniet het. (1992:52, mijn onderstreping)

Die twee overtredingen van de genderrol resulteren in haar status van 'gevallen' vrouw, maar toch blijft ze zoals haar zussen vasthouden aan enkele generische kenmerken en patronen van de architekst (Gilbert en Gubar 1984:63). Zo past ze binnen de typische positie van een vrouwelijke sprookjesfiguur: de koningin die geen kind kan krijgen (Zipes 2000:xviii). Verder volgt ze het mannelijke pad maar gedeeltelijk, want haar verbanning leidt wel tot een transformatie, maar ze verkrijgt niet dezelfde autonomie als de stereotiepe held (Tatar 1987:71). Er is namelijk geen sprake van de karakteristieke ontbinding van het kerngezin. De metamorfose wordt daarentegen afgerond met het hernieuwen van de familiale banden, wat volgens Zipes (2000:157) typisch is voor vrouwelijke sprookjespersonages:

George het al hoe verder van sy familie verwyder geraak, al hoe minder van sy pa en broers gesien, veral ná sy ma se dood. Terwyl die teenoorgestelde met Griet gebeur het. Sy het nader aan haar ouers gegroei, nadat daar in haar melodramatiese tienerjare so 'n groot afstand tussen hulle was dat sy gevoel het of sy van 'n ander sterrestelstel af kom. (1992:160)

Beroepsmatig is er dezelfde ambiguïteit van de genderrol. Als Griet voor de eerste keer menstrueert, lijkt ze te beseffen dat haar zorgeloze kinderlijke leven voorbij is. Hierdoor affirmeert ze en alludeert ze dus op de oeroude opvatting dat vrouwen de maturiteit bereiken wanneer ze ongesteld zijn (Gilbert en Gubar 1984:391, 630). Zodra dat moment aanbreekt, moeten ze de rol van huisvrouw vervullen:

Daardie aand het sy gevoel asof haar lewe verby was, asof sy saam met haar oupa begrawe is. Sy was steeds dertien jaar oud, soos die vorige dag, maar

³⁶ Gevochten

skielik³⁷ moes sy haar soos 'n grootmens gedra. Sy sou die volgende dag saam met die vroumense in die kombuis moes sit, swetend onder die stroke geel vliegpapier wat roerloos aan die plafon hang, terwyl die ander kinders gillend in die plaasdam speel. (1992:42, mijn onderstreping)

De verwachting dat Griet die vrouwelijke functie zal volbrengen, wordt doorbroken. Zoals haar moeder heeft ze de aspiratie om schrijfster te worden en zij maakt die ambitie wel waar (1992:69):

Sy verdien haar brood en botter by 'n uitgewery, in 'n kantoor vol kinderboeke, voor 'n woordverwerker waarop sy sprokies en ander fantasieverhale vertaal en verwerk en soms self uitdink. Die afgelope jaar of wat is sy besig met wat waarskynlik die omvattendste sprokiesboek ooit in Afrikaans gaan word. (1992:14)

Hoewel Griet zich dat mannelijke schrijverschap toe-eigent, is ze maar een schrijfster “met 'n kleinletter [...]” (1992:69). Ze droomt ervan om een proefschrift en een “volbloedroman” te schrijven (1992:9, 44), maar bovenstaande passage toont aan dat ze zich vooral met de populaire literatuur bezighoudt. Volgens Herman en Vervaeck (2009:137-138) zijn die genres typisch vrouwelijk, waardoor ze zich toch nog confirmeert aan haar genderrol:

De vrouw die wil schrijven stelt vast dat er geen prestigieuze narratieve vormen en genres zijn om haar subjectieve ervaring uit te drukken. Ze mag zich wel bezighouden met marginale genres als kinderboeken en sprookjes, maar niet met het echte literaire werk, de roman.

Toch schuilt in die zogenaamde marginale vormen juist de kracht van Griets pleidooi. Net zoals het sprookjesgenre is het vrouwelijke perspectief lange tijd gedegradeerd, maar tegelijk werden sprookjes ook ingezet door mannen om vrouwen een ideaal model voor te houden. Door Griets hervorming van het sprookje gaan vormelijke en inhoudelijke vernieuwing dus hand in hand: ze bedenkt “nuwe sprokies vir 'n nuwe

³⁷ Opeens

wêreld” en bundelt ze samen in “’n boek met moderne sprokies” (1992:172). Ook in het sprookje over haar leven schendt Griet taboes, terwijl die in de traditionele vertellingen juist geweerd werden (Tatar 1987:55-56). Die taboedoorbreking is typisch voor het postmodernisme en uit zich vooral op seksueel vlak (Vervaeck 2014b:74). Zo praat Griet zonder gêne over Georges impotentie, die ontstaat na enkele jaren huwelijk. Die uitdieping heeft een satirisch effect, want ze evoceert verhaalconventies op een humoristische manier om het probleem te beschrijven:

Sy was gedurig swanger; haar arme man het al hoe minder aan haar geraak.
Maand ná maand het sy swaarmoedigheid gegroei en sy speelsheid gekromp.
The incredible shrinking penis, dis wat sy die storie van haar huwelik zou noem. (1992:12, mijn onderstreping)

Ook over haar eigen seksualiteit spreekt ze onomwonden. Toch stelt Van Coller (2007:490) dat “[...] binne die subgenre van die erotiese literatuur vertoon Van der Vyver se roman heel kuis, bly die vroulike karakter meestal die passiewe seksgenoot.” Na haar breuk met George moet Griet zichzelf behelpen en de actieve rol op zich nemen. Daarover beschouwt ze dat “[m]asturbasie bly maar ’n ongemaklike onderwerp [...]. Als [mense, It] oor die Daad Sonder Maat praat, kruip hulle weg agter die verlede tyd – asof dit iets is wat net skoolkinders nog doen” (1992:50-51). Toch laat Griet zich niet tegenhouden door schaamte, maar ze verhaalt er expliciet over:

Haar hand is koel teen die hitte van haar lieste. Sy skuur haar ringvinger rakelings oor haar klitoris, trek haar middelvinger op tot in die holte van haar naeltjie³⁸, skryf haar wellus met haar wysvinger op haar maag. Dan laat sak sy die heksevinger weer stadig ondertoe en voel hoe sy klam word van verlange. (1992:52)

Naast die bespiegelingen over seksualiteit hanteert Griet de sprookjesvorm tevens om maatschappijkritiek te formuleren: “Eendag gaan ek nog ’n storie oor die werklikheid skryf.’ ‘En dit sal seker ook soos ’n fairy-tale klink,’ sê haar broer”

³⁸ Navel

(1992:123). Door die maatschappelijke betrokkenheid verstoort ze haar genderrol als vrouwelijke auteur en het oorspronkelijke bestek van het sprookje, dat nu wordt uitgediept met een constructief effect. Beide laten zich volgens de traditie immers niet in met serieuze onderwerpen. Zo combineert ze de postmoderne genrevermenging met het multiperspectivisme door haar standpunt als “ex-centric” weer te geven (Hutcheon 1985:80-81). Ze becommentarieert bijvoorbeeld het Zuid-Afrikaanse verleden ten tijde van de Nederlandse kolonisatie door Jan van Riebeeck. Dat doet ze door een parallel te trekken tussen de Zuid-Afrikaanse geschiedenis en de Bijbel, omdat ze allebei handelen over Maria en Eva. De plaats van Maria Magdalena wordt in de Zuid-Afrikaanse context ingenomen door Van Riebeecks vrouw Maria de la Quellerie en die van Eva door haar Zuid-Afrikaanse knecht Krotoa, die Eva als doopnaam meekreeg. Zowel de Bijbel als de Nederlandse kolonisatie werden gedreven door het christelijk imperialisme. Dat systeem legitimeerde zichzelf door de blanke beschavingsmissie gericht op de heidenen. Griet veroordeelt die white man’s burden door aan te tonen dat het een visie is die gestuurd werd door de westerse wereld. Daardoor is het maar één van de vele mogelijke versies van de gebeurtenissen, zoals sprookjes ook talrijke cultuurspecifieke varianten tellen. Dat is een typisch postmoderne mentaliteit, want volgens Hutcheon (2005:108) is er “[...] a postmodern concern for the multiplicity and dispersion of truth(s), truth(s) relative to the specificity of place and culture”:

Die sprokie van Suid-Afrika, het haar benewelde brein onthou, het ook met 'n Eva begin. 'n Eva en 'n Maria, soos in die bekendste sprokies van die Westerse wêreld: die Ou en die Nuwe Testament. Eva was 'n Khoikhoimeisiekind wat deur Jan van Riebeeck in sy huis aangeneem is. So onskuldig en amper so kaal soos die oorspronklike Eva. Maria de la Quellerie het ver gereis saam met haar man, soos die ander Maria, om 'n sondige wêreld te help red. Dis die Europese weergawe, die wit vrou wat swart sondaars help. Soos enige goeie sprokie het dié een ook verskeie variasies, wit en swart en bruin en geel. Soos Little Red Riding Hood en Rotkäppchen en Le Petit Chaperon Rouge. (1992:34, mijn onderstreping)

Ook de recentere wantoestanden in Zuid-Afrika, die voornamelijk veroorzaakt worden door het apartheidsregime, worden bekritiseerd door Griet. Volgens

Neervoort (1995) is het sprookjesgenre hiervoor een ideaal instrument, aangezien “[d]ie vorm [...] de schrijfster de mogelijkheid [geeft om] te generaliseren, te stereotyperen.” Griet beschrijft de raciale diversiteit op sprookjesachtige wijze: zoals broden in een oven zijn de mensen van kleur veranderd. Ze eindigt het feeëriek relaas met een snedige en veralgemenende opmerking over de blanken:

Die vrou, heks of opstandige engel of doodgewone sondares, het in ’n verskriklike land gewoon. Die son het altyd geskyn, behalwe snags wanneer die maan geskyn het, en die mense in die land het soos brode in ’n oond van kleur verander. Van roomwit tot brosbruin tot roetswart, of van roospienk tot papawerrooi, of van bottergeel tot borriegeel³⁹. Soms sommer van blou tot groen. Maar die ergste sondaars het nooit verkleur nie. Hulle het net witter en witter gebleik. (1992:18, mijn onderstreping)

Naast haar genderrol is ook Griets moraliteit dubbelzinnig. Zoals bij George is er meer nuance in haar portrettering dan gewoonlijk bij sprookjesfiguren het geval is. Tatar (1987:71) stelt immers dat sprookjes vergeven zijn van binaire opposities zoals held en schurk, goed en slecht, en zwak en sterk. Griet is zich ook bewust van die klassieke dichotomieën en diept ze uit met een satirisch effect door ze toe te passen op de Zuid-Afrikaanse context, waarbij ze de blanken opnieuw aan de kwade zijde situeert:

Sy het al vir Jans probeer oortuig dat sprokies niks minder as people’s culture is nie. Stories wat uit die mense en vir die mense ontstaan het. Dieselfde glashelder grense tussen goed en kwaad – prinse en drake, swart gevangenes en wit bewaarders, feë en hekse, townshipkinders en voorstedelike huisvroue – dieselfde eenvoudige aanbieding, dieselfde morele lessies. (1992:17, mijn onderstreping)

Hoewel Griet de tweedeling meermaals evoceert, verzet ze er zich simultaan tegen, zoals het de postmoderne parodie betaamt. Piet Roodt (1992) vat het als volgt samen: “Waar die goeie en die bose in sprokies ’n duidelike opposissie vorm, loop dit

³⁹ Zo geel als kurkuma

hier dikwels deurmekaar: engele word hekse en andersom of daar is iets van allebei in almal.” Dat ze kenmerke het van beide zijdes word al snel duidelik uit een korte karakterskets: “Sy vlieg, vry soos ’n heks, lig soos ’n engel” (1992:36). Aanvankelik beskouwt Griet de duivel en die engel ehter als duidelik gescheiden en onverenigbare kategorieën. Als voorbeeld haal ze die passionele ‘Dark Lady’ aan die besongen word in Shakespeares sonnetten en die zet ze af teen die engelachtige verpleegster Florence Nightingale: “Jy kan nie verwag dat Shakespeare se ‘dark lady’ ook ‘the lady with the lamp’ word nie!” (1992:20-21). Ze karakteriseer zichzelf eweneens als een eenzijdige en negatiewe sterotiepe sprookjesfiguur, namlk die stiefmoeder van Georges kindere uit een vorig huwelk (Röhrich 2014:5): “Dis verskriklik om ’n stiefma te wees! Jy’s die villain in al wat ’n fairy-tale is! En as jou man jou los⁴⁰, verloor jy alle aanspraak op sy kindere” (1992:71). Toek word die grense naarmate het verhaal vordert steeds troebeler, zoals aangetoond word in Griets zelfbedachte sprookjes:

Eendag was daar ’n engel en ’n heks, maar soms was die engel boos en soms was die heks goed, en op die ou end⁴¹ het niemand meer gewet wie is wie nie, nie eens die engel en die heks self nie. (1992:103)

Die verwarring en twifel treffen Griet ook rechtstreekser, want ze wet niet meer tot welke groep ze wenst te behore en ontwikkel bijevolg een identiteitskrisis:

En vir watter een van die hemelse spanne⁴² sou sy wou vlieg? Die engele met hulle vlerke is so vreeslik ernstig [...] Maar die hekse op hulle besemstokke kan net so humorloos wees, het Griet ook al geleer [...]. Die engele met die erns van godsdiens, die hekse met die humorloosheid van politiek, en Griet Swart met ’n identiteitskrisis. (1992:104, mijn onderstreping)

Zoals die tradisionele genderrol doorbreekt Griet dus ook die moralistiese sprookjesdichotomie, die beide geonstrueerd zijn op basis van die patriarkale denkwijze. Dat doet ze door die mannelike stereotipe over vrouwe als engel of

⁴⁰ Verlaat

⁴¹ Op het einde

⁴² Teams

monster op te roepen en ze daarna te betwisten. Herman en Vervaeck (2009:137-138) stellen dat

[a]chter de schijnbare volgzaamheid [...] de woede sluimert, achter het gebruik van de conventies schuilt de ondermijning ervan. De engel verbergt een monster. En de vele zogenaamd losgeslagen vrouwenpersonages [...] zijn bittere parodieën op het beeld dat de man had van de vrouw die zich niet onderwierp aan de stereotypes.

Griet past dan ook niet binnen het perfecte plaatje van de vrouw, bijvoorbeeld door haar toe-eigening van het mannelijke schrijverschap. In tegenstelling tot de traditie stelt ze de pen dan ook niet meer gelijk aan het mannelijke geslachtsorgaan (Allen 2000:145-146). Ze hanteert dezelfde associatie, maar schat de macht die verbonden is aan het schrijven hoger in dan die van de patriarch. Die nieuwe mentaliteit bestempelt ze ironisch als een hoofdzonde in een mannenmaatschappij en ze karakterseert zichzelf even spottend door middel van mannelijke beelden als de zondares, heks en gevallen engel:

Sy was miskien '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. Sy was 'n vrou wat wou skryf omdat sy geglo het die pen is magtiger as die penis. Sy het nie besef dit is die agste doodsonde in 'n falliese wêreld nie. (1992:13, mijn onderstreping)

In tegenstelling tot de eerste en de tweede generatie slaagt de derde er dus wel in om het hokjesdenken van het sprookjesgenre te doorbreken, zowel op het vlak van moraliteit als gender. Vooral Griet pleit voor een tussenvorm tussen goed en kwaad en voor een evenwicht tussen mannelijke en vrouwelijke kenmerken: “[...] androgeen soos die jeans wat sy aldag dra” (1992:69).

4.2 Specifieke interteksten

4.2.1 Grimms Kinder- und Hausmärchen

In het begin van de negentiende eeuw werden de *Kinder- und Hausmärchen* gepubliceerd (Zipes 2000:xxvi). Ze waren volgens Zipes (2000:xxvi) bedoeld als een educatief handboek voor een publiek van volwassenen en kinderen. De sprookjescollectie omvat 86 verhalen, die de Duitse broers Jacob en Wilhelm Grimm jarenlang verzameld en opgetekend hebben uit de mondelinge vertellingen van de gevestigde burgerij en andere burgers uit de middenklasse (Zipes 1991:47, Zipes 2000:276). De zevende en laatste editie bestaat uit 200 sprookjes en tien kinderlegendes en verscheen in 1857 (Zipes 2000:xxvi). Die uitgave moest inzake populariteit in Duitsland alleen de Bijbel laten voorgaan en werd ook wereldwijd een succes (Zipes 1991:53-54). Zo gold de bundel zelfs als een internationale standaard: “[...] *Gattung Grimm* (Grimm genre)” (Zipes 2000:278).

Zoals bij de Franse sprookjesschrijver Charles Perrault voor hen en de Deense auteur Hans Christian Andersen na hen waren de verhalen van de gebroeders Grimm doordrenkt van conservatieve opvattingen over godsdienst, sociale klasse en geslacht (Zipes 2006:xi-xii). Dat behoudsgezinde gedachtegoed zat al vervat in de mondelinge versies waarop de collectie gebaseerd is, maar de genderspecifieke rollen werden nog meer benadrukt door Wilhelm Grimm (Zipes 1991:47, Bottigheimer 1987:19). Zoals al aangetoond bij het sprookje als generische intertekst is er sprake van een eenduidig en patriarchaal genderantagonisme: de mannelijke avontuurlijke en moedige held versus de bevallige, passieve en huishoudelijke prinses (Bottigheimer 1987:20-21, Zipes 2000:xxvi). Volgens Ruth Bottigheimer (1987:94) komen de mannelijke personages bovendien grotendeels weg met overtredingen, terwijl de vrouwelijke figuren zwaar gestraft worden om gehoorzaamheid af te dwingen. Die dichotomie is geïnspireerd door de grootste concurrent van Grimms sprookjesboek, de Bijbel (Bottigheimer 1987:94). Volgens *Genesis* zadelde de misstap van de eerste vrouw Eva de mens op met de erfzonde, waardoor alle vrouwen daarna vereenzelvigd werden met het kwade (Bottigheimer 1987:94). Adam en zijn mannelijke nageslacht werden minder streng bejegend, want hun aangeboren onschuld is bezoedeld door de schuld van de vrouw (Bottigheimer 1987:94).

Opnieuw kwam hier reëte op in wat Zipes (1991:191) eerder bestempelde als 'bevrijdende sprookjes'. "The Grimms' benevolent rule in fairy-tale land", inklusief de konservatiewe mannelijke dominantie berustend op rasisme en seksisme, werd doorbroken rond 1960 (Zipes 1991:45-46, Zipes 2006:xii-xiii). De verhale van de Duitse broers werden toen gereviseer en geparodieer deur opkomende skrywers (Zipes 1991:46).

Ook in de jare 90 was die beweging nog volop aan de gang, want Marita van der Vyvers *Griet skryf 'n sprokie* zit vol met toespelingen op de individuele verhale uit Grimms *Kinder- und Hausmärchen*. De gebundelde koleksie word eeneens eenmalig vermeld deur de protagonist Griet Swart als ze die bij het verhuizen self een plaas wil gee, omdat de versameling een noodzakelik en waardevol bestanddeel van haar lewe is:

Sy klim van die stoel af met 'n armvol bundels wat sy self wil wegpak, *Die volledige sprokies van Grimm, The complete brothers Grimm fairy-tales, Die Märchen der Brüder Grimm*, sodat sy weet waar hulle is as sy hulle nodig het. (1992:152, mijn onderstreping)

Griets lewe word selfs beheer deur een netwerk van literaire verwysings, omdat die realiteit en die fiksie samensmelten zoals in die postmoderne roman. Haar passie bestaan uit het bewerk en bedenken van sprookjes en ze duiken selfs op in haar dromen. De verhale help haar om zichzelf beter te begrip, want "[e]lke boek [is, It] 'n ontdekkingsreis na haar eie hart" (1992:149). Daarnaast vorme ze een ideaal instrument om haar familie en eigen lewe te karakteriseren of er juist teen af te setten. In een konversasie met Rhonda bekend ze nameelik dat ze die fiksie realistieser vind dan die werklikheid:

'Sien jy wat ek bedoel? Jy gryp dadelik na 'n gesprek oor 'n fiktiewe karakter. Jy kom na my toe om oor jouself te praas en die helfte van die tyd gee jy vir my aanhalings uit boeke.' 'Maar fiktiewe karakters is meer... ek weet nie, hulle is somehow meer... geloofwaardig.' [...] 'Ek bedoel, het jy ooit al iewers geles van iemand wat deur 'n kakkerlak van selfmoord gered is? Dit kan net in die werklikheid gebeur.' (1992:8-9)

Toch neemt ze de verhalen niet zomaar over, maar ze transformeert ze door middel van technieken zoals parodie en ironie. Volgens Herman en Vervaeck (2009:137-138) is dat typisch voor de vrouwelijke auteur, omdat ze “[...] strijdt met het auteurschap op zich, de literaire creativiteit die zij volgens de traditie niet bezit en die ze zich niet mag toe-eigenen.” Griet eigent zich dat schrijverschap echter wel toe door te refereren aan maar liefst 23 sprookjes uit de *Kinder- und Hausmärchen*. De meeste verwijzingen zitten vervat in de hoofdstuktitels van *Griet skryf ’n sprokie*, die gebaseerd zijn op de sprookjes maar hier vaak een parodie op vormen, omdat ze een humoristische wending hebben gekregen. Daarnaast geven die hervormde titels al een indicatie waarover elk kapittel gaat, wat Van Dijk en De Pourcq (2013:9) bestempelen als een “structurerend effect”. Sommige titels lijken woordelijk gebaseerd op sprookjes, maar dat is onzeker omdat ze geen andere gelijkenissen met de verhalen vertonen. Enkele illustraties hiervan zijn het eerste en het zevende hoofdstuk van het derde deel: *Die kok wat wou leer lewe* en *Rosierooi verloor haar man*. De eerste titel doet denken aan het *Sprokie van iemand wat wou leer grill* en de tweede aan *Sneeuwitjie en Rosierooi*. Zulke voorbeelden en interteksten waarnaar maar één keer kort verwezen wordt zonder dat ze een transformatie ondergaan, komen echter niet aan bod. Behalve de titels zijn er ook expliciete toespelingen in de hoofdstukken zelf die wel opgenomen worden. De referenties worden vergeleken met de Afrikaanse vertaling van de *Kinder- und Hausmärchen* (1857) door Marita van der Vyver in *Die volledige sprokies van Grimm* (2007). Ze worden ingedeeld per sprookje, maar de verhalen zelf worden willekeurig gerangschikt omdat er meestal geen onderlinge verbanden zijn.

4.2.1.1 *Maria se kindjie*

De eerste intertekst situeert zich vooral in het vijfde hoofdstuk van het derde deel en refereert aan *Maria se kindjie* door zijn titel: *Die koningin op die brandstapel* (1992:163). Dat is namelijk de straf die de vrouwelijke protagonist te wachten staat door het typische patroon van de overtreding van een verbod (Bottigheimer 1987:81-82). Die vormelijke deletie van de oorspronkelijke titel resulteert in een samenvatting van de architekst, wat Claes (2011:54) omschrijft als “een grafische of fonische weglating zonder betekeniswijziging.” De metamorfose heeft een structurerend effect, aangezien ze de afloop van het sprookje al verklapt. Verder in het hoofdstuk

schrijft Griet het volledige verhaal ook neer, omdat ze een vergelijkbare droom heeft gehad:

Goue lint, het sy na aanleiding van haar droom geskryf, die storie begint. In die ou dae, toe wense nog waar geword het, was daar 'n meisie wat in die hemel gewoon het en met die engele gespeel het. (1992:165)

Ook die openingszin heeft al een transformatie ondergaan, want de fenotekst begint in medias res, terwijl er in de architekst inleidende informatie wordt gegeven over hoe het meisje in de hemel terechtkomt. Die inhoudelijke en vormelijke deletie wijst op een delging: “wanneer bij het kopiëren of redigeren tekstgedeeltes worden geschrap” (Claes 2011:55). Het effect is destructief en postmodern door zoals in het sprookje van Griets leven de chronologie en causaliteit gedeeltelijk uit te schakelen.

Afgezien van enkele details wordt de verhaalstructuur van de architekst in grote lijnen gevolgd. Zo wordt er niet uitgeweid over het verbod, terwijl in het originele verhaal gesproken wordt over dertien deuren, waarvan er één niet geopend mag worden (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:11). Een frappantere verandering is dat de belangrijkste vrouwelijke figuur uit de Bijbel en uit de titel van het sprookje, Maria, vervangen wordt door God (1992:165). Dat is een vreemde keuze, want Griet omschreef de heilige Drie-eenheid eerder als “seksisties” (1992:130) en zoals verder aan bod komt, is er vaker sprake van een feministische omkering: mannelijke personages worden vrouw. De verdraaiing heeft daardoor een structurerend effect, want ze voorspelt dat de fenotekst gedomineerd zal worden door mannen.

In beide verhalen wordt het vrouwelijke hoofdpersonage na haar overtreding en ontkenning van de misdaad verbannen naar de wildernis. Dat is volgens Bottigheimer (1987:171) een veel voorkomende “*locus poenitentialis*”, omdat Adam en Eva daar na de Bijbelse zondeval ook terechtkwamen. Daarnaast verliest de protagonist haar stem, wat in de twee versies bijna identiek wordt verwoord, waardoor we haast kunnen spreken over een citaat:

Toe raak die meisie vas aan die slaap, en toe sy wakker word, lê sy onder op die aarde, in die middel van 'n wildernis. Sy wil uitroep, maar sy kan geen geluid uitkry nie. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:12, mijn onderstreping)

Sy het alleen in 'n wildernis wakker geword. Sy wou om hulp roep, maar sy kon nie 'n woord uitkry nie. (1992:165, mijn onderstreping)

Bottigheimer (1987:74-75) stelt dat de opgelegde stilte een typisch vrouwelijke straf is, waar mannelijke figuren aan ontsnappen. Die verplichte zwijgzaamheid is volgens haar fundamenteel, want ze doorbreekt de individuele macht en autonomie van de vrouw (Bottigheimer 1987:76). Griets protagonist behoudt echter deels haar zelfstandigheid, want zoals Griet zelf, die ook vaak het zwijgen wordt opgelegd door George, wordt ze schrijfster:

Sy het haar stem verloor – maar ontdek sy kan skryf. Terwyl sy jare lank deur die wildernis gedwaal het, het sy snags in die takke van 'n boom geslaap en bedags in die skadu van 'n boom gesit en stories in die stof geskryf. Waar sy geleer skryf het, het sy nie geweet nie; toe sy op die aarde wakker word, kon sy dit doen. (1992:165)

Bij Grimm is het meisje veel hulpelozener en passiever: “So sit sy toen die een jaar ná die ander en ervaar die smart en ellende van die wêreld” (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:12). Toch worden beiden ontdekt en meegenomen door een man. Bij Grimm (1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:12) door een koning op jacht, bij Griet door een onconventionele “prins op 'n groen perd” (1992:165). Ook hun appreciatie voor het meisje en de manier waarop ze haar vervoeren, zorgt voor een wereld van verschil. De koning is gecharmeerd door haar wonderlijke schoonheid en draagt haar als een prinses in zijn armen naar zijn paard. De prins is ook verwonderd, maar in de negatieve zin, omdat ze er onfatsoenlijk uitziet en hij maakt haar vast achter zijn paard alsof ze ook een muilnier is:

Toe hy eindelijk deur die struik gedring het, sien hy onder die boom een wonderskone meisie sit, met fyn goue hare wat haar tot by haar tone⁴³ bedek. Hy gaan staan stil en bekyk haar met verwondering [...] Die koning tel haar in sy arms op, plaas haar op sy perd en ry met haar huis toe [...]. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:12, mijn onderstreping)

Hy was so verbaas om die stom meisie met die vuil, harige lyf te sien dat hy haar agter aan sy perd vasgemaak en na sy koninkryk gelei het. (1992:165, mijn onderstreping)

Die humoristiese en parodiërende verdraaiing is destrukties en satiries ten opsigte van die argitekst, want alle romantiese sprookjestradities word oerboord gegooi. Ook die huwelik word in *Griet skryf 'n sprokie* uit die feeëriese konteks geruk met een spottend effek. In Grimms verhaal trouw die koning soos in die klassieke sprokie met die meisie vanweë haar beeldsone uiterlik en haar meegaande persoonlikheid, ook al is ze haar stem verlore. Voor die prins is die swigzaamheid juist die grootste voordeel, want zyn bruid is nie begeerlik:

En hoewel sy glad⁴⁴ nie kan praat nie, is sy nogtans so mooi en sagmoedig dat hy haar met sy hele hart liefkry, en nie lank daarna nie, toe trou hy met haar. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:12, mijn onderstreping)

In sy kasteel laat hy haar toe was en skeer, en besluit om met haar te trou. Sy was nie juis mooi nie, maar sy sou ten minste nie sy ore van sy kop af praat soos al die pragtige prinsesse wat hy al oorweeg het nie. (1992:165, mijn onderstreping)

Die liefde van die koning en onverschilligheid van die prins zyn ook merkbaar wanneer hun koningin beskuldig word van kannibalisme. Na een jaar bevalt die protagonis immers van een kind, maar dit word ontvoer deur Maria of die engelen omdat ze

⁴³ Tenen

⁴⁴ Helemaal

haar misstap nog steeds niet wil opbiechten. Bijgevolg denkt de bevolking dat ze haar eigen kind heeft opgegeten. Hoewel de bewoordingen weer vergelijkbaar zijn in beide verhalen, zijn de reacties heel verschillend. De koning wil de geruchten niet geloven, verblind door zijn liefde voor haar, terwijl de prins zelfs niet reageert:

Die volgende oggend, toe die kind nêrens te vinde is nie, ontstaan daar 'n gerug onder die mense dat die koningin 'n mensvreter is en haar eie kind om die lewe gebring het. Sy hoor alles en kan niks sê om haarself te verdedig nie, maar omdat hy haar so liefhet, wil die koning dit nie glo nie. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:12, mijn onderstreping)

Die volgende oggend, toe die nuus⁴⁵ versprei het dat die koningskind spoorloos verdwyn het, begin die mense fluister dat die koningin 'n mensvreter is wat haar eie kind opgeëet het. (1992:166, mijn onderstreping)

Dat patroon herhaalt zich nog twee keer en leidt uiteindelik tot haar terdoodveroordeling. De koning bij Grimm kan ondanks herhaaldelik protest niets meer voor haar doen en de prins bij Griet maalt er zelfs niet om:

En die koning kan sy raadgewers nou nie meer terughou nie. Sy word voor die gereg gebring, en aangesien sy nie kan antwoord of haarself verdedig nie, word sy veroordeel om op die brandstapel te sterf. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:13, mijn onderstreping)

Die volgende dag het die ganse volk in opstand gekom teen die koningin wat haar kinders opgeëet het. Die mense het geëis dat sy op die brandstapel sterf. Die koning het sy skouers opgehaal en op sy groen perd wegger. Die koningin is aan haar hare na die brandstapel gesleep. (1992:169, mijn onderstreping)

⁴⁵ Nieuws

Een belangrijk verschil tussen beide verhalen is ook de reden voor het aanhoudend zwijgen van de koningin. Grimms hoofdfiguur doet dat gewoon uit koppigheid (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:12), terwijl Griets protagonist haar schrijftalent zal verliezen als ze haar zonde toegeeft en ze “hou daarvan om te skryf!” (1992:166). Die uitdieping is betekenisvol, want Griet betrekt het fisionele verhaal zo op haar eien leven. Zoals al vermeld, is Griets skryfobsessie nanelijk de oorzaak van haar breuk met George en ze glooft ook dat ze daardoor geen kinderen kan kriegen. Die ooreenkomst word versterk deur een andere impiesiete referensie aan *Maria se kindjie*, die wel een voorbode lijk op de gebeurtenissen in het sprookje. Griet evoeseert immers dezeselfde hipothetiese situasie waarin ze moet kiezen tussen haar ongeborn kinderen of haar skrywerschap, maar haar stem stokt in haar keel:

Sê nou net sy moet kies? Of sy kinders wil grootmaak of stories wil skryf?
Haar keel trek toe en sy kan nie 'n woord uitkry nie. (1992:96)

Wanneer de nood het hoogst is, kriegt de koningin zowel bij Grimm als bij Griet haar stem terug. Voor ze op de brandstapel in vlammen opgaat, bekenet ze haar fout en het vuur word meteen gedooft deur een regenbui (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:13, 1992:169). Het einde van beide personages is wel verskillend. In de oorspronkelyke versie kriegt de koningin haar kinderen terug van Maria, die vindet dat ze haar les nu wel geleerd heeft en haar daarenboven beloont met een gelukkig leven. In Griets verhaal worden de moraal en het happy end daarentegen afgevlakt met een satiriesch effect. De koningin verdwynet op mysterieuse wyse en bij gebrek aan een afloop, verzint Griet talryke absurde uitkomsten:

[Maria, It] sê vriendelik vir die koningin: ‘As 'n mens jou sonde berou en erken, word dit jou altyd vergewe.’ En sy het die koningin se drie kinders teruggegee, haar tong losgemaak, en haar geluk vir haar hele lewe gegee. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:13)

En toe dit weer lig word, was die koningin weg. Sy het spoorloos verdwyn, soos haar kinders. Sy het glo 'n heilige geword wat drake doodmaak. Sy is by 'n heksefees in Engeland gesien. Sy is op 'n strand in Suid-Amerika gesien –

op 'n groen perd. Sy het haar naam verander en 'n skrywer geword. Niemand sal ooit weet wat werklik gebeur het nie. (1992:169)

Het hoofdstuk *Die koningin op die brandstapel* eindigt met die woorden en daarna wordt er nog maar één keer verwezen naar de intertekst. Door een satirische verdraaiing vervangt Griet de zogenaamde kannibalistische koningin door haar computer, die steeds haar verhalen opslokt:

Dis wat Griet getik het – en toe verdwyn die storie, spoorloos soos die stom koningin se kinders. Haar rekenaar is 'n storievreter, het Griet besluit, wat op die brandstapel behoort te sterf. (1992:187)

4.2.1.2 *Die duiwel se broer*

De tweede intertekst komt enkel aan bod in het zesde hoofdstuk van het derde deel: *Die duiwel sorg vir sy suster* (1992:170). Het hoofdstuk volgt direct na *Die koningin op die brandstapel* en kan dan ook gezien worden als de tegenhanger van *Maria se kindjie*. Het verhaal verloopt volgens een vergelijkbaar patroon, maar toont duidelijk het verschil in behandeling tussen vrouwelijke en mannelijke personages door God en de duivel. In *Die duiwel se broer* is een soldaat zeven jaar in dienst bij de duivel en terwijl die op reis gaat, moet hij de ketels in de hel warm houden zonder erin te kijken (Bottigheimer 1987:89). Net zoals het meisje overtreedt hij het verbod, maar hij wordt niet gestraft door de duivel en zelfs beloond met goud (Bottigheimer 1987:89).

Griet haalt het sprookje maar kort aan, waardoor veel informatie uit de originele versie ontbreekt. Er is dus sprake van een samenvatting, maar met een constructief effect, want op inhoudelijk vlak wordt er niets gewijzigd. Alleen het einde van beide verhalen verschilt, omdat het doel van Griets vertelling is om de hemel en de hel te contrasteren, waarbij het laatste verkieslijk is. De duivel zorgt immers voor zijn dienaars, terwijl de zondares in het vorige sprookje een zware straf onderging van God. Griet diept het verhaal bijgevolg uit door het te verbinden met die nieuwe en zelfbedachte moraal. Ook in het sprookje van Grimm is er een happy end door een huwelijk, maar er is uitzonderlijk geen levensles verbonden aan de slotpassage:

Toe gee die koning vir hom sy jongste dogter, wat graag haar pa tevrede wil stel; en so het die duivel se broer die koningsdogter gekry, en nadat die ou koning gesterf het, ook die hele koninkryk. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:246)

‘Daar is al eeue lank ‘alternatiewe’ sprokies,’ sê Griet en maak die doos oop waarin sy haar sprokiesversamelings gepak het. ‘Maar hulle het nooit so bekend geword soos die veiliges en die ordentlikes wat die regte⁴⁶ vrae stel nie. Een van my favourites gaan oor ’n soldaat wat sewe jaar lank in die hel gewerk het. Die duivel het hom leer musiek maak en hom ’n groot sak goud gegee, en toe het hy as musikant deur die wêreld gereis en op die ou end ’n koningsdogter as vrou gekry. Wat dink jy is die morele lessie in so ’n storie? ‘Dis OK om vir die duivel te werk?’ ‘Die duivel sorg vir sy dienaars.’ (1992:173, mijn onderstreping)

Door die onconventionele moraal doorbreekt Griet het hokjesdenken van het tradisionele sprookje in termen van goed en kwaad. De duivel wordt immers normaliter gezien als de verpersoonlijking van het kwaad, maar in deze context is hij vergevingsgezinder dan God. Verder betreft ze het verhaal op zichzelf door een verdraaiing met een feministisch effect: de ‘broer’ uit de titel wordt vervangen door ‘suster’. Op die manier identificeert ze zich met de ethisch ambigue sprookjesfiguur en kiest ze de kant van de duivel.

4.2.1.3 *Raponsie*

Het volgende sprookje van Grimm, *Raponsie*, fungeert meermaals als intertekst. Het fisionele verhaal wordt op de romanrealiteit betrokken door verschillende familieleden van Griet te vergelijken met de gelijknamige sprookjesprotagonist. Zo alludeert de beschrijving van één van de zussen van ‘ouma’ Hannie op de figuur van Raponsie, omdat ze uiterlijke gelijkenissen vertoont. Ze delen namelijk hetzelfde ellenlange goudkleurige haar:

⁴⁶ Juiste

Raponsie het die pragtigste lang hare, blink soos goud. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:39, mijn onderstreping)

‘Sy het goue krulhare gehad soos joune⁴⁷, net baie langer, tot amper op haar knieë. Sy het dit elke dag gewas, en ure lank in die son geborstel. Soos ’n meermin, het die mense altyd gesê.’ (1992:28, mijn onderstreping)

Die constructieve allusie wordt echter doorbroken, omdat hun levensloop niet overeenstemt. Raponsie doorstaat heel wat moeilijkheden, maar leeft daarna een lang en gelukkig leven met haar prins. De zus van ‘ouma’ Hannie sterft daarentegen een bizarre dood, net zoals haar andere familieleden:

Toe neem hy Raponsie na sy koninkryk, waar hy met groot vreugde ontvang is, en hier het hulle lank en gelukkig en tevrede gelewe. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:41)

‘Een aand het sy natgereën en met klam hare gaan slaap. Die volgende oggend het sy in haar bed gelê, haar hare soos ’n goue mantel om haar lyf gedraai. Morsdood.’ (1992:28)

Ook Griets moeder Gretha wordt vergeleken met Raponsie, maar hier gaat het om een expliciete intertekst. Het eerste hoofdstuk van het tweede deel wordt immers aan Gretha gewijd en heeft een veelzeggende titel: *Raponsie red haarself* (1992:67). De gelijkenis heeft niets te maken met het voorkomen, maar met de omstandigheden waarin beide vrouwen leven. Net zoals Raponsie door haar adoptiemoeder, een heks, letterlijk word opgesloten in een toren, voelt Gretha zich gevangen door haar biologische moeder, zij het in de figuurlijke zin. Het lijkt alsof ze gedetermineerd is om zoals ‘ouma’ Lina een geïsoleerd bestaan te leiden als huisvrouw:

Raponsie word die mooiste, mooiste kind onder die son. As sy twaalf jaar oud word, sluit die heks haar op in ’n toring sonder ’n deur of ’n trap, diep in ’n

⁴⁷ De jouwe

donker woud. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:39, mijn onderstreping)

Ouma Lina se lewe het haar dogter laat voel of sy in 'n toring toegesluit is, maar sy het geglo daar moet 'n manier wees om te ontsnap. (1992:68, mijn onderstreping)

De laatste zin doet al een transformatie van de architekst vermoeden, omdat Gretha een actieve rol aanneemt door een ontsnappingsplan te beramen. Ze gedraagt zich niet zoals Raponsie, die als de typische “maiden in distress” vanuit haar toren wacht op een redder van buitenaf (Bottigheimer 1987:101). Gretha neemt daarentegen zoals veel heldinnen in de vernieuwde sprookjes haar lot in eigen handen, omdat ze geen lange haren heeft zoals Raponsie of een vergelijkbare schoonheid (Zipes 2006:229). Zoals al uit de hoofdstuktitel blijkt, staat ze in voor haar eigen redding, wat wijst op een verdraaiing van de architekst met een feministisch effect:

Sy kon haar hare laat groei, soos Raponsie, en geduldig wag dat 'n prins haar kom red. Of sy kon 'n rolprentster⁴⁸ word en met 'n rijke man trou. Maar Gretha was prakties genoeg om te besef dat sy 'n ander plan moes beraam. Om Raponsie te wees, moes jy lang reguit hare hê wat jy soos 'n tou by 'n toringvenster kon uitgooi, en Gretha se hare was kort en krullerig soos Shirley Temple s'n. Om 'n rolprentster te wees, moes jy beeldskoon wees soos Gretha se beroemde naamgenoot, die godin Garbo. [...]. Nee, het Gretha besluit, sy sou nie op 'n prins of 'n ryk man kon staatmaak nie. Sy sou op haar eie moes ontsnap. (1992:68, mijn onderstreping)

Afgezien van dat hoofdstuk is er nog een andere referentie aan *Raponsie*. Zoals al aangehaald is bij de generische intertekst vervalt Gretha uiteindelijk toch nog in de vrouwelijke rol van het klassieke sprookje. Ze trouwt en wordt een moeder van vijf kinderen. Griet vereenzelvigd haar nog steeds met Raponsie, maar rukt de architekst

⁴⁸ Filmster

door een uitdieping heelmaal uit zijn context met een satirisch effect door het sprookje te personaliseren:

Arme Raponsie, het Griet gedink. Haar een dogter word lesbies en die ander een trek soos 'n hanswors⁴⁹ aan. Haar eersgeborene verloor haar man, haar huis, haar kinders en haar stiefkinders en klim in 'n oond. Haar enigste seun weier om 'n held of 'n martelaar te wees en vlug vir die army. Haar lewe het voorwaar anders verloop as wat sy lank gelede in haar toring gedroom het. (1992:171, mijn onderstreping)

4.2.1.4 *Repelsteeltjie*

Zoals Gretha gelijkgesteld wordt aan Raponsie, wordt Grimms sprookje *Repelsteeltjie* opgeroepen om Griets leven te karakteriseren. Griet identificeert zich namelijk met de molenaarsdochter uit het verhaal in het zevende hoofdstuk van het tweede deel: *Wat het van Repelsteeltjie geword?* (1992:106). Beide protagonisten oefenen de typisch vrouwelijke bezigheid van het spinnen uit, die volgens Bottigheimer (1987:112, 114) geassocieerd wordt met wijsheid en ijver in Grimms sprookjes. Naar aanleiding van haar eigen banale breiwerk alludeert Griet op *Repelsteeltjie* en de sprookjesachtige taak van de molenaarsdochter om goud uit stro te spinnen. Die evocatie is constructief, want Griet wijzigt de inhoud van Grimms versie niet:

Toe die meisie by die koning kom, lei hy haar na 'n vertrek vol strooi, gee vir haar 'n spinwiel en beveel haar: 'Spring aan die werk; as jy nie binne een nag goud uit al hierdie strooi kan spin nie, sal jy moet sterf.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:140, mijn onderstreping)

Sy het vir haar man 'n trui vir Kersfees gegee, 'n kabeltrui waaraan sy weke lank in die geheim gebrei het. Dit was warm en die wol het haar hande laat sweet en sy het gewens sy kon eerder iewers op 'n strand onder 'n sambreel⁵⁰ lê. Eendag, lank gelede, was daar 'n meisie wat deur 'n koning beveel is om

⁴⁹ Clown

⁵⁰ Parasol

goud uit strooi te spin, anders sou sy doodgemaak word. (1992:108, mijn onderstreping)

Daarna bekritiseert Griet de architekst echter. Beide vrouwen moeten hun kind afstaan, Griet aan de dood en de molenaarsdochter aan een dwerg, maar de laatste krijgt tenminste in ruil hulp bij het spinnen. Griet wordt evenwel aan haar lot overgelaten door een deletie van de helper, zoals in de generische intertekst. Diens afwezigheid wordt dan ook ter discussie gesteld in de hoofdstuktitel. De afvlakking heeft een destructief en satirisch effect, aangezien de magie van het sprookje opnieuw onbereikbaar is in de realiteit:

Toe die meisie alleen is, verskyn die mannetjie vir die derde keer en vra: 'Wat gee jy my as ek nog dié een keer vir jou goud uit die strooi spin?' 'Ek het niks meer oor om vir jou te gee nie.' 'Belowe my dan jou eerste kind nadat jy koningin geword het.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:140)

'n Dwerg het opgedaag om die arme meisie met toorkuns te help, maar hy het 'n onmoontlik hoë prys gevra. Sy moes belowe om haar eerste kind eendag aan hom af te staan. Moet nooit vir 'n man 'n trui brei voor julle getroud is nie, het haar ma altyd gesê, dis ongelukkig. Griet het vir haar bygelowige ma gelag. Buitendien, sy was getroud. Sy het veilig gevoel. Op die ou end moes sy tog haar kind afstaan, al het sy nie 'n dwerg gekry om haar te help brei nie, al het haar man nooit eens die trui gedra nie. (1992:108, mijn onderstreping)

4.2.1.5 Die twaalf jagters

Grimms sprookje *Die twaalf jagters* fungeert als intertekst in het voorlaatste hoofdstuk van het derde deel van *Griet skryf 'n sprokie: Die ganswagter word 'n jagter* (1992:182). Zoals *Maria se kindjie* tikt Griet het volledige verhaal op haar computer, omdat dat een onderdeel is van haar job. Afgezien van enkele verschillen volgt ze logischerwijze de plot van het oorspronkelijke relaas, maar ze doet een belangrijke vormelijke en inhoudelijke additie. Ze voegt een kritische vertelstem toe die op humoristische wijze allerlei gebeurtenissen ter discussie stelt, waardoor de architekst geparodieerd wordt. De "*kommentaar deur 'n siniese ganswagter*" wordt weergegeven tussen haken en is dus een uitbreiding in de fenotekst met een

satirisch effect (1992:187). Claes (2011:54) bestempelt die transformatie als een “interpolatie, een niet authentieke inlassing in een tekst.”

Al in de eerste zin van Griets versie treedt de ‘ganswagter’ naar voren. Zoals in Grimms sprookje opent het verhaal met een koningszoon die al een verloofde heeft, maar met een ander meisje moet trouwen. De ‘ganswagter’ trekt die verplichting in twijfel: “Daar was eendag ’n prinses wie se verloofde met ’n ander meisie moes trou. (Móés trou?)” (1992:186). Die kritische commentaar is enkel mogelijk omdat de reden voor het huwelijk wordt afgevlakt. In Grimms versie is er hiervoor namelijk wel een gerechtigde motivatie, want het is de laatste wens van de vader van de prins die op zijn sterfbed ligt:

Toe ry hy weg, en toe hy by sy pa aankom, is sy pa baie siek en na aan sy dood. Die koning sê vir hom: ‘Liefste seun, ek wou jou nog een keer voor my einde sien, belowe my dat jy volgens my wil sal trou.’ En hy noem vir hom ’n sekere prinses wat sy vrou moet word. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:175)

Daarna wordt er direct overgegaan op de reactie van de eerste verloofde die erg aangeslagen is wanneer ze het nieuws verneemt, maar een plan beraamt om dichter bij haar geliefde te komen. Ze verzamelt elf meisjes die op haar lijken en ze vermommen zich allemaal als jagers, zodat ze hun diensten kunnen aanbieden aan de koningszoon (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:175, 1992:186). De ‘ganswagter’ becommentarieert die actie opnieuw, maar neemt nu een positief en feministisch standpunt in:

Die prinses kry toe elf diensmeisies bymekaar en hulle vermom hulle as jagters en ry na haar verloofde se kasteel (A-ha, twaalf sterk rolle vir vroue!). (1992:186, mijn onderstreping)

In beide verhalen gaat de prins in op hun voorstel, maar hij herkent zijn verloofde niet. Bij Grimm wordt zonder meer verteld hoe hij ze aanwerft omdat hij onder de indruk is van hun schoonheid. In Griets versie maakt de ‘ganswagter’ een snedige opmerking. Hij is niet verbaasd dat de koningszoon haar niet herkent en schrijft het

spottend toe aan een fisioniese en tipiesch mannelijke siekte, gekenmerk deur geheugenverlies. Dat satiriese effek word nog versterk deur die denkbekende siekte te vergelyk met die eie siekdom koro. Dat is een seksuele aandoening die eerder in die roman met George verbonden word en uitgeleg word as “die poetiese mediese term vir Penile Shrinkage Syndrome” (1992:181):

Daar vra sy of hy jagers nodig het en of hy hulle nie almal saam in diens wil neem nie. Die koning kyk na haar en herken haar nie, maar aangesien die jagters sulke mooi mense is, sê hy ja, hy sal hulle graag in diens neem. En toe is hulle die twaalf jagters van die koning. (Grimm 1857, geciteer na Van der Vyver 2007:176)

Hy herken haar nie en neem hulle in diens as jagters. (Male Amnesia Syndrome, ’n bekende mediese verskynsel, soos koro.) (1992:186, mijn onderstreping)

Het verhaal vervolgt met twee testen waaraan die jagers onderworpen word. Een trouwe onderdaan van die prins, een leeu, doorkyk altyd die maskerade en wil bewys dat die jagers in feite vroue is. Die toetsings is gebaseer op stereotipiese gedragings van manne en vroue. So is die eerste opdragte toegespit op die geslisspesifieke wandelgang. Volgens Grimms sprookje stappe manne met een vaste tred oer erwtte, terwyl vroue trippel en skuif. Ook in Griets versie word dit vertel, maar die ‘ganswagter’ kontesteer die cliché deur te vra wie dit bewys:

‘O, laat net ertjies in jou voorkamer strooi,’ antwoord die leeu, ‘dan sal jy gou sien. Mans het ’n vaste tred wanneer hulle oor ertjies stap, sodat nie een van die ertjies beweeg nie, maar meisies, hulle trippel en trap en skuif, sodat die ertjies rondrol.’ (Grimm 1857, geciteer na Van der Vyver 2007:176, mijn onderstreping)

Maar in die kasteel is ’n wonderbaarlike leeu wat vir die koning sê sy twaalf jagters is nie waarlik twaalf jagters nie, maar twaalf meisies. Toe die koning hom nie glo nie, sê die leeu hy sal dit bewys as die koning die volgende dag

ertjies oor die vloer strooi. Mans stap met vaste tred oor ertjies, sê die leeu, maar meisies trippel op hulle tone sodat die ertjies rondrol. (Sê wié?). (1992:186, mijn onderstreping)

Toch levert de test niet de gewenste resultaten op, aangezien de jagers getipt waren door een andere onderdaan en daardoor opzettelijk “manhaftig” stappen (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:176, 1992:186). Bijgevolg wordt een tweede poging ondernomen om de jagers te ontmaskeren door ze te confronteren met twaalf spinnewielen. Mannen zouden er namelijk gewoon ongeïnteresseerd voorbij lopen, maar vrouwen kunnen ze niet negeren, omdat spinnen een typisch feminiene activiteit is. De ‘ganswagter’ ontkracht dat stereotype opnieuw op dezelfde manier:

‘Laat net ’n bietjie twaalf spinwiele na die voorkamer bring, dan sal hulle daar aankom en hulle daarvoor verheug, en dit doen geen man nie.’ (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:176)

Maar die leeu het ’n nuwe plan en sê die koning moet twaalf spinwiele laat kom. Mans kyk skaars na ’n spinwiel, sê die leeu, maar g’n meisie kan dit weerstaan nie. (Sê wié?). (1992:186, mijn onderstreping)

De test mislukt nogmaals door de waarschuwing van een onderdaan en de prins hecht hierdoor geen belang meer aan de raad van de leeuw. Wanneer hij uiteindelijk samen met zijn jagers op jacht gaat, komt de waarheid toch nog aan het licht. Tijdens de tocht bereikt hen namelijk het nieuws dat de toekomstige vrouw van de koningszoon snel zal aantreden, waardoor de oorspronkelijke verloofde flauwvalt. Die reactie wordt op een heel vergelijkbare manier geformuleerd in beide verhalen en benadert een citaat. De gelijkenis wordt enkel verstoord door de ‘ganswagter’ die opnieuw de noodzaak van het huwelijk ter discussie stelt en nu wel een stereotiep kenmerk van vrouwen bevestigt. Hij erkent immers dat vrouwen geen controle hebben over hun emoties:

Toe gebeur dit op 'n dag dat, terwyl hulle aan die jag is, die nuus kom dat die koning se verloofde binnekort by hom sal wees. Toe die regte⁵¹ verloofde dit hoor, word sy so bedroef dat haar hart amper breek en sy bewusteloos op die grond neerval. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:176, mijn onderstreping)

Van toe af neem die koning sy twaalf jagters op elke jagtog saam. Toe kom die aankondiging dat die meisie met wie hy moet trou (móét trou?), op pad is na sy kasteel toe. Die arme prinses se hart wil breek en sy val bewusteloos op die grond neer. (Dit wys jou net, sy kan op ertjies trap en sy kan spinwiele ignoreer, maar sy kan waaragtig nie haar eie hart beheer nie.). (1992:186-187, mijn onderstreping)

De prins snelt zijn jager vervolgens ter hulp en wanneer hij diens handschoen uittrekt, ziet hij de verlovingsring die hij haar geschonken heeft. In Grimms versie herkent hij haar hierdoor en wekt hij haar door de typische sprookjeskus. In *Griet skryf 'n sprokie* gaat het er een stuk minder romantisch aan toe. De 'ganswagter' beeldt de koningszoon overdreven materialistisch af, omdat hij de ring sneller herkent dan haar gezicht en hij wordt volgens hem niet ontroerd door de hereniging, maar door de ring:

Die koning dink daar het iets met sy liewe jagter gebeur, hardloop nader om hom te help, en trek sy handschoen uit. Toe sien hy die ring wat hy vir sy eerste verloofde gegee het, en toe hy haar in die gesig kyk, herken hy haar. Toe word sy hart so geroer dat hy haar soen, en toe sy haar oë oopmaak, sê hy: 'Jy is myne en ek is joune, en geen mens in die wêreld kan dit verander nie.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:176, mijn onderstreping)

Toe hy die jagter se handschoen uittrek, herken hy die ring wat hy aan sy verloofde gegee het. (Ná verskeie jagtogte herken hy steeds nie haar gesig nie, maar hy herken onmiddellik haar ring!) Toe word sy hart so geroer (deur 'n ring!) [...]. (1992:188-189, mijn onderstreping)

⁵¹ Echte

Na de ontdekking zenden beide prinsen een boodschapper naar de andere prinses om haar te vragen terug te keren naar haar eigen koninkrijk (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:176, 1992:189). De 'ganswagter' heeft nog steeds geen goed woord over voor de koningszoon en twijfelt aan zijn hoffelijke kwaliteiten als gentleman: "(nie die soort nuus wat 'n ordentlike man met 'n boodskapper stuur nie, of hoe?)" (1992:189). Zowel in Grimms als in Griets versie eindigt het verhaal met een vrouwonvriendelijke en dehumaniserende uitspraak, waarbij vrouwen vergeleken worden met objecten: als een man een oude sleutel terugvindt, gebruikt hij die in plaats van een nieuwe (1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:176, 1992:189). De 'ganswagter' voegt ten slotte nog een satirische en bijtende moraal toe, die de partnerkeuze van de originele verloofde afkeurt en het happy end zo overschaduw: "(The moral of the story? 'n Prinses wat met só 'n man wil trou, verdien wat sy kry. Nie waar nie?)" (1992:89).

De toevoeging van de cynische commentaar van de 'ganswagter' diept de architekst dus uit door hem uit de sprookjesachtige context te rukken. Er zijn verschillende aanwijzingen dat zijn vertelstem gelijkgesteld kan worden aan die van Griet, omdat beide kritisch zijn voor mannen en ten opzichte van de traditionele genderrollen. Toch doet vooral de stereotiepe passage waarin de verloofde flauwvalt dat vermoeden. De 'ganswagter' merkt dan namelijk op dat vrouwen geen controle hebben over hun gevoelens en Griet toont meermaals hetzelfde aan in het betreffende hoofdstuk. Voor ze het verhaal aanvat, heeft ze een gesprek met haar psychiater waarin ze haar emotionele instabiliteit en onmacht uitspreekt:

'[...] ek wil net 'n slag weer in beheer wees.' 'Van wat, Griet?' 'Van my emosies', sê Griet stadig. 'Van wat ek skryf. Van my eie klein wêreldjie.'
(1992:183-184)

Later onderbreekt ze het verhaal ook middenin en vergelijkt ze zichzelf indirect met de prinses uit het sprookje. Beiden kunnen immers mannelijk optreden, maar worden finaal genekt door hun gevoeligheid. Zoals de prinses over erwten stapt en spinnewielen negeert, kan Griet

[...] spykers in mure kap en my vibrator se batterye omruil. Ek het geleer om my kop soos 'n man te gebruik en my lyf te geniet soos 'n man syne geniet. Maar wat maak ek met my hart?' (1992:188)

Ook de hoofdstuktitel *Die ganswagter word 'n jagter* illustreert die gelijkenis met een structurerend effect, want hij geeft de overgang weer die Griet doormaakt. Toen ze het verhaal neerschreef, gedroeg ze zich initieel als de 'ganswagter' door commentaar te leveren op Grimms sprookje. Naar het einde toe identificeert ze zich echter meer met de verloofde. Ze ruilt haar rol van 'ganswagter' dus in voor die van de prinses vermomd als jager.

4.2.1.6 *Die slim Griet*

De zesde intertekst is Grimms verhaal *Die slim Griet*, dat in *Griet skryf 'n sprokie* in het vierde hoofdstuk van het tweede deel opduikt: *Dom Griet droom sy word slim* (1992:86). Die hoofdstuktitel heeft een structurerend effect, want hij voorspelt het verhaalverloop. Hij moet dan ook letterlijk opgevat worden, aangezien Griet Swart droomt over Grimms sprookje waarin zij de rol speelt van de sluwe en gelijknamige kok Griet. Initieel wordt het verhaalpatroon op de voet gevolgd en zelfs de kleinste details worden overgenomen, zoals de rode schoenen die de sprookjesprotagonist draagt:

Griet was 'n kok wat 'n paar rooi skoene gedra het. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:190, mijn onderstreping)

Gisteraand het sy gedroom sy staan voor 'n stoof, haar voete in rooi hoëhakskoene en haar hande in geel oondhandskoene [...]. (1992:92-93, mijn onderstreping)

Beide figuren krijgen ook dezelfde opdracht om voor een onbekende gast te koken, maar wanneer die niet direct komt opdagen, doen ze zich tegoed aan de maaltijd. Bij Grimm probeert het hoofdpersonage nog excuses te verzinnen om haar vraatzucht goed te praten, maar Griet Swart beschrijft uitgebreid en zonder schaamte wat ze allemaal naar binnen werkt:

As sy weer die hoenders oor die vuur gaan skuif, laat die heerlike geur haar besluit: 'Dalk mankeer die gereg iets; ek sal moet proe.' Sy breek 'n stukkie af: 'Ai, maar dit smaak heerlijk! Dis waarlik 'n sonde en 'n skande dat die hoenders nie dadelik geëet word nie.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:190-191)

Maar 'n onstilbare honger het aan haar maag geknaag, en so vining soos sy die kos uit die oond haal, het sy alles opgeëet: bosgebraaide hoender en goue aartappels in krakerige korse en stroopsoet patats en glansende heuningworteltjies soos donkeroranje vlammetjies op die tong, blomkool onder 'n donskomers⁵² van kaassous, aspersiones wat smelt in die mond, broccoli wat raas onder die tande, beet⁵³ wat die res van die kos rooi vlek... En steeds was sy honger, honger, honger. (1992:93)

De twee personages verzinnen een list om de toorn van hun baas te ontlopen. In Grimms verhaal doet kokkin Griet de genodigde gast geloven dat zijn gastheer zijn oren wil afsnijden, waardoor hij vlucht (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:191). Haar baas maakt ze wijs dat de wegrennende gast de twee kippen, die ze had gebraden voor het diner, heeft gestolen (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:191). Hij zet hierdoor de achtervolging in met het mes dat hij aan het slijpen was om het vlees te snijden nog in zijn handen, wat Griets leugen lijkt te bevestigen (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:191). In *Griet skryf 'n sprokie* gaat het er heel anders aan toe. Griet Swart verdraait de architekst met een satirisch effect door hem te personaliseren. De rol van de baas wordt immers door haar ex-man George aangenomen en de mysterieuze gast is haar vriend Anton, die gekleed gaat in de rok van zijn vrouw (1992:93). Anton is getrouwd, maar staat bekend om zijn flirterig gedrag tegenover andere vrouwen. Griet maakt handig gebruik van zijn kwalijke reputatie door tegen hem te zeggen dat George hen verdenkt van overspel (1992:93). George spelt ze op de mouw dat Anton zijn feestmaal heeft opgegeten en zijn camera heeft gestolen (1992:93), wat een toespeling is op een eerdere passage. Tijdens de vechtscheiding beschuldigt George

⁵² Donsdeken

⁵³ Bieten

Griet er immers van die te hebben meegenomen (1992:60). Ondanks de transformatie van de architekst vindt er in Griets droom ook een achtervolging plaats, waardoor beide verhalen toch weer gelijklopen.

Grimms verhaal eindigt op dit punt, maar in *Griet skryf 'n sprokie* wordt het sprookje uitgebreid met een feministisch en erotiserend effect. Terwijl de twee mannen weg zijn, heeft Griet “[...] al haar klere uitgetrek, en met die geel oondhandskoene steeds aan haar hande, het sy sensueel oor haar lyf begin vryf. En met klam lieste wakker geword” (1992:93). Die toevoeging speelt zoals postmoderne en feministiese werke met taboes over vrouwelike seksualiteit en zelfbevrediging, die normaliter gebannen wordende uit sprookjes (Hutcheon 1989:152). Door beide gevoelige onderwerpe onder die aandag te bringe, wil Griet ze normaliseer en die taboe doorbreek waarmee ze gewoonlik geassosieer wordende.

4.2.1.7 *Doringrosie*

Die ewokasie van Grimms sprookje *Doringrosie* heefte een vergelykbaar doel, want Griet gebruikte die intertekst opnuie om die probleem rond vrouwelike masturbasie aan te kaarte. Dat blyk al uit die hoofdstuktitel, die een parodie is op die oorspronklike titel: *Doringrosie sukkel om te slaap* (1992:50). Die titel is een verdraaiing met een spottend effect, want in Grimms sprookje slaapt die sprookjesprotagonist 100 jaar. Griet identifiseer sie met Doornroosje, maar kan die slaap nie vatte omdat haar naaktheid haar seksuele drifte losmaak: “En omdat sy vanaand kaal is, dink sy aan seks” (1992:50). Ze bevredigt haar eie luste, maar stel dat masturbasie enkel geaksepteer wordte by manne, terwyl die by vrouwe een taboe blyf:

Maar vir Griet en al haar ordentlike susters was seks 'n dubbelpad waarvan jy amper per ongeluk na die eenspoorpaadjie van masturbasie afgedwaal die – nie andersom nie. (1992:51)

Verder aktualiseer Griet die architekst ook door die beruchte “vigs-motief” onder die aandag te bringe, dat frequent opduik in die Zuid-Afrikaanse literatuur (Van Coller 2007:485). Die ‘verworwe immuniteitsgebreksindroom’, beter bekend als aids, boezemte Griet veel angst in, aangezien ze die beskryf as “'n monster wat Jaws

soos 'n goudvissie laat lyk" (1992:53). Net als masturbatie is het een taboeonderwerp, want Griet bestempelt het als een vloekwoord (1992:51). Die beschouwing leidt haar ertoe om de geslachtsziekte te verbinden met de vloek die Doringrosie treft in het gelijknamige sprookje. In Grimms verhaal houdt de koning een groot feest ter gelegenheid van de geboorte van zijn dochter. Hij nodigt zijn hele familie uit, alsook vrienden en de wijze feeën, zodat die de prinses kunnen beschermen en zegenen met geschenken (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:122). Bij gebrek aan voldoende gouden borden voor de dertien feeën bij het diner wordt er één niet geïnviteerd. Tijdens de zegeningen verschijnt de dertiende fee toch nog en ze neemt wraak door de prinses te vervloeken tot de dood. Die vloek zal ingaan als ze zich in haar vijftiende levensjaar aan een spinnenwiel prikt (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:122). De tragedie wordt afgewend door de twaalfde fee, die nog geen wens had uitgesproken voor de prinses en de doodstraf wijzigt naar een 100 jaar durende slaap:

Nadat elf van hulle hul wense uitgespreek het, maak die dertiende een plotseling haar verskyning. Sy wil haar wreek omdat sy nie uitgenooi is en roep met 'n harde stem uit: 'Die koningsdogter zal haar in haar vyftiende jaar met die naald van 'n spinwiel steek en dood neerval!' En sonder om 'n woord verder te sê, draai sy om en verlaat die feessaal. Almal is verskrik, en toe tree die twaalfde wyse fee na vore om haar wens uit te spreek, en omdat sy nie die bose wens tot niet kan maak nie, maar dit slegs kan versag, sê sy: 'Die koningsdogter sal wel nie dood neerval nie, maar sy sal honderd jaar lank slaap.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:122, mijn onderstreping)

In *Griet skryf 'n sprokie* wordt er gealludeerd op dat patroon, maar er is een verdraaiing van de vloek. Het sprookje wordt geseksualiseerd, want Griet schildert de dertiende fee af als een jalouse maagd en de doodstraf door het spinnenwiel wordt gesubstitueerd door aids ten gevolge van geslachtsgemeenschap:

Niemand het meer duiwels nodig nie. Die vrees vir Aids het elke sondaar se eie hel geword. Dís die vloek wat die dertiende fee oor die moderne mensdom uitgespreek het. 'n Afgunstige maagd wat sterflinge wou straf waar dit die

seerste maak: seks, wat aardbewoners van feë onderskei. In die laaste twee dekades voor die jaar tweeduisend, het hierdie bese fee bepaal, sal seks 'n gevaarliker wapen word as wat die spinwiel ooit was. (1992:53, mijn onderstreping)

Zoals in *Doringrosie*, waar die straf niet beperkt blijft tot de protagonist en zich uitbreidt over het hele koninkrijk, zal volgens Griet de hele mensheid getroffen worden. Een andere parallel tussen beide verhalen is dat de vloek bij alle twee uitmondt in een lange slaap. In *Griet skryf 'n sprokie* is die echter figuurlijk, want ze is celibatair:

Op die oomblik dat sy haarself raaksteek, val sy op 'n bed neer wat in die kamertjie staan en raak vas aan die slaap. En hierdie slaap brei oor die ganse kasteel uit; die koning en die koningin, wat pas tuisgekome het en die saal ingestap het, raak aan die slaap, en die hele koninklike hof saam met hulle. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:123, mijn onderstreping)

Doringrosie en almal om haar sal in angs lewe, dag en nag, totdat dit so ondraaglik word dat niemand meer troos uit seks kan kry nie. Die mensdom sal verdoem word tot 'n selibate slaap. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:53, mijn onderstreping)

Op dit punt gaat er in *Doringrosie* 100 jaar voorbij, waarna die prinses gewekt word deur die kus van een sprookjesprins, die die vloek verbreek. Griet neemt die rol van Doringrosie op zich, maar moet opnieuw niet rekenen op een redder, waardoor die architekst word afgevlakt met een feministisch effect. Ze moet zichzelf behelpen deur masturbatie omdat die vloek niet opgeheven word en aids een gevaarlik risiko blyf:

Hy stap nog verder, en alles is baie stil; oplaas⁵⁴ kom hy by die toring uit en hy maak die deur oop van die kamertjie waarin Doringrosie slaap. Daar lê sy, en sy is so mooi dat hy sy oë nie van haar kan afhou nie, en hy buk en gee haar 'n soen. Net nadat hy haar met sy lippe aangeraak het, gaan Doringrosie se

⁵⁴ Uiteindelik

oë oop, en sy word wakker en kyk hom vriendlik aan. (Grimm 1857, geciteerd naas Van der Vyver 2007:124, mijn onderstreping)

En hierdie keer sal Doringrosie haarself maar moet red. Met haar eie hande. Wat bly oor, behalwe hoop en masturbasie? (1992:53, mijn onderstreping)

Naast die seksualisering word *Doringrosie* ook gepersonaliseerd door Griets moeder Gretha in een ander hoofdstuk te vergelyken met de sprookjesprinses. Zoals bij *Raponsie* eerder maakt de allusie plaats voor een transformasie. In dit geval is er een verdraaiing van de architekst, want de dertien feeën worden vervangen door één fee in *Griet skryf 'n sprokie*. Gretha ontvangt daardoor ook geen wonderbaarlijke giften zoals in het oorspronkelyke sprookje, waaronder schoonheid en rijkdom. Griet vermeldt die misgelopen geskenke, maar stelt dat haar moeder iets veel belangriekers kreeg, namelijk verbeelding:

Die fees word met alle prag gevier, en toe dit eindig, skenk die wyse feë hul wondergawes aan die kind. Die een gee haar deug, die ander een schoonheid, die derde rykdom en so kry elkeen 'n beurt om haar alles te skenk waarvoor 'n mens op aarde kan wens. (Grimm 1857, geciteerd naas Van der Vyver 2007:122, mijn onderstreping)

Gretha was nie so gelukkig soos Doringrosie wat 'n dosyn goeie feë op haar doopfees gehad het om haar geskenke soos Schoonheid en Rijkdom en Geluk te gee nie. Maar sy het één goeie fee gehad wat haar een van die kosbaarste geskenke op aarde gegee het. Sy het Verbeelding gekry. (1992:68, mijn onderstreping)

Die substitusie sluit aan bij het algemene patroon van *Griet skryf 'n sprokie*, want doorheen de roman worden zulke talenten hoger ingeschat dan schoonheid en de huishoudelyke rol. De transformasie in de fenotekst draagt dus bij aan de hervorming van tradisionele waarden en genderrollen uit sprookjes.

4.2.1.8 *Aspoestertjie*

Grimms verhaal *Aspoestertjie* ondergaat eveneens een erotiserende transformatie in *Griet skryf 'n sprokie*. In het oorspronkelijke verhaal gaat Aspoestertjie drie opeenvolgende dagen stiekem naar het bal van de koning, waar ze met de koningszoon danst. Telkens als de prins haar naar huis wil brengen om te weten waar ze woont, is ze hem te slim af en vlucht ze weg (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:64). Op de laatste avond van het feest bedenkt hij zelf een list door de trappen van het paleis in te smeren met teer, waardoor haar schoen blijft kleven als ze wegloopt (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:64). Door alle meisjes de schoen te laten passen, vindt hij haar uiteindelijk terug en trouwt hij met haar. In *Griet skryf 'n sprokie* wordt er gealludeerd op die verloren schoen in het zesde hoofdstuk van het tweede deel: *Aspoester verloor haar skoene (ensovoorts, ensovoorts)* (1992:100). Die inhoudelijke toevoeging tussen haakjes wijst op een uitdieping van de architekst, die helemaal uit zijn context wordt gerukt met een satirisch effect. Griet identificeert zich namelijk met Aspoestertjie, maar verliest meer dan enkel haar schoen na een nacht met Adam:

Dis gewoonlik vir haar onthutsend om wakker te skrik langs 'n kaal man wie se familie sy nie ken nie. Sy is seker outyds, maar sy verkies dat haar lyf geleidelik ontdek word, van voorkop tot voete, van bo tot onder. Beslis nie andersom nie. Dis net dat alles gisteraand so vinnig gebeur het dat sy beheer verloor het oor die volgorde. Adam het haar sandale uitgetrek en haar voete begin masseer – en hier lê sy nou so kaal soos Eva voor die slang haar verlei het. (1992:100, mijn onderstreping)

Het verhaal wordt daardoor opnieuw geseksualiseerd en geïnvesteerd met taboes. Ook de genderrol wordt doorbroken, want Griet merkt op dat dit de zedige vrouwelijke personages uit sprookjes nooit zou overkomen: “Die prinsesse in my sprokies sal nooit op 'n stowwerige sitkamervloer platgetrek word nie” (1992:105).

4.2.1.9 *Sneeuwitjie*

Griets evocatie van Grimms sprookje *Sneeuwitjie* is eveneens kritisch ten aanzien van genderstereotypen. De intertekst keert meermaals terug in *Griet skryf 'n sprokie*, maar is het prominentst aanwezig in het eerste hoofdstuk: *Sneeuwitjie skil 'n appeltjie* (1992:5). Die hoofdstuktitel is een parodiërende uitdieping van de architekst met een satirisch effect. In het oorspronkelijke verhaal wordt Sneeuwitjie immers gedood door een vergiftigde appel die ze gekregen heeft van haar stiefmoeder, omdat die haar beeldschone concurrente wil uitschakelen (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:135). De titel heeft ook een structurerend effect, want hij vat de inhoud van het hoofdstuk samen. Zo kan hij verklaard worden door Griet gelijk te stellen aan Sneeuwitjie, omdat ze zich wel vaker met sprookjesfiguren identificeert. Daarnaast schilt Griet een spreekwoordelijk appeltje door kritisch te reflecteren over de appel als een eeuwenoud symbool van het misogyne patriarchaat. Ze wil namelijk een proefschrift schrijven over dat onderwerp, dat verankerd is in de klassieke literatuur, gaande van de appel van de boom van de kennis van goed en kwaad in de Bijbel tot de twistappel van het Parisoordeel in de Griekse mythologie (1992:9):

Die appel as simbool in die letterkunde van die wêreld. Nog 'n belaglike titel vir die literêre tesis wat sy nou al tien jaar lank uitstel. (1992:9)

Bovendien beweert ze dat die mannelijke ideologie ook ten grondslag ligt aan Grimms sprookje *Sneeuwitjie*, aangezien de appel sinds de verschiining van het Bijbelboek *Genesis* geassocieerd wordt met vrouwelijke intrige:

Selfs Sneeuwitjie se berugte stiefma het 'n bloedlose manier gekies om van haar man se mooi dogter ontslae te raak. Maar ook in haar geval kan 'n manlike waardestelsel op die agtergrond bespeur word. 'n Appel is in die Westerse godsdiens immers die simbool van vroulike lis. (1992:5)

Griet borduurt ook voort op de gelijkenis tussen het sprookje en de Bijbel door te poneren dat Sneeuwitjie “[...] vir Eva se sonde gestraf word”, omdat beiden gekastijd worden na het eten van een appel (1992:5-6). Eva wordt namelijk verbannen naar de

aarde en Sneeuwitjie naar het rijk der doden, maar de twee protagonisten worden “[...] deur manlike deug gered [...]. Sneeuwitjie deur ’n pragtige prins op ’n wit perd, Eva deur ’n magtige god op ’n goue troon” (1992:6).

Toch is Griets houding weer dubbelzinnig, want ondanks haar kritiek op het patroon van het vrouwelijk kwaad en de mannelijke verlosser, wil ze wel zelf bevrijd worden door een prins. Ze is zich ervan bewust dat dit slechts ijdele hoop is, want tijdens haar zelfmoordpoging snelt haar geen prins te hulp, maar weerhoudt een kakkerlak in de oven haar ervan om de vergassing te volbrengen:

Sneeuwitjie word deur ’n prins op ’n wit perd gered – en Griet Swart deur ’n dooie kakkerlak in ’n vuil oond. Sou jy nie ook liever Sneeuwitjie wou wees nie? (1992:9)

Die ambigüiteit is volgens Hutcheon (2005:191) tipisch voor postmoderne personages, die beseffen dat de gebeurtenissen uit “master narratives” onmogelijk zijn, maar er tegelijk naar verlangen en ze beschouwen als “necessary (if illusory) consolations.”

Daarna roept Griet *Sneeuwitjie* nog tweemaal op. De eerste keer door middel van het beroemde citaat van de ijdele stiefmoeder. De architekst wordt getransformeerd en gepersonaliseerd met een spottend effect omdat Griets broer Marko de rol van de stiefmoeder op zich neemt en Griet die van de magische spiegel:

[...] ‘Spieëltjie, spieëltjie aan die wand, wie is die mooiste in die land?’ Die spieël antwoord: “U, liewe koningin, is mooi, maar Sneeuwitjie oor die berge, in die huis van die sewe dwerge, is duisend keer mooier as u.” (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:132, mijn onderstreping)

‘Spieëltjie, spieëltjie aan die wand, wie is die mooiste in die land?’ lag Marko. ‘Jy, grote koning, is mooi,’ sê Griet, soos sy hom as kleuter geleer het, ‘maar jou sussie Griet oor die berge, daar by die sewe dwerge, is ’n duisend keer mooier as jy!’ (1992:72, mijn onderstreping)

De tweede keer gebruikt Griet het sprookje opnieuw om iemand te karakteriseren. Ze alludeert op *Sneeuwitjie* met een constructief effect door de vergelijkbare uiterlijke beschrijving. Haar vriendin Sandra heeft namelijk dezelfde kenmerkende zwarte haren, rode wangen en witte huid als de sprookjesprotagonist:

Nie lank hierna nie kry die koningin toe 'n dogtertjie met 'n vel so wit soos sneeu, wange en lippe so rooi soos bloed en hare so swart soos ebbehout, en daarom het hulle haar Sneeuwitjie genome. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:129, mijn onderstreping)

Sy lyk soos Walt Disney se Snow White, glansende swart hare en blosende wange en babawit vel. Asof daar enige oomblik 'n singende dwerg van agter haar rok kan uitloer, dink Griet altyd. (1992:195, mijn onderstreping)

4.2.1.10 Rooikappie

Grimms sprookje *Rooikappie* duikt op in het vijfde hoofdstuk van het eerste deel van *Griet skryf 'n sprokie : En hoekom is die kind se oë dan so groot?* (1992:31). Die hoofdstuktitel is een parodiërende verdraaiing van een kenmerkende frase uit het verhaal. In de oorspronkelijke versie stelt Rooikappie die vraag immers aan de wolf, die verkleed is als haar grootmoeder: “Ag, Ouma, hoekom is Ouma se oë dan so groot?” (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:73). Die inhoudelijke substitutie van ‘Ouma’ door ‘die kind’ heeft daardoor een spottend effect, maar ook een structurerende functie. Het volledige hoofdstuk handelt namelijk over Griets verlangen en onvermogen om een kind te krijgen: “En asof die swetterjoel⁵⁵ kinders nie genoeg is nie, tart elke rak in die supermark haar oor haar mislukking as vrou” (1992:31).

Griet trekt een parallel tussen Grimms sprookje en haar eigen leven, omdat ze zich identificeert met Rooikappie. Allereerst is er een allusie op het uiterlijk van de sprookjesprotagonist. Rooikappie is vernoemd naar het “kappie van rooi fluweel” dat ze draagt en ze gaat op bezoek bij haar grootmoeder met een mandje vol voedsel (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:72). Griet waant zich Rooikappie,

⁵⁵ Massa

omdat ze eveneens rode kledij aanheeft en een plastic mandje van de supermarkt draagt (1992:31). Beiden worden ook geconfronteerd met verboden verlangens. Rooikappie mag van haar moeder niet afwijken van het pad op weg naar het huis van haar grootmoeder (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:72). Griet mag daarentegen niet toegeven aan haar verlangen om een kind te ontvoeren en ze personaliseert en banaliseert het verhaalpatroon van de architekst door de commerciële supermarktsetting te vergelijken met de oorspronkelijke natuursetting:

Sy voel soos Rooikappie – met 'n rooi T-hemp aan haar lyf en 'n oranje plastiekmandjie onder haar arm – wat die versoekings van die bos moet weerstaan. (1992:31)

Toch lijkt Griet nog een tweede sprookjesrol te vervullen, namelijk die van de wolf. In Grimms verhaal wil de wolf Rooikappie en haar grootmoeder opeten: “Die wolf dink: ‘Hierdie sagte jong dingetjie is 'n lekker vet happie, wat nog beter as die ou vrou sal smaak’” (1992:73). Griet lijkt dezelfde kannibalistiese neigings te vertoon deur haar kinderwens soos een hongerige wolf te verwoorden deur middel van voedselmetaforen:

Sy probeer die res van haar inkopies doen sonder om te dink. Varkworsies wat haar aan haar seun se tone herinner, knopiesampioene wat soos sy neus lyk, skulpiepasta wat die volmaakte klein kronkels van 'n kind se ore naboots. Donsperskes⁵⁶ wat soos 'n baba se vel onder haar vingers voel, wat haar 'n knop in die keel gee wanneer haar tande deur die vel van die vrug breek, wat haar laat huil van verlange terwyl sy die vleis in gulsige happe afsluk. (1992:35, mijn onderstreping)

De rol van roofdier zit ook vervat in de hoofdstuktitel, waarnaar terugverwezen wordt. Griet ziet namelijk een jongetje met “groot, grys oë” zitten in een winkelkar en moet haar drang om het kind mee te nemen bevechten, want ze beschouwt dat “[d]is gevaarlik om sulke seuntjies in supermarktrollies te los [...]” (1992:36). Door zich

⁵⁶ Perziken

zowel de rol van Rooikappie als van de wolf aan te meten, doorbreekt Griet dus weer het hokjesdenken in termen van goed en kwaad.

Griet is niet de enige die met een wolf vergeleken wordt, want ook haar antagonist George moet eraan geloven. Hij wordt indirect gekarakteriseerd als gevaarlijke wolf door een spottende verdraaiing van de raad van Rooikappies moeder. Zoals Rooikappie door haar moeder gewaarschuwd wordt voor de wolf, maant Gretha haar dochter immers aan om op te letten voor mannen die niet van honden houden en George voldoet aan die beschrijving:

Pas op vir die wolf, het Rooikappie se ma haar gewaarsku, pas op vir enigiets wat soos 'n wolf lyk. Griet wou vreeslik graag 'n hond hê, iets om te vertroetel in die plek van 'n kind, maar haar man wou niks hoor nie. Pas op vir mans wat nie van honde hou nie, het haar ma haar gewaarsku. (1992:33)

Ook buiten het betreffende hoofdstuk wordt er nog één keer gerefereerd aan *Rooikappie* door middel van hetzelfde citaat als in de titel. Het wordt wel opnieuw gepersonaliseerd en verdraaid met een spottend effect door het toe te passen op Griets moeder:

Gretha veeg sy kuif uit sy oë, stralend omdat drie van haar kinders saam onder haar dak is. Maar Griet weet sy wonder wat die ander twee vanmiddag eet – waar hulle ook al in die wêreld is. 'n Ma kom nooit weg van haar kinders nie, nie eens as hulle net in haar maag gelewe het. 'En hoekom is Ma se oë dan so groot?' 'Om jou beter te kan sien, my kind.' (1992:73, mijn onderstreping)

4.2.1.11 *Die koningseun wat vir niks bang was nie*

Grimms verhaal *Die koningseun wat vir niks bang was nie* fungeert als een intertekst in het zevende hoofdstuk van het eerste deel van *Griet skryf 'n sprokie: Die ouma wat vir alles bang was* (1992:43). Zoals de titel al laat uitschijnen, gaat het hoofdstuk over Griets grootmoeder 'ouma' Lina, die een angststoornis heeft en daardoor gekarakteriseerd wordt als de complete tegenpool van de koningszoon uit het sprookje:

Daar was eendag 'n koningseun wat glad nie meer daarvan gehou het om in sy pa se kasteel te woon nie, en omdat hy vir niks bang was nie, het hy besluit: 'Ek sal die wêreld gaan ontdek en wonderlike dinge sien.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:286, mijn onderstreping)

Ouma Lina was nie net bang vir water nie, maar ook vir weerlig en kieme en siektes en die donker en die dood, min of meer in omgekeerde volgorde van belangrikheid. (1992:44, mijn onderstreping)

Die hoofdstuktitel is dus een parodiërende verdraaiing van de architekst met een spottend effect. Toch volgt er daarna een constructieve allusie, want beiden hebben een gemeenschappelijk doel: ze moeten een boom beklimmen. In Grimms verhaal krijgt de koningszoon die opdracht van een reus, omdat hij een appel van “die Boom van die Lewe” moet zien te bemachtigen (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:286). Als hij dat gedaan heeft, verwerft hij een magische ring, waardoor hij onoverwinnelijk wordt (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:286). Ook Griets angstige grootmoeder is “n skelm boomklimmer” (1992:46), maar bij haar helpt die activiteit om zich veilig te voelen. Bijgevolg vergelijkt Griet de twee figuren, die na die prestatie fysieke en mentale kracht bekomen:

Grietjie het eers baie later begin verstaan. In die sprokie oor die koningseun wat vir niks bang was nie, was daar 'n appelboom – wat anders? – waarin die held moes klim om 'n appel te pluk. Toe hy dít eers reggekry het, kon hy enigiets doen. Boomklim was ouma Lina se enigste verweer teen vrees. (1992:46-47)

Een andere allusie is dat beide protagonisten drie opeenvolgende nachten onbevreesd doorkomen. De koningszoon moet gedurende die periode in een vervloekt kasteel verblijven en de streken van duiveltjes lijdzaam ondergaan om een prinses te bevrijden (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:287-288). 'Ouma' Lina strijdt daarentegen met “die donker en die dood” (1992:44) en wordt geplaagd door een geheimzinnig geklop op de deur, maar doorstaat de drie nachten zonder angst, zoals de koningszoon:

‘Dit klink asof iemand die deur wil afbreek,’ het sy gesê, maar sy het steeds nie bang of bekommerd gelyk nie. [...] Maar sy het op haar eie kombuis toe gestap en die agterdeur oopgemaak. Asof sy nog nooit vir enigiets bang was nie. (1992:48, mijn onderstreping)

De afloop voor de koningszoon en Griets grootmoeder is echter helemaal verschillend en de architekst wordt daardoor verdraaid met een destructief effect. De eerste verbreekt de vloek, waardoor de verdoemde zwarte prinses opnieuw wit wordt en met hem trouwt (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:288). ‘Ouma’ Lina komt er veel minder goed van af, want ze sterft op het einde van de derde nacht als ze uit de vijgenboom in de tuin valt (1992:49). Zoals wel vaker wordt het typische sprookjespatroon van het rooskleurige happy end hierdoor verbroken, en het moet plaatsmaken voor de ernstige en wrede realiteit. Dat einde is zelfs een directe miskenning van Grimms verhalen, die zelden slecht eindigen (Zipes 2000:xxvi): “Die Grimm-broers het selfs in gelukkige eindes geglo” (1992:191).

4.2.1.12 Die Herderseuntjie

Die Herderseuntjie van de gebroeders Grimm wordt opgeroepen en getransformeerd in *Griet skryf ’n sprokie* in het vierde hoofdstuk van het derde deel: *Hoeveel prinsesse kan op die punt van ’n naald dans?* (1992:156). Zowel op inhoudelijk als vormelijk vlak lopen beide verhalen gelijk, want Griet hanteert veel citaten uit de architekst wanneer ze het sprookje neerschrijft. Zo wordt de protagonist, een snuggere herderszoon, in de twee versies bijna hetzelfde beschreven:

Daar was eendag ’n herdertjie wat wyd en syd beroemd was vir die wyse antwoorde wat hy op alle vrae gegee het. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:343, mijn onderstreping)

Daar was eendag ’n herderseun wat wyd en syd beroemd geword het omdat hy op enige vraag ’n goeie antwoord kon gee. (1992:156, mijn onderstreping)

Toch is er een verdraaiing van het sprookje met een satirisch effect, want het wordt gepersonaliseerd. In de oorspronkelijke versie stelt een koning drie onmogelijke vragen aan de herderszoon en wanneer de jongen die goed beantwoordt, neemt hij

hem op in zijn gezin alsof het zijn eigen kind was (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:344). Bij Griet vindt de conversatie plaats tussen de herderszoon, wiens rol vervuld wordt door George, en Griet zelf, als prinses, met als beloning een huwelijk (1992:159). Dat George gelijkgesteld wordt aan de herderszoon wordt tijdens de vertelling al duidelijk. Griet onderbreekt het sprookje namelijk meermaals om hem te karakteriseren als “[...] slimmer as die anders [...]” (1992:156). Dat Griet de rol van de prinses aanneemt, wordt pas aan het einde van het sprookje onthuld. Net zoals de prinses uit haar verbeelding wil ze immers dat “haar man was hier om haar vrae te beantwoord” (1992:159) en ze betrekt haar leven op de sprookjesfiguur, want de prinses is zoals haar geen goede huisvrouw en gebruikt de oven niet om te koken, maar voor een zelfmoordpoging:

Maar prinsesse is gewoonlik nie goeie huisvroue nie, en dié een het nie geweet hoe om 'n oond te gebruik nie. Sy het haar kop daarin gedruk en haar hartsgeheime uitgeklap omdat sy gedink het niemand sou haar hoor nie. (1992:159)

Ondanks die toe-eigening van Grimms sprookje zijn de drie vragen en antwoorden in beide versies vrijwel identieke citaten. De vragen zijn absurd en van kwantitatieve aard: de eerste handelt over het aantal waterdruppels in de zee; de tweede over de hoeveelheid sterren aan de hemel; de derde over het aantal uren in de eeuwigheid. De drie antwoorden zijn eveneens bizar, want de herderszoon stelt de koning voor al even onuitvoerbare taken:

(1)

Die koning sê: ‘Die eerste is: Hoeveel druppels water is in die Wêreldsee?’ Die herdertjie antwoord: ‘U majesteit, laat alle riviere op aarde toestop, sodat daar geen druppel meer uit hulle in die see kan vloei voordat ek getel het nie, dan sal ek u sê hoeveel druppels in die see is.’ (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:343, mijn onderstreping)

Toe 'n prinses hom vra hoeveel druppels water in die see is, het hy geantwoord: 'As die koning al die riviere keer sodat geen druppel rivierwater meer in die see vloei nie, sal ek kan sê hoeveel druppels in die see is.' (1992:156, mijn onderstreping)

(2)

Die koning sê: 'Die ander vraag is: Hoeveel sterre is in die hemel? Die herdertjie sê: 'Gee my 'n groot vel wit papier.' Toe maak hy met 'n pen soveel fyn puntjies op die papier dat hulle skaars gesien kan word en ontelbaar is en voor 'n mens se oë warrel. Hierna sê hy: 'Soveel sterre is in die hemel as wat hier punte of die papier is, tel hulle net.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:343, mijn onderstreping)

Toe die prinses die slim herderseun vra hoeveel sterre in die hemel is, vat hy 'n vel papier en 'n pen en maak soveel fyn puntjies op die papier dat hulle voor haar oë warrel en sê: 'Soveel punte soos hier op die papier is, soveel sterre is in die hemel, tel hulle net.' (157-158, mijn onderstreping)

(3)

Toe sê die koning: 'Die derde vraag is: Hoeveel ure het die ewigheid?' Die herderseuntjie sê: 'Ver weg lê die Diamantberg, een uur hoog, een uur breed en een uur diep, en elke eeu kom één voël om sy snawel daarteen te slyp, en as die hele berg weggeslyp is, is die eerste sekonde van die ewigheid verby.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:344, mijn onderstreping)

Toe die prinses die slim herderseun vra hoeveel tyd daar in die ewigheid is, het hy geantwoord: 'Ver van hier af lê 'n diamantberg, een uur hoog, een uur lank en een uur breed, en een keer elke eeu kom een voël om sy snawel teen die berg te slyp. Wanneer die hele berg weggeslyp is, is die eerste sekonde van die ewigheid verby.' (1992:159, mijn onderstreping)

Door het sprookje te personaliseren en die uitspraken in Georges mond te leggen, wordt de filosofiedocent zoals de herderszoon "logies, rationeel [en, It]

onemosioneel” afgebeeld en zo ook afgezet tegen zijn fantasierijke en emotionele tegenpool Griet (1992:25). Die dichotomie affineert de patriarchale gedachtegang, die man en vrouw contrasteert als intellektueel en sentimenteel (Allen 2000:152). Tijdens een discussie met George vergelyk Griet hem naamlik met die herderszoon als “’n digterlike filosoof” en ze identifiseer zichzelf met die Griekse Simonides as “’n filosofiese digter” (1992:161-162). Die teenstelling tussen man en vrou kan ook verbonden word aan die generiese kategorieën van feit en fiksie waarmee beide geslachten geassosieer word. Volgens Hambidge (1995:46) is die genrevermenging een postmoderne strategie, aangesien “die bekende bakens tussen die twee word [...] omgeruil omdat die verhaal – as fiksie – wil aanspraak maak op die waarheid of ’n toetsbare werklikheid.” Tijdens dieselfde woordewisseling met George heef Griet dan ook die laaste woord. Soos die bekende kip-en-eivraagstuk diskussieer ze ower die kausaal verband tussen begrip en skryf. Griet verheerlik die fiksie deur owertuigend te argumenteer dat die kreatiewe aksie van die skryf vooraf gaat aan die ratio en selfs die begrip bevordert:

Hoe kan jy skryf as jy nie die wêreld verstaan nie?’ Het George haar verwyt. ‘Hoe kan ek die wêreld verstaan as ek nie skryf nie?’ was haar verweer. ‘Die enigste manier om wyser te word, is om vrae te vra,’ het George gesê. ‘Skryf is ook ’n manier van vrae vra,’ het Griet gesê. ‘Vra stories nie altyd verdere vrae nie?’ [...] As alle storievertellers eers op wysheid moes wag, dink Griet in die donkerte van haar vriendin se bed, sou ons in ’n wêreld sonder stories gelewe het. (1992:161-162)

Ook die hoofstuktitel *Hoeveel prinsesse kan op die punt van ’n naald dans?* alludeer indirek op Grimms *Die Herderseuntjie*, omdat die een vergelykbare absurde en onmogelike vraag bevat. Hoewel die vraag so uit die sprookje sou kunnen kom, is ze gebaseer op een historisk feit ower die middeleeuwse wijsbegeerte. Volgens die Nederlandse professor in die filosofie Dirk-Jan Dekker (2005) ging die oorspronkelike vraagstuk immers ower die “angelologie” of leer der engelen: “Hoeveel engelen kunnen er dansen op die punt van een naald?” Die vraag werd in 1661 gestel deur een Engelse predikant en was spottend bedoel om die middeleeuwse denken van die skolastieke filosofen te ridiculiseer (Dekker 2005).

Thomas van Aquino was een vertegenwoordiger van die stroming en stelde zichzelf volgens Dekker (2005) wel vaker zulke vragen, bijvoorbeeld “Hebben de engelen een lichaam?” Griets evocatie van die wijsgerige context resulteert eveneens in een satirisch effect, want het quasi middeleeuwse vraagstuk heeft een parodiërende verdraaiing ondergaan door ‘engelen’ te vervangen door ‘prinsesse’. Op die manier vertroebelt ze de grenzen tussen de fictie en de werkelijkheid zoals in de postmoderne roman door een serieus en rationeel domein als de filosofie te vermengen met het populaire sprookjesgenre.

4.2.1.13 *Die ses wat saam gereis het*

De voorlaatste intertekst uit de *Kinder- und-Hausmärchen* die besproken wordt, is *Die ses wat saam gereis het*. Het sprookje wordt getransformeerd in het achtste hoofdstuk van het tweede deel van *Griet skryf 'n sprokie: Die vyf wat saam gereis het* (1992:115). Aan de ene kant vindt er een inhoudelijke deletie of afvlakking plaats omdat één personage uit Grimms verhaal wordt weggelaten. Aan de andere kant is er ook sprake van een inhoudelijke substitutie of verdraaiing, aangezien de vijf mannelijke rollen van de sprookjesfiguren worden aangenomen door overwegend vrouwelijke personages: Griet, haar broer en haar drie zussen. De antagonist is oorspronkelijk een koning, maar wordt opnieuw vervangen door George. Naast de bezetting personaliseert Griet ook de gebeurtenissen in het sprookje. Bij Grimm wil een ontslagen soldaat zich wreken door de koning onder wie hij diende al zijn schatten af te troggelen (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:181). Griet wil ook wraak nemen, maar met een andere reden. Ze wil het George betaald zetten dat hij haar het huis heeft uitgejaagd (1992:115). Toch zinspeelt ze nog duidelijk op de architekst door de huiselijke setting te vervangen door een kasteel en door vergelijkbare zinsconstructies te gebruiken:

Eendag, lank gelede, was daar 'n man wat allerlei slim kunsies geken het; hy het in die oorlog als soldaat gedien en hom moedig en dapper gedra, maar toe die oorlog eindig, het hy sy ontslag gekry, met drie muntstukke vir die pad. 'Wag net,' sê hy toe. Hiervan hou ek net niks; as ek die regte mense kan vind, sal die koning vir my die hele land se skatte moet gee.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:181, mijn onderstreping)

Eendag was daar 'n stiefma wat deur 'n koning uit sy kasteel gegooi is. A nee a, het sy gedink, ek hou net niks hiervan nie! Ek sal my susters en my broer gaan soek en saam sal ons die koning 'n les leer! (1992:115, mijn onderstreping)

In Grimms verhaal leidt de soldaat een gezelschap van vijf helpers, die hem bijstaan bij zijn vergelding en elk begiftigd zijn met een uitzonderlijke gave. Zo is er een krachtpatser, een scherpschutter, een sprinter, een clowneske figuur die alles in ijs kan veranderen en iemand met enorme blaaskracht. Ook hier wordt op gealludeerd in *Griet skryf 'n sprokie*, want die talenten behoren respectievelijk toe aan Tienie, Petra, Marko, Nella en Griet zelf. De taakverdeling is niet willekeurig gekozen, maar berust op de romanrealiteit. Zoals de eerste helper wordt Tienie vaak door Griet als sterk omschreven: “Tienie het spiere” (1992:148). Beide figuren zijn in staat om grote hoeveelheden zwaar materiaal te dragen, zoals hout:

Toe stap [de soldaat, It] woedend na die woud en daar sien hy iemand staan wat ses bome uitgetrek het asof hulle strooihalmpies is. [...] Hy vat een van die bome en buig dit om die ander vyf, tel die bondel op sy skouer en dra dit weg. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:181, mijn onderstreping)

Daar kry hulle toe die derde suster wat so sterk is dat sy al die kreupelhout in die hel met haar een hand agter haar rug kan wegdra. (1992:118, mijn onderstreping)

Petra heeft zoals de jager de gave van goed zicht. De scherpschutter kan vanop twee mijlen afstand in het oog van een minuscule vlieg schieten (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:181). Het scherpe zicht van Griets zus wordt in het getransformeerde sprookje even hyperbolisch als bij Grimm beschreven: “[sy kan, It] so goed [...] sien dat sy weet watter kleur oë die man in die maan het” (1992:118). Net zoals in het echte leven woont het sprookjespersonage Petra in New York of “'n stad waar drome waar word” (1992:118). Haar talent kan ook verklaard worden door de romanrealiteit in de figuurlijke zin, want Van Coller (2007:486) stelt dat “[h]aar ‘goed sien’ is haar prioriteitsverlening aan geld en aardse goed.”

Marko's leven wordt gekenmerkt door zijn vlucht voor het leger: "Hy sal eenvoudig aan die beweeg bly, het hy besluit. As hulle hom nie kan opspoor nie, kan hulle hom nie vir verdere kampe oproep nie" (1992:74). Door hiervan weg te lopen, wordt hij geassocieerd met de sprinter uit Grimms verhaal. De snelheid van beiden wordt ook vergelijkbaar overdreven beschreven als ze hun twee benen gebruiken om te rennen. De sprinter loopt dan sneller dan de vogels vliegen. In het geval van Marko is er sprake van een verwisseling van de architekst met een satirisch effect. Zijn tempo wordt betekenisvol gekarakteriseerd aan de hand van een sprookjesfiguur, aangezien hij sneller rent dan een heks vliegt. Volgens Claes (2011:55) wordt bij die inhoudelijke en vormelijke substitutie "[...] een deel van de grondtekst vervangen door een andere tekst":

'Ek is 'n naellooper⁵⁷,' sê hy, 'en ek het my een been afgehaal sodat ek nie heeltemal so vinnig kan hardloop nie; as ek met twee bene hardloop, is ek vinniger as 'n voël wat vlieg.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:181, mijn onderstreping)

En saam reis die vier toe terug oor die water tot in 'n diep, donker woud, waar hulle hulle broer aantref wat op een been staan terwyl sy ander been langs hom op die grond lê. 'Wat gaan met jou aan?' vra hulle verbaas. 'As ek albei bene gebruik,' antwoord die broer, 'hardloop ek vinniger as wat 'n heks kan vlieg.' (1992:118, mijn onderstreping)

Nella kan zoals Grimms personage dingen in ijs laten veranderen door haar hoed, die scheef aan haar oor hangt, rechtop te zetten (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:181, 1992:115). Het is ook niet verwonderlijk dat ze die functie toegewezen krijgt, want er wordt vaak gespot met de excentrieke kledij die ze draagt. Beiden worden beschreven als een "hanswors" of clown en hun kracht wordt haast identiek geportretteerd (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:181, 1992:115). Bij Nella is er opnieuw een verwisseling van de architekst door te refereren aan figuren uit het sprookjesgenre, omdat de vogels uit volgend citaat vervangen worden door engelen:

⁵⁷ Sprinter

[...] as ek my hoed reg op my kop sit, word dit so koud dat die voëls in die hemel vries en dood op die aarde val.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:181, mijn onderstreping)

'As ek dit behoorlik op my kop sit,' antwoord die hanswors, 'word dit onmiddellik so koud dat die engele in die hemel vries en soos standbeelde aarde toe val.' (1992:115, mijn onderstreping)

Griet als laatste vertegenwoordigt twee personages, want ze is een samensmelting van de soldaat die wraak neemt, en de vijfde helper, omdat ze zijn talent om te blazen overneemt. In Grimms sprookje slaagt het mannelijke personage erin om van op twee mijlen afstand zeven windmolens te doen draaien (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:181). Griets kracht is nog wonderbaarlijker, want ze kan allerlei bovennatuurlijke zaken doen. Zo kan ze de mist rond de kop van een leeuw wegblazen en in die beschrijving wordt opnieuw verwezen naar de typische frase uit *Rooikappie*: 'sodat ek beter kan sien' (1992:115). Die uitbreiding heeft een satirisch en parodiërend effect, omdat de wonderen uit de architekst belachelijk gemaakt worden door ze te overtreffen in absurditeit. Daarnaast zijn er nog twee andere interpolaties. Enerzijds is er een spottende toespeling op Griets rookverslaving, aangezien die enorme blaaskracht maar mogelijk is omdat ze als sprookjespersonage niet rookt. Anderzijds is het blazen ook figuurlijk, Griet blaast namelijk leven in sprookjes:

Hy stap verder saam met sy dienaars, en ná twee myl sien hulle iemand in 'n boom sit. Die man hou sy een neusgat toe en blaas deur die ander een. 'Na wat blaas jy daarbo?' vra die man. Hy antwoord: 'Twee myl hiervandaan staan sewe windmeule, sien, ek blaas na hulle om hulle te laat draai.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:181, mijn onderstreping)

Die stiefma het maar min⁵⁸ talente gehad, maar dat was iets wat sy beter as enigiemand anders kon doen. Sy kon blaas, met 'n bomenslike krag in haar wange en haar mond, met longe soos warmlugballonne. (Sy het natuurlik nie

⁵⁸ Weinig

gerook nie.) Sy kon blaas omdat sy van kleins af lewe in stories moes blaas, dag ná dag, maand ná maand, jaar ná jaar. Teen die ouderdom van dertig kon sy die Kaapse Dokter se tafeldoek skoon van die berg af blaas, die rookwalms uit die Duiwel se pyp tot in die see blaas, en die misnewels om die Leeu se kop wegblaas. Sodat hy beter kon sien, my kind. Sy kon die Twaalf Apostels se hare deurmekaar blaas! Genoeg is genoeg, het Griet in haar bed besluit. En die bladsy was vol. *Sy kon blaas*, het sy vir oulaas bygevoeg, 'n triomfantlike uitroep teken getrek, en omgeblaai. (1992:115, mijn onderstreping)

Om de koning een hak te zetten, neemt het veelkoppig gezelschap deel aan een loopwedstrijd die hij heeft uitgeschreven. Bij Grimm mag diegene die de koningsdochter kan verslaan met haar in het huwelijk treden (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:182). Bij Griet is er een verdraaiing van de architekst, omdat George de tegenstander is en de prijs “die helfte van sy skatte” (1992:120). Toch is het wedstrijdverloop in beide verhalen hetzelfde. De sprinter en Marko gaan de uitdaging aan en zoals in Aesopus' dierenfabel *De haas en de schildpad* worden ze overmoedig door hun snelheid en doen ze halfweg een dutje (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:182, 1992:120). Ze worden echter net op tijd gewekt door de scherpschutter en Petra, die de paardenschedel of boomstam waarop hun hoofd rust, met een geweer wegschieten (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:182, 1992:120). In de twee versies kan de koning zijn verlies niet verkroppen en hij verzint een list om van het gezelschap af te komen. Hij brengt hen naar een ijzeren kamer waar hij hen een feestmaal aanbiedt, maar sluit daarna alle deuren en vensters en beveelt zijn kok om een vuur te stoken:

Hy neem hulle na 'n vertrek met 'n vloer van yster en deure van yster en ysterlaries voor die vensters. [...] Maar toe hulle in die vertrek is, laat hy die deur sluit en verseël. Toe laat hy die kok kom en beveel hom om 'n vuur onder die vertrek te maak totdat die yster gloeiend word. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:182, mijn onderstreping)

Hy laat vir hulle 'n feestafel dek in 'n vertrek met 'n ystervloer en ystermure. Toe hulle aansit, sluit hy die ysterdeur toe en beveel die kok om 'n vuur onder die vloer te stook sodat die hele vertrek gloeiend warm kan word." (1992:120, mijn onderstreping)

Hij hoopt ze hierdoor uit te schakelen, maar de clown en Nella zetten hun hoed rechtop en veranderen de hitte zo in ijs (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:182, 1992:120-121). Als de koning terugkomt en dat ziet, is hij opnieuw verbolgen en hij beraamt een laatste plan. In Grimms verhaal stelt de koning een ruil voor: ze krijgen zoveel goud als ze kunnen dragen, als ze het huwelijk met zijn dochter laten varen (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:182). In Griets versie daarentegen wordt een fictieve koningsdochter de hoofdprijs en de geldelijke schatten fungeren als bruidsschatten (1992:121). Die verdraaiing wordt weer gevolgd door een allusie, want beide groepsleiders stemmen in en beloven over twee weken terug te komen. In de tussentijd verzamelen ze alle kleermakers in het land om de grootste zak ter wereld te vervaardigen, waarin ze de schatten van de koning zullen stoppen en die gedragen zal worden door de krachtpatser en Tienie (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:182, 1992:121-122). Zo slagen ze erin zijn hele rijk leeg te roven en in Griets sprookje krijgt de koningsdochter haar zelfbeschikkingsrecht terug: "‘Jou dogter kan self besluit met wie sy wil trou,’ sê die broer toe vir die koning. ‘Intussen kan sy saam met ons kom om die wêreld te sien’" (1992:122). De koning is hierdoor opnieuw ontstemd en gaat over tot drastische maatregelen: hij beveelt zijn soldaten om de troep gevangen te nemen (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:184, 1992:124). De blazer en Griet blazen het leger echter de lucht in, waardoor de koning zich uiteindelijk gewonnen geeft en het hele gezelschap laat vertrekken.

Hoewel beide groepen hun happy ending bereiken, zijn er enkele betekenisvolle verschillen. In *Die ses wat saam gereis het* blijft het gezelschap ook na de missie samen. In *Die vyf wat saam gereis het* gaat ieder zijn eigen weg en ook het lot van de fictieve koningsdochter wordt getransformeerd met een feministisch effect. Bij Grimm besliste de koning gedurende het hele verhaal over haar doen en laten. Bij Griet wordt ze een geëmancipeerde vrouw en doorbreekt ze het klassieke sprookjespatroon, want ze besluit zelf om het traditionele sprookjeshuwelijk links te

laten liggen. Daarenboven verstoort ze de heteroseksuele identiteit door het gelukkig leven met een man in te ruilen voor een relatie met lesbiëne Tienie:

Toe die koning die boodskap hoor, sê hy: ‘Laat die kêrels gaan; daar is iets aan hulle waarteen ek niks kan doen nie.’ Die ses het die rykdom huis toe geneem, dit gedeel en tot aan hul einde tevrede geleef. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:184, mijn onderstreping)

Toe die koning dit sien, het hy besef dat die vyf iets het waarteen hy niks kan doen nie, en van daardie dag af het hy hulle uitgelos. Die vyf het die skatte onder mekaar verdeel en aan die koning se dogter ook ’n deel gegee. Daarna het elkeen ’n eie koers ingeslaan. Die koning se dogter het besluit om nie te trou nie. Sy het saam met die sterk suster in die stad van goud gaan woon. Waar hulle seker nou nog gelukkig woon.” (1992:124, mijn onderstreping)

4.2.1.14 *Hansie en Grietjie*

De laatste en prominentste specifieke intertekst is Grimms *Hansie en Grietjie*. Het sprookje duikt meermaals op doorheen de hele roman en doet zijn intrede in het tweede hoofdstuk van het eerste deel: *Hansie en Grietjie en die Struggle* (1992:10). Die hoofdstuktitel bestaat uit een citaat, maar ondergaat tegelijk een uitdieping door de toevoeging van ‘die Struggle’. De additie heeft een structurerend effect, want ze voorspelt dat de rest van het hoofdstuk zich zal inlaten met het Zuid-Afrikaanse politieke landschap. De ‘Struggle’ verwijst immers naar de strijd tegen apartheid en de twee persoonsnamen naar de protagonist Griet Swart en haar vriend Jans, maar ook naar Nelson Mandela. Jans is als advocaat een belangrijke speler in die strijd en hij deelt zijn huis met “sy minderbevoorregte swart vriende [...]” (1992:16). Ook de beschrijving van zijn woning wijst op zijn emotionele betrokkenheid:

Jans se huis wys dat die baas sy hart aan Afrika gegee het. Geraamde swart-wit foto’s van townshipkinders wat toi-toi⁵⁹, begrafnisgangers met gebalde vuiste en polisiemanne wat traangas gooi, hang teen die badkamermuur. (1992:139)

⁵⁹ Militant dansen en zingen

Griet is eveneens tegen de raciale segregatie, maar ze stelt zelf dat ze als sprookjesschrijfster weinig invloed kan uitoefenen: “Maar om heeldag te sit en sprokies te spin, gee haar natuurlik nie veel geloofwaardigheid in die Struggle nie” (1992:17). Ze fictionaliseert die gruwelijke realiteit dan ook door Mandela te vergelijken met Hansie uit Grimms sprookje. Zo worden beiden opgesloten in een gevangenis, maar er is een verdraaiing met een satirisch effect. Mandela’s cipiers worden namelijk gelijkgesteld aan de gijzelnemer van Hansie, een heks (1992:15). Griet trekt die parallel nog verder door, aangezien de twee elke dag door hun opzichter onderworpen worden aan een onderzoek. Zo moet Hansie zijn vinger door de tralies steken, zodat de kannibalistische heks kan voelen of hij al voldoende vetgemest is om opgegeten te worden (1992:16). Bij Mandela is het onderzoek eveneens van medische aard, waardoor het erop lijkt dat ook hij het slachtoffer zal worden van kannibalisme:

Elke oggend gaan die heks na die stalletjie en roep uit: ‘Hansie, steek jou vinger uit sodat ek kan voel of jy al vet is!’ (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:49)

Ek hoor hy het sy eie siekeboeg waar ’n majoor in die gevangenisdiens hom twee keer elke dag medies ondersoek. (1992:16)

Naast de expliciete verwijzingen uit dat betreffende hoofdstuk, is de architekst ook steeds indirect aanwezig op de achtergrond van *Griet skryf ’n sprokie*. Roodt (1992) spreekt zelfs over “Hansie en Grietjie as sentrale metafoor [...]”. De allusies op het sprookje hebben een structurend effect, omdat ze het verhaalverloop van de roman voorspellen. In dat verband verwijst Claes (2011:125) naar John J. White en zijn concept van de “prefiguratieve techniek”: “De romancier kan een mythe als subtekst gebruiken om de intrige vooraf te beelden en zo voor de lezer die de mythe herkent op de ontwikkeling van het verhaal vooruit te lopen.” Een eerste aanwijzing dat dat het geval is in Van der Vyvers roman zijn de eigennamen van de personages. Volgens Claes (2011:126) zijn vooral de familienamen onthullend, omdat ze “een andere identiteit verraden, de rol die het personage speelt.” Hoewel Griets achternaam Swart een duidelijke link is naar haar zwartgalligheid en depressie, is haar voornaam nog betekenisvoller. In combinatie met Jans zinspeelt de roman

immers openlijk op *Hansie en Grietjie*. Die referentie is zeker niet toevallig, want Van Coller (2007:485) beweert dat Griets vriend in het manuscript van het boek heel wat naamswijzigingen heeft ondergaan:

'n Belangryke wysiging is 'Koos', wat in die manuskrip verander word na 'Hans' (om die verband Hansie en Grietjie te versterk) en toe na 'Jans' (om hierdie parallel weer iets minder meganies te maak).

Ook de volledige plot van *Griet skryf 'n sprokie* kan in het licht van Grimms verhaal gezien worden. Er is zoals bij de andere sprookjes geen sprake van een letterlijke navolging, maar wel een verdraaiing, want het relaas wordt gepersonaliseerd. Zoals Hansie en Grietjie wordt Griet uit haar huis verbannen. Dat is niet door haar ouders, maar door George (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:46). Verder steunen beide personages hierna op een mannelijke 'helper', Grietjie op Hansie en Griet op Adam, zoals blijkt uit een conversatie met Tienie:

Die twee kinders, wat so honger was dat hulle ook nie aan die slaap kon raak nie, het gehoor wat hul stiefma vir hul pa sê. Grietjie huil bitter trane en sê vir Hansie: 'Nou is dit klaarpraat⁶⁰ met ons.' 'Stil, Grietjie,' sê Hansie. 'Moet jou niet ontstel nie, ek sal vir ons sorg.' (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:46, mijn onderstreping)

'Jy 't eindelijk 'n man ontmoet wat vir himself kan sorg!' 'Nou moet ek nog net een kry wat vir my ook kan sorg.' (1992:99, mijn onderstreping)

Er wordt ook gealludeerd op het verhaalpatroon van de architectst doordat ze dezelfde evolutie doormaken van afhankelijkheid naar zelfstandigheid en uiteindelijk zelf het initiatief nemen: "Grietjie is een van die uitsonderingsfigure [in sprookjes, It] wat nie deur 'n manlinke held gered word nie [...]" (Roodt 1992). Ze worden hiertoe gedwongen, want Hansie wordt opgesloten door de heks en Adam keert terug naar Engeland (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:48). Daardoor moeten ze elk hun eigen heks verslaan. In Grimms sprookje wil de heks Grietjie verslinden

⁶⁰ Afgelopen

door haar in de oven te laten kruipen en te braden onder het voorwendsel dat ze de temperatuur moet controleren. Grietjie beseft dat plan op tijd en kan het verhinderen door onwetendheid te veinzen. Bijgevolg toont de heks voor hoe ze in de oven moet klimmen, waarop Grietjie haar erin duwt en de deur sluit:

Sy wil die oond toemaak sodra Grietjie daarin is, sodat Grietjie kan braai en sy haar ook kan opeet. Maar Grietjie beseft wat haar plan is en sê: 'Ek weet nie hoe om dit reg te kry nie; hoe moet ek daar inkom?' 'Jou onnosel,' sê die ou vrou, 'die opening is groot genoeg, kyk, ek kan self daar inpas.' Toe steek sy haar kop in die bakoond, en Grietjie gee haar 'n harde stamp sodat sy verder inval, maak die ysterdeur toe en skuif die slot op. (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:49, mijn onderstreping)

Bij Griet Swart moet die heks minder letterlijk opgevat worden, want de kwaadaardige figuur is de belichaming van Griets depressie. Ze vergelijkt zichzelf wel vaker met negatieve sprookjespersonages zoals een stiefmoeder of een kannibalistische heks, want "[h]aar lyf is 'n put, 'n diep en donker gat waarin mans val en kinders doodgaan, waaruit niemand ooit weer gered word nie" (1992:125). Van Coller (2007:489) stelt dat "[...] sy [word] ook dikwels in die rol van die bose heks geplaas. Opvallend word sy egter ook die vernietiger van hekse." Zoals Grietjie haar vijand uitschakelt, overwint ze haar innerlijke demon. Ook zij "[...] [stamp] die heks in 'n oond [...]" door haar zelfmoordpoging in de oven en na die crisis begint haar genezingsproces (1992:196).

Door dat gelijklopend verhaalpatroon wordt dus de verwachting geschapen dat de afloop van *Griet skryf 'n sprokie* het einde van *Hansie en Grietjie* zal weerspiegelen. Ook Griet Swart zelf gelooft zoals postmoderne personages dat haar leven geënt is op het fictionele scenario van het sprookje door de overeenkomstige voornaam (Vervaeck 2007:21-22), maar ze diept Grimms verhaal uit door een personalisering met een satirisch effect:

Dis die Grietjies van die wêreld wat sukkel met verhoudings, die meisiekinders wat die heks in die oond stamp en hulle broers uit die moeilikheid red. Dis hulle wat hulle arme mans impotent maak. As hulle ooit mans kry. As hulle ooit mans wil hê. (1992:195, mijn onderstreping)

In Grimms versie bevrijdt Grietjie haar broer Hansie, waarna ze samen het pad zoeken om terug te keren naar huis. Ze stuiten echter op een meer dat ze niet kunnen oversteken, maar een gans schiet hen te hulp en vliegt hen beurtelings naar de overkant (Grimm 1857, geciteerd naar Van der Vyver 2007:49). Zo komen ze aan bij hun ouderlijke huis, waar hun vader hen hartelijk verwelkomt. In *Griet skryf 'n sprokie* wordt de architekst verdraaid met een feministisch effect. Griet Swart redt immers alleen zichzelf, want ze wordt pas op het einde verenigd met haar tegenspeler Jans. Daarnaast wordt de bloedverwantschap tussen Hansie en Grietjie afgevlakt in Van der Vyvers roman. In beide verhalen vindt er geen huwelijk plaats (1992:172), maar *Hansie en Grietjie* verbeeldt wel de evenwichtige relatie tussen Jans en Griet. Grimms sprookje is immers uitzonderlijk progressief op het vlak van gender, want de mannelijke en de vrouwelijke protagonist bekleden een heel gelijkwaardige positie. Dat wordt al aangeduid door de sprookjestitel waarin beiden vernoemd worden (Tatar 1987:85). Het happy end van de architekst wordt ten slotte geïmiteerd, want zoals Hansie en Grietjie zweven Jans en Griet in de lucht. Zoals altijd wordt de helper, in dit geval de gans, afgevlakt, maar deze keer met een constructief effect. Griet heeft geleerd dat ze niet langer moet rekenen op een deus ex machina en creëert haar eigen wonder: "Sy het gou geleer dat daar maniere is waarvan sy nooit gedroom het nie, en snags begin vlieg. Sy het snags begin skryf" (1992:159).

5 Conclusie

In deze scriptie heb ik door een intertekstuele analyse van Marita van der Vyvers *Griet skryf 'n sprokie* een inzicht proberen te bieden in het evoluerende waardenpatroon van Zuid-Afrika in de aanloop naar de afschaffing van apartheid. Hiervoor nam ik de intertekstuele referenties aan sprookjes als generische intertekst onder de loep, evenals die aan Grimms *Kinder- und Hausmärchen* als specifieke interteksten. Die interteksten zijn het prominentst aanwezig in de roman en lenen zich bovendien goed tot hervorming door hun conservatieve aard op het vlak van politiek, moraliteit, gender en in mindere mate narrativiteit. De metamorfoses in de roman wijzen dan ook in de richting van een politiek-ideologische en seksuele revolutie.

Naar het voorbeeld van Paul Claes werden de sprookjesverwijzingen onderzocht op drie vlakken: voor welke componenten ze incorporeren, hoe ze die transformeren en met welke functie of welk effect. Naast Claes' intertekstuele leesstrategie met de focus op de lezer en de tekst zelf, en de aanvullende semantische functies van Van Dijk en De Pourcq, werden ook de postmoderne kenmerken van de referenties bestudeerd. Hiertoe behoren volgens Hutcheon (1985, 2005) en Vervaeck (2014:a, 2014:b) de taboedoorbreking en eveneens technieken zoals de excessieve narrativiteit, fictionaliteit, genrevermenging en parodie.

Bij het sprookje als generische intertekst kwamen er drie onderdelen aan bod: de microstructuur, de macrostructuur, en de personages en rollen. Over de macrostructuur is er weinig te zeggen, aangezien de traditionele onderverdeling in drie delen met elk negen onderdelen volledig wordt overgenomen. De constructieve allusie op de drie figuurlijke fases van kruisiging, sterven en verrijzenis uit de Christelijke iconografie zijn typisch voor de 'rite de passage' die sprookjesfiguren ondergaan. Ook de verwijzing naar drie mannelijke minnaars is een sprookjesmotief.

Interessanter zijn de microstructurele episodes van het sprookjesgenre die kwantitatief gezien grotendeels worden nagevolgd. Toch wordt het traditionele sprookjesbegin meteen verstoord, aangezien *Griet skryf 'n sprokie* door de postmoderne doorbreking van de chronologie en causaliteit niet ab ovo start, maar in

medias res. Ook op kwalitatief vlak wordt het merendeel van de sprookjesconventies ondermijnd. Hoewel ze aan de oppervlakte gevolgd worden, is dat niet zonder kritiek of parodiërende uitdiepingen en verdraaiingen, vaak met een feministisch effect. Zo worden patriarchale denkbeelden, waaronder de stereotiepe vrouwelijke rol van de engel in het huishouden en de passieve prinses doorbroken door de protagonist Griet. Zij wordt zoals haar mannelijke sprookjestegenhangers opgevoerd als een actieve heldin die zich niet lijdzaam neerlegt bij haar lot als banneling. Daarenboven bestaat haar identiteitsvormende taak ook uit de confrontatie met haar eigen verinnerlijkte monsters. Verder wordt de onafhankelijkheid van de vrouw extra in de verf gezet door de afvlakking van alle sprookjesachtige helpers. Psychiater Rhonda en mysterieuze gast Adam verdwijnen steeds meer naar de achtergrond, waardoor Griet na de peripetie zelf haar transformatie inzet en haar happy end bereikt. Verstrengeld met de seksuele revolutie is de politieke metamorfose, aangezien de genezing van Griets depressie gelijkgesteld wordt aan de bevrijding van Zuid-Afrika van het apartheidregime. Beide omwentelingen verruimen het bestek van het sprookjesgenre met een constructief effect, omdat het hierdoor een ideologische lading krijgt en maatschappelijk engagement uitstraalt. Een laatste verandering van de generische intertekst situeert zich op moreel vlak. De antagonist George wordt door een uitdieping veel genuanceerder geprofileerd dan gewoonlijk het geval is in sprookjes, die gekenmerkt worden door een duidelijke zwart-witportrettering.

Dezelfde drie tendensen van gender, politiek en moraliteit zijn waarneembaar bij de andere personages door de geleidelijke evolutie van hun rollen. De eerste generatie van Griets familie met 'ouma' Lina voorop alludeert nog volop op de prototypische sprookjesrollen en -patronen. Door de tweede generatie en voornamelijk door Gretha's destructieve afvlakking van de vrouwelijke rol, begint het sprookjesmodel te wankelen, want ondanks de uiteindelijke confirmatie is er verzet. De echte ommezwaai wordt veroorzaakt door de derde generatie, die het morele hokjesdenken en zowel de mannelijke als vrouwelijke genderrollen doorbreken. De satirische afvlakkingen en verdraaiingen gaan tegelijk gepaard met allusies, want Griets broer en zussen worden onderhuids nog steeds beïnvloed door het klassieke sprookjesstramien. Toch worden de politieke, morele, en gendergerelateerde dimensies verenigd in de figuur en het schrijverschap van Griet Swart. Zo bekritiseert ze het geloof in de blanke superioriteit van het apartheidregime en het mannelijke

ongenuanceerde gedachtegoed over vrouwen als engel of duivel. Daarnaast verstoort ze de mannelijke dominantie, het ideaal van de huisvrouw en de vrouwelijke kuisheid door feministische uitdiepingen van haar eigen rol.

Ook uit de transformaties van de specifieke interteksten kunnen er enkele algemene conclusies getrokken worden, ondanks de diversiteit van Grimms sprookjes. Zo worden alle veertien aangehaalde verhalen telkens voorafgegaan door een gewijzigde hoofdstuktitel, die nog alludeert op de architekst, maar gepersonaliseerd wordt met een structurerend effect. Bovendien krijgen heel wat getransformeerde interteksten nog een extra functie, zoals de satirische. Typische sprookjesconventies, waaronder het happy end, worden spottend afgevlakt zoals in *Maria se kindjie* en *Die koningseun wat vir niks bang was nie*. Ook clichés over vrouwen worden gehekeld in *Die twaalf jagers* door een kritische uitbreiding in de fenotekst en in *Sneeuwitjie* wordt de patriarchale en misogyne visie die vervat zit in de Bijbel en sprookjes veroordeeld. Verder worden ook heel wat interteksten hervormd met een feministisch effect. In *Die duivel se broer* bijvoorbeeld wordt de ‘broer’ uit de titel verdraaid naar ‘suster’ en in *Raponsie* neemt Griets moeder de rol van de sprookjesprotagonist op zich, maar ze redt zichzelf zonder de hulp van een mannelijke held. Een andere tendens is het erotiseren of seksualiseren van Grimms verhalen om taboes zoals aids en vrouwelijke masturbatie aan te snijden zoals in *Doringrosie*, *Die slim Griet*, en *Assepoestertjie*. De laatste en belangrijkste intertekst is *Hansie en Grietjie*, omdat dat sprookje door de prefiguratieve techniek het volledige verhaalverloop van *Griet skryf ’n sprokie* weerspiegelt. Ten slotte krijgt dat verhaal ook een politieke lading door het te verbinden met de ‘struggle’ en Nelson Mandela in de rol van Hansie te plaatsen.

Ondanks die vergelijkbare resultaten bij sprookjes als generische en specifieke interteksten, bleven veel andere interteksten in deze scriptie onderbelicht die mogelijk volgens andere procedés werken. Zo werden niet alle sprookjes van Grimm behandeld en ook de Arabische sprookjescollectie *Duizend-en-één-nacht* kwam niet aan bod. Verder werd er een smalle benadering van intertekstualiteit gehanteerd, waardoor intermediale referenties aan films en muziek niet werden opgenomen. Een eveneens interessante invalshoek zou een comparatief intertekstueel onderzoek zijn van het gebruik van sprookjes in *Griet skryf ’n sprokie* en dat van mythen in Van der Vyvers vervolroman *Griet kom weer*. Vooralsnog kunnen we besluiten dat sprookjes

in *Griet skryf 'n sprokie* intertekstueel ingezet en getransformeerde word om die rigide mentaliteit en binaire opposities betreffende politiek, gender en moraliteit te bestrijden. Die drievoudige maatschappijkritiek word geformuleer deur die onconventionele, androgyne, maar sterke heldin Griet Swart: “n sosiaal kritiese en hermafrodiete heks’.

Referentielijst

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. London: Routledge.

[Anoniem] (2017). 'Marita'. Geraadpleegd op 26 februari 2018 op <http://www.maritavandervyver.info/html/biography/biography.html>.

[Anoniem] (1999). 'Marita van der Vyver – van joernalis tot bekroonde skrywer'. *Insig Boekeseksie*, februari 1999.

Bacchilega, C. (2010). *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Barnard, R. (2012). 'Rewriting the Nation'. In: Atwell, D. & D. Attridge (red.), *The Cambridge History of South African Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 652-675.

Bertens, H. & T. D'Haen (1988). *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Biebuyck, B. & J. Pieters (1997). 'Enkele bedenkingen bij het begrip 'intertekstualiteit''. In: Geldof, K. & B. Vervaeck (red.), *Stemmen in het magazijn. Intertekstualiteit in modernisme en postmodernisme*. Antwerpen: Vlaamse vereniging voor algemene en vergelijkende literatuurwetenschap, 13-39.

Bottigheimer, R.B. (1987). *Grimm's Bad Girls and Bold Boys. The Moral and Social Vision of the Tales*. New Haven (Conn.): Yale University Press.

Claes, P. (1984). *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*. Amsterdam: De Bezige Bij.

Claes, P. (2011). *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Nijmegen: Vantilt.

Cohen, R. (1989). 'Do Postmodern Genres Exist?'. In: Perloff, M. (red.), *Postmodern Genres*. Norman (Okla.): University of Oklahoma Press, 11-27.

De Pourcq, M. & C. De Strycker (2013). 'Deel 1. Geschiedenis van de moderne intertekstualiteitstheorie. Opvattingen, denkers en concepten'. In: Van Dijk, I., M. de Pourcq & C. De Strycker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 15-60.

Dekker, D.-J. (2005). 'Bestuderen van middeleeuwse filosofie geeft reliëf aan het denken. Over dansende engelen en zoekende mensen'. *Friesch Dagblad*, 15 maart 2005.

Gaiman, N. (2012). *Coraline*. New York (N. Y.): HarperCollins.

Geertesma, H.G. (1998). 'n Kort karakteristiek van die Postmodernisme en die uitdaging wat dit aan 'n Christelike universiteit stel'. In: Goudzwaard, B., H.G. Geertesma & M.F. Heyns (red.), *Wat beteken postmodernisme?* Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit, 9-18.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

Gilbert, S. M. & S. Gubar (1984). *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Repr. New Haven (Conn.): Yale University Press.

Goudzwaard, B. (1998). '1. Hoe om sin te maak van die Postmodernisme'. In: Goudzwaard, B., H.G. Geertesma & M.F. Heyns (red.), *Wat beteken postmodernisme?* Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit, 1-10.

Grimm, J. & W. Grimm (1857). *Kinder-und hausmärchen*. (7e dr.). Göttingen: Dieterichsche Buchhandlung.

Grobler, P. (2004). 'Marita skryf 'n lewe'. *Insig*, september 2004.

- Hambidge, J. (1992). 'n Boeiende verslag van 'n versmade vrou'. *Die Burger*, 21 april 1992.
- Hambidge, J. (1995). *Post-modernisme*. Pretoria: J.P. van der Walt.
- Herman, L. & B. Vervaeck (2009). *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. 4e, ongewijzigde druk. Nijmegen: Vantilt.
- Heuscher, J.E. (1974). *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales. Their Origin, Meaning and Usefulness*. Springfield (Ill.): Charles C Thomas Publisher.
- Holland, M. K. (2013). 'Introduction. Writing Postmodern Humanism'. In: Holland, M. K., *Succeeding Postmodernism. Language and Humanism in Contemporary American Literature*. New York (N.Y.): Bloomsbury, 3-21.
- Huber, I. (2014). *Literature After Postmodernism. Reconstructive Fantasies*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York (N.Y.): Methuen.
- Hutcheon, L. (1989). *The Politics of Postmodernism*. Londen: Routledge.
- Hutcheon, L. (2005). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York (N.Y.): Routledge.
- Intertekstualiteit. (2018). In *Dikke Van Dale online woordenboek*. Geraadpleegd op 12 mei 2018 via <http://vandale.ugent.be/>.
- Kristeva, J. (1969). *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Maltby, P. (1993). 'Excerpts from *Dissident Postmodernists*'. In: Natoli, J. & L. Hutcheon, (red.), *A postmodern Reader*. New York (N.Y.): State University of New York Press, 519-537.

- Neervoort, H. (1995). 'Een kakkerlak in de oven'. *Nieuw Wereldtijdschrift*, januari/februari 1995.
- Orr, M. (2003). *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge: Polity Press.
- Pakendorf, G. (1992). 'Politiek, werklikheid en seks – as 'n sprokie'. *Die Suid-Afrikaan*, juni/juli 1992.
- Propp, V. (1928). *De morfologie van het toversprookje. Vormleer van een genre* (Vertaald door M. Louwerse, 1997). Utrecht: Spectrum.
- Riffaterre, M. (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.
- Röhrich, L. (2014). 'Introduction'. In: Bottigheimer, R. B. (red.), *Fairy Tales and Society. Illusion, Allusion, and Paradigm*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1-10.
- Roodt, P.H. (1992). 'Verrassings, humor op tog deur donker woud, 'Griet' 'n intelligente plesierboek wat uitstyg bo die ander'. *Boeke-Beeld*, 8 juni 1992.
- Roos, H. (2007). 'Die Afrikaanse prosa 1997 tot 2002'. In: Van Coller, H.P. (red.), *Perspektief & Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: Van Schaik, 43-104.
- Rowe, K.E. (2014). 'To Spin a Yarn. The Female Voice in Folklore and Fairy Tale'. In: Bottigheimer, R. B. (red.), *Fairy Tales and Society. Illusion, Allusion, and Paradigm*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 53-74.
- Smith, K.P. (2007). *The Postmodern Fairytale. Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. Londen: Palgrave Macmillan.
- Still, J. & M. Worton, (1990). *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press.

- Stone, K.F. (2014). 'Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales'. In: Bottigheimer, R. B. (red.), *Fairy Tales and Society. Illusion, Allusion, and Paradigm*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 229-236.
- Tatar, M. (1987). *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton (N.J.): Princeton University Press.
- Terblanche, E. (2014). 'Marita van der Vyver (1958-)'. Geraadpleegd op 26 februari 2018 op <http://www.litnet.co.za/marita-van-der-vyver-1958/>.
- Van Coller, H.P. (2007). 'Marita van der Vyver (1958-)'. In: Van Coller, H.P. (red.), *Perspektief & Profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Pretoria: Van Schaik, 481-506.
- Van der Vyver, M. (1992). *Griet skryf 'n sprokie*. 3e dr. Kaapstad: Tafelberg.
- Van der Vyver, M. (2007). *Die volledige sprokies van Grimm*. 2e dr. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Van Dijk, I. (2013). 'Deel 3. Perspectieven, verkenningen en positiebepalingen. 1. Intertekstualiteit in de neerlandistiek'. In: Van Dijk, I., M. de Pourcq & C. De Strycker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 171-192.
- Van Dijk, I. & M. de Pourcq (2013). 'Voorwoord' In: Van Dijk, I., M. de Pourcq & C. De Strycker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Nijmegen: Vantilt, 7-14.
- Vervaeck, B. (1997). 'Inleiding'. In: Geldof, K. & B. Vervaeck (red.), *Stemmen in het magazijn. Intertekstualiteit in modernisme en postmodernisme*. Antwerpen: Vlaamse vereniging voor algemene en vergelijkende literatuurwetenschap, 7-12.

- Vervaeck, B. (2007). *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. 4^e druk. Nijmegen: Vantilt.
- Vervaeck, B. (2014a). 'Genre in verandering. Vernieuwingen in de naoorlogse Nederlandstalige roman'. *Spiegel der letteren* 56 (1), 51-83.
- Vervaeck, B. (2014b). 'En garde. Poëtica's voor een nieuwe roman'. *Tijdschrift voor Nederlandse taal-en letterkunde*, 130 (1), 73-95.
- Viljoen, L. (2012). 'Afrikaans Literature After 1976. Resistances and Repositionings'. In: Atwell, D. & D. Attridge (red.), *The Cambridge History of South African Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 452-473.
- Zipes, J. (1991). *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. New York (N.Y.): Routledge.
- Zipes, J. (2000). *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Oxford: Oxford University Press.
- Zipes, J. (2006). *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York (N.Y.): Routledge.