

Die dialoog tussen die voorblad, die manneplot en die verhale in *Dulle Griet* van Riana Scheepers

Gerda H. Taljaard
Departement Afrikaans
Vista
Mamelodi Kampus
PRETORIA
E-pos: tljrd-gh@marlin.vista.ac.za

Abstract

The dialogue between image and text in Riana Scheepers's *Dulle Griet*

*This article examines the way in which the content and theme of Riana Scheepers's **Dulle Griet** (1991) interact with the "manneplot" (traditional and/or stereotypical portrayal of female characters within novels) and with the cover illustration of the book – a detail of "Mad Meg" (as she is often referred to) from Pieter Brueghel's **Dulle Griet** (1562).*

It explores how the women in Scheepers's short stories are portrayed – not only as vulnerable, but also as evil and corrupt. They are abused victims; but they are also tyrannical abusers. They are innocent maidens and mothers, but also lovers, prostitutes, lesbians and murderers.

The way in which the gradual degeneration of the anonymous central female character relates to Brueghel's image of "Mad Meg" on her way to the jaws of hell is discussed in this article. But the article also demonstrates Scheepers's concern with feminist issues by using the cover as an ironic "frame", and shows that the moral decline of the women portrayed in the text seems to be as a result of the actions of chauvinistic men, who appear in different forms throughout the text. Female degeneracy can thus be seen as a survival mechanism, in a world – and a text – dominated by the masculine paradigm, the "manneplot" of traditional male attitudes to women.

1. Inleiding en probleemstelling

Riana Scheepers gebruik die voorblad van haar kortverhaalbundel *Dulle Griet* (1991) as 'n ironiese raam en sleutel tot die temas en karakters vervat in hierdie teks. Sy betrek dit ook as 'n tipe visuele interteks waardeur sy die kwessie van gender aanpak. Intertekstualiteit word beskou as “'n wisselwerking tussen verskillende tekste” (Malan in Cloete, 1992:187), dit wil sê, 'n “gesprek” of “dialoog” tussen verskillende tipes tekste, wat dan ook op verskillende vlakke in *Dulle Griet* gebeur. Deur middel van die voorblad ontstaan daar ook 'n “intertekstuele discussie” (Meijer, 1996:53) tussen die teks en wat Meijer die “mannenplot” noem:

... die romans (van moderne skryfsters) zijn te lezen als een intertekstuele strijd tegen het conventionele heteroseksuele liefdesverhaal als het ultieme ‘masterplot’ van het vrouwenleven, op grond waarvan ook generaties lezers hun (onbewuste) verwachtingen hebben gebouwd van wat mooi, ontroerend en waarschijnlijk is (Meijer, 1996:52-53).

Volgens Meijer (1996:59) is die manneplot 'n “verstarde code van representatie” van die vrou en die “narratiewe conventies van een kultuur, waarbinnen vrouwen altijd een dubbel, een verdeeld verlangen hebben: het verlangen bemind te worden (object van mannelijk verlangen te zijn) én het verlangen naar een eigen object van begeerte” (De Lauretis in Meijer, 1996:50). Met *Dulle Griet* skryf Scheepers opsetlik in téén hierdie narratiewe konvensies van die manneplot. Sy het dit ook reeds in sommige verhale van haar debuutbundel *Die ding in die vuur* (1990) gedoen, waar vrouepersonasies hulself verlustig in geweld en verraad, veral in die verhaal “Die verskil is net dat jy dit geniet het” (p. 22). Sy het haar ook “los geskryf” van die manneplot (Meijer, 1996:38) in 'n *Huis met drie en 'n half stories* (1994) en in *Feeks* (1999), maar veral in haar grensroman *Die Heidendogters jubel* (1995). Ander Afrikaanse vroueskrywers wat die vroueplot uit die logika van die manneplot “bevry” het (Meijer, 1996:52), is Marita van der Vyver met *Griet skryf 'n sprokie* (1992), Antjie Krog met *Lady Anne* (1989), Lettie Viljoen met *Karolina Ferreira* (1993) en Wilma Stockenström met *Die kremetartekspedisie* (1981), om maar net 'n paar te noem. André P. Brink het as manlike skrywer ook 'n poging aangewend met *Die Ambassadeur* (1963) en meer onlangs in *Donkermaan* (2000), maar omdat die vrou maar weer eens hier gestereotipeer word deur middel van sy geïkoneerde *femme enfant*-of “ervare maagd”-karakters in albei hierdie romans, word dit eintlik net 'n nuwe variasie op die tradisionele manneplot. Daar is dus verskeie vorme van die manneplot; populêre liefdesverhale in boekereekse, waar die vrou deur die man oorwin en tot oorreding gedwing moes word. De Lauretis (in Meijer, 1996:58-59) stel dit só: “... vrouwen moeten of

instemmen of verleid word om met vrouwelikhed in te stemmen. Het 'verkrygen' van deze toestemming maak verhalende teksten gewelddadig. De dwang word verhuil as verleiding: voor het vrouwelike personage en voor de vrouwelike lezer". Verdere variasies op die manneplot is die tradisionele plaasroman, waar die vrou uitsluitlik as getroud en moederlik uitgebeeld is en hedendaagse "hygromans", waar die heldin steeds die objek van manlike begeerte bly, al is sy seksueel meer ervare en ekspressief as haar meer konserwatiewe voorgangers, en natuurlik sekere vorme van pornografie, waar "de relatie tussen seksualiteit en geweld eksplisiet" is (Meijer, 1996:59).

Meijer (1996:52) is van mening dat

... waar achttiende- en negentiende-eeuwse skryfsters gebonden blyven aan die logika van het manneplot (vrouen 'kiezen' er uiteindelik voor geliefde voor die man te zijn, waarvoor ze haar andere doelen verlaten), daar zou het de opdracht van moderne skryfsters zijn het vrouwenplot uit die logika te bevrijden. Blau Du Plessis betiteld deze breuk met die konvensies van het liefdesverhaal, met huwelik of dood als enig moelike eendes, als 'writing beyond the ending': skryven voorbij het einde.

Die manneplot word dus nie noodwendig soos verwag sal word, alleenlik deur mans geskryf nie, maar ook deur vroue.

As vertrekpunte vir hierdie artikel geld die volgende kwessies:

- Hoe sluit die voorblad van *Dulle Griet* (1991) aan by die inhoud en tema van hierdie bundel?
- Hoe word die vrou uitgebeeld in *Dulle Griet*?
- Op watter wyse verskil hierdie uitbeelding met die konvensies van die manneplot en hoe sluit dit aan by die voorblad?

Die voorblad van hierdie kortverhaalbundel berei die leser voor dat hy/sy 'n alles behalwe geromantiseerde en geidealiseerde siening van die vrou in dié verhale gaan aantref. Op die voorblad verskyn 'n afdruk van 'n skildery met dieselfde titel, "Dulle Griet" (1562), van die beroemde Antwerpse skilder, Pieter Bruegel. In hierdie skildery stap Dulle Griet deur 'n verwoeste landskap vol geweld en allerlei monsters, terwyl ander gewelddadige vroue besig is om huise te plunder. Sy stap verbete en aggressief voort met allerlei gesteelde goed in haar voorskoot gebind. Aan haar linkerarm dra sy 'n mandjie met haar eie alledaagse besittings: 'n braaipan en waterkruik. Onder dieselfde arm knyp sy 'n gesteelde skatkis vas. Aan haar bors dra sy 'n skild soos 'n wafferse Germaanse krygervrou. Sy is waansinnig (let op die naam "Dulle") op pad hel toe met

'n swaard in haar regterhand om teen die dreigende kake van die hel te gaan veg. Dit impliseer dat sy 'n opperste feeks is wat selfs sterker en boser as die duiwel sêlf is (Marijnissen & Seidel, 1984:152-153). Sy kan dus ook as 'n tipe heks beskou word. Volgens Seidel (1984) verteenwoordig Dulle Griet die gierige en losbandige vrou. Die groteske monsters rondom haar verteenwoordig weer onder andere vraatsug, ydelheid, onreinheid, uitspattigheid en dranksug, alles wat in 'n patriargale samelewing sosiaal onaanvaarbaar vir die karakter van 'n vrou is.

Bruegel het dikwels spreekwoorde in sy kunswerke verletterlik. In die skildery "Dulle Griet" het hy waarskynlik met die volgende populêre volksidiome gespeel: "Terstont in't harnas zijn", dit wil sê, 'n vinnige humeur hê (vergelyk Dulle Griet se wapenrusting) en "iets met ijzeren handschoenen aangrijpen", wat beteken om aggressief en gewelddadig te wees (vergelyk Dulle Griet se pantserhandskoene). Verder word Dulle Griet uitgebeeld as 'n lelike, vervalde ou vrou sonder tande, met ander woorde, net mooi die teenoorgestelde van die geïdealiseerde siening van die vrou in die Renaissance, maar selfs nog vandag, wat beeldskoon, sjarmant en verfynd moes wees en beslis nie aggressief en gewelddadig nie.

Ons kan dus verwag dat die vrouekarakters in Scheepers se kortverhaalbundel, waarvan Bruegel se *Dulle Griet* 'n metafoor is, nie net uitgebeeld word as weerloos nie, maar ook as boos en gekorrupteer. Hierdie vroue is nie net slagoffers van geweld nie, maar ook geweldenaars, nie net beroofdes nie, maar ook die rowers; nie net misbruiktes nie, maar ook misbruikers. Die vrou word inderwaarheid al hoe meer gewelddadig in die loop van die boek. Sy is nie net 'n verliefde jongvrou of moederfiguur nie, maar ook minnares, prostituut, lesbiër en moordenaars. Maar die implikasie dat die man die oorsaak hiervan is, is ook nie uitgesluit nie. Daar is inderdaad ook 'n geleidelike "progressie" by die sentrale, naamlose vrouepersonasie in al die verhale teenwoordig: vanaf verliefde, naïewe meisie¹ die onskuldige slagoffer van geweld² tot ongelukkige getroude vrou.³ Hierdie lyn word ook verder voortgesit vanaf geskeide vrou ⁴ tot lesbiër, molesteerder, moordenaar en prostituut.⁵

1 "Conversation piece" (p. 18), "Dansmaat" (p. 24) en "Die maaltyd" (p. 27).

2 "Die familiefees" (p. 12).

3 "Die Rachelsporsie" (p. 37) en "Die gesprek" (p. 42).

4 "Dulle Griet" (p. 48), "Onder 'n skuilnaam" (p. 52) en "COMMAND: COPY DELETE ..." (titel deur my verkort, p. 64).

Scheepers tree in talle van dié verhale in ironiese gesprek met hierdie interteks, maar ook met die konvensies van die manneplot, waarin vroue dikwels stereotipies uitgebeeld word: “Wanneer vroue (...) die pen opneem doen hulle dat in een kulturele ruimte waar die betekenisse al in een bepaalde rigting is vasgeleë ... Dit gaan er dan voor dat die outeurs dikwels om hulle ‘los te skryf’ uit, en hulle te verwerp teen, tradisies wat hulle tegelyk ook gevormd het” (Meijer, 1996:38).

2. Titilverhaal

Die titelverhaal van die bundel verwys direk na die Renaissance-skilder Bruegel se skildery omdat die vrou in dié verhaal ook waansinnig voortbeweeg deur die verwoeste landskappe van haar mislukking: “Die dag toe sy haar man gelos het, het sy hom nie meer gehaat nie. Sy het haar kinders vir twee weke na hulle ouma op die plaas gestuur. Toe het sy die vragmotor laat kom om haar paar stukke meubels en skilderye en potte en panne te laai” (p. 48) (vergelyk die inhoud van Dulle Griet se mandjie op die voorblad). Hierdie skildery word verder gebruik as ’n tipe “interteks” binne die verhaal: “Sy koop ’n poskaart-afdruk van Bruegel se ‘Dulle Griet’. Dulle Griet loop met ’n vasberade uitdrukking die hel in, haar aardse besittings in haar voorskoot saamgebondel. Agter haar lê ’n spoor van verwoesting” (p. 50).

Net soos Dulle Griet loop die hoofkarakter verbete en gevoelloos en sonder om terug te kyk haar “verskrikking” (p. 48) binne: “Sy het gewag vir die tranes en die gevoel van vryheid en die skuldgevoelens en die verbittering of verlange wat moes kom en dit het nie. Sy gaan aan soos gewoonlik. Sy gaan hou vakansie” (p. 48).

Die vrou bluf haarself egter oor haar gevoelens (vergelyk die slotreël van die verhaal), omdat sy haarself uiteindelik verwyf vir haar mislukte huwelik: “Hoekom het my huwelik nie gewerk nie, het die vrou gedink. Vir die hoeveelste keer. Is ek dan ’n slegte vrou. Of was ek te jonk toe ek getroud is” (p. 48). Sy besef ook wat met haar gebeur het, die lot van baie ander vroue is: “Sal ek ook eendag so ’n ou antie word (vergelyk die uitbeelding van hierdie “ou antie” met die figuur op die voorblad) wat oor ’n balkonreling hang en rook? dink die vrou. Het sy ook haar man verloor? Het sy ook eenmaal so gestaan en opkyk na ’n vrou op ’n balkon en gewonder of die lewe dit aan haar sal doen?” (p. 49). Die verhaal verkry dus ’n universele kleur wat “Dulle Griet” as verteenwoordiger van die enkelvrou, geskeide vrou, ontnugterde en misbruikte

5 “Die medleys, intussen, het opgehou swem” (p. 81), “Coitus interruptus” (p. 85), “Uit twee rigtings” (p. 87) en “Poison” (p. 92).

vrou, maar ook uiteindelik as gekorrupteerde vrou, bevestig. “Gekorrupteerde vrou”, natuurlik hier ironies bedoel. Die vrouekarakters in baie van die verhale word “verontreinig” deur haglike omstandighede wat doelbewus nie klop met die logika van die manneplot nie.

Vervolgens word die kortverhale in *Dulle Griet* volgens inhoud en tema bespreek om die uitbeelding van die vrou daarin te ontgin. Die uitbeelding van die vrou op die voorbladteks word voortdurend vergelyk met dié van die verhaalttekste. Aangesien hierdie bundel met die kwessie van gender en manneplot omgaan, is dit uit die aard van die saak nodig om ook die uitbeelding van die man te ondersoek.

3. Die uitbeelding van die man

3.1 Die gekondisioneerde man

Die man wat reeds as seun gekondisioneer word tot chauvinisme, is al in die titelverhaal aanwesig, deurdat die jong student in die kunsmuseum “meerderwaardig (...) glimlag” (p. 50) en haar vryheid en genot inperk. Hierdie jong student ontwikkel op prototipiese vlak tot die polisieman wat haar van prostitusie verdink (vergelyk “Die Kaapse hoer” [p. 71] in “COMMAND: COPY, DELETE ...”) en al haar bravade laat wegval: “En toe kom die trane” (p. 51). Die titelverhaal omvat baie van die sosiale euwels wat Riana Scheepers dwarsdeur haar boek wil blootlê, naamlik mislukte huwelike en verhoudings, chauvinisme, wanopvatting oor die vrou, misbruik van die vrou, diskriminasie teen die vrou, asook rasse-diskriminasie. *Dulle Griet* gaan egter nie oor vrou versus man nie, maar wel oor die vrou wat moet oorleef in ’n “man’s world”, ’n wêreld waar mans steeds die septer swaai. Die kortverhale het dikwels ook ’n sterk etniese kleur omdat die skryfster moontlik wil beklemtoon dat daar net so min vir vroue in Afrika gedoen is as vir swart mense. Party van die karakters in Scheepers se verhale moet die slegste van albei wêreldes beleef: Hulle is swart én hulle is vrou, soos byvoorbeeld in “Die skrywer” (p. 5) en “Die familiefees” (p. 12).

In “Klein kak” word die tema van die man wat reeds as jong seun gekondisioneer word tot chauvinisme en rassisme, voorberei en bereik dan ’n hoogtepunt in “Die vrou: Kobus Oosthuizen”. Chauvinisme en rassisme is in elk geval iets wat volgens Scheepers hand aan hand gaan (kyk na die bespreking hier onder). Die implikasie is duidelik: Die klein “kak”(ke) van die lewe sal noodwendig ontwikkel tot die groot “kak”(ke) van die lewe.

Die klein gekondisioneerde “kak” word verteenwoordig deur die Portugesie wat met sy pa as voorbeeld, die huishulp aanspreek as “kom

hier jou blêrrie meid” en “gil op die vrou ek sal nie” (p. 35) en die seksdaad afmaak tot iets wat die man aan ’n willose vrou doen en nie as iets wedersyds nie (p. 35).

Die volwasse mans word uitgebeeld as lui, slordig, vet, agterbaks, skelm en dom:

Eenkeer het ’n vet, gemoedelike Duitser met ’n skunnige kyk in sy ogies amper die huis aan die brand gesteeek. Sy sigaret het ’n gat in die lakens en die matras gebrand. Dit het sy eers later uitgevind omdat hy, pligsgetrou, die volle tyd van sy verblyf sy eie bed soggens opgemaak het. ’n Ander keer moes sy ’n ontbytgesprek voer met ’n Kalahariboer wat gekeep sit met ’n gesplete verhemelte. ’n Man wat praat en praat sonder dat die vrou ’n woord kan uitmaak wat hy sê (p. 34).

Die vrou in “Klein kak” het nou ontwikkel tot iemand wat nie eens meer streef om deel te hê aan mans, of probeer om met hulle te kommunikeer nie. Sy ervaar hulle en selfs haar eie man as ’n vreemde verpligting. Sy praat onbetrokke van “haar man se gaste” en “haar man se huis” (p. 34), asof sy geen deel daaraan het nie: “Die huis se kamers word gevul met vreemde reuke en oorblyfsels van hulle sigarette, skeermeslemme en lugdienstydskrifte wat sy later weggooi. Nie een van haar man se klante is haar vriende nie” en “[d]ie vrou voel asof haar man en sy gaste haar uit die huis jaag. Sy kan nie kies of hulle daar wil wees nie, hulle is net daar” (p. 34).

Die vrou se antwoord op haar kind se vraag oor wat dit is om te “vry”, illustreer die finale en totale afstand tussen man en vrou: “Dit is wanneer ’n man en ’n vrou baie lief vir mekaar is en graag aan mekaar wil raak, lieg sy sonder om ’n oog te trek” (p. 36). Sy voel dus dat die seksuele kant van haar huwelik niks meer met liefde te doen het nie.

Die laaste verhaal in die bundel, “Die vrou: Kobus Oosthuizen”, is eintlik ’n omvattende verhaal van al die temas en verhale in dié boek. Ons sien weer die man wat reeds as seun gekondisioneer is om vroue uit te buit, te verwerp en te mishandel. Verder word talle mites van die samelewing ontmasker.

In die kondisioneringsproses tot chauvinisme het jong seuns “leermeesters”, in hierdie geval “Meneer Fourie”, ’n onderwyser, wat “gretig” (p. 99) is om die seun in sy kwaad te “help”. Verder sien die seun, uit die titel bekend as Kobus, nie sy vriendin Marietjie as ’n mens op gelyke vlak met hom nie, maar as objek wat “rein” en “onbesoedel” (p. 98) vir hóm moet bly, en nie vir haar eie onthalwe nie. Hy gee ook telkemale die vrou, op verskeie plekke in die verhaal, die skuld vir sy “sondige”

begeertes en drange en nie vir homself nie: “Die vrou wat die oorsaak was van daardie drange” (p. 101), “Sy het ook veroorsaak dat ek die onwaardigste gedagtes begin dink het” (p. 105) en “Ek het hierdie verskriklike drange gehad om haar liggaam te besit omdat ek aangevoel het dat sy nie onwillig sou wees nie, dat sy dit sou verwelkom het” (p. 109).

Verdere mites wat ontbloot word, is dat mans mag vloek, maar vroue nie: “Dit was die eerste keer dat ek gehoor het dat ’n vrou so ’n vieslike woord sê. Selfs die seuns in die skool dink twee keer voordat hulle dié woord gebruik” (p. 103). Ook die verdere mite dat net ’n sekere “soort” meisie verkrag word omdat hulle daarvoor soek: “Dit is sulke meisies wat misbruik word, maar dit is waarvoor hulle vra. Dit (is) vir my baie duidelik hoekom sommige vroue verkrag word. Hulle soek daarvoor” (p. 111-112). Ook word belig dat die manlike lede van ’n huisgesin baas is oor die vroulike lede daarvan: “(Sy sal) na my opsien as hoof van die huis. Soos my ma my pa respekteer het, en soos wat my sussies my as die hoof van ons huis sien” (p. 111). Die seun se erotiese fantasie oor die vrou is verder verbeeld in ’n manlike dominerende seksuele posisie: “Ek sou haar van agter om haar lyf gevat het en teen die grond neergedruk het” (p. 112).

3.2 Chauvinistiese man

Die enigste man in “Plat hond” (p. 3) is “Die man agter die stuurwiel (van ’n haastige, ongeduldige, wit BMW) met ’n vies sakeman-trek op sy gesig” (p. 3), wat gevoelloos is oor wat met die hond (of kind?) gebeur het: “Ry! As jy nie ’n necklace om jou wil hê nie, moet jy nou maak dat jy wegkom!” (p. 4).

Hierdie man met ’n “vies sakeman-trek op sy gesig” kom gedurig as prototipe van die jingoïstiese man in baie van die verhale voor, veral in “Die Rachelsorsie” (p. 37) en “Die gesprek” (p. 42).

4. Die uitbeelding van die vrou

4.1 Die vrou as slagoffer van geweld

In “Die familiefees” (p. 12) word Patiwe Nkosinati, ’n suksesvolle, hardwerkende en geleerde jong vrou, ’n slagoffer van geweld: “this is to inform you/ (of) the funeral of our/ beloved daughter and sister .../ she died as an innocent victim” (p. 17). Afgesien hiervan, wys die verhaal ook op die band tussen vroue as susters en kamerade wat saamstaan, en wat selfs nie deur kleur verbreek kan word nie. Dit is veral te sien deurdat die dosent die swart meisie se gradeplegtigheid bywoon, terwyl

haar ouers nie eens by haar eie gradeplegtigheid teenwoordig was nie (p. 13).

4.2 Ongetroude vrou

In “Conversation Piece” word ’n klomp vrugbare, getroude vrouens, met hul rykdom van kinders en mans, ironies gelykgestel aan ’n waarskynlik impotente bejaarde oujongkêrel, omring deur sy stowwerige boeke en tydskrifte.

Die verhaal is verdeel in drie dele, waarvan die eerste wegval met ’n verliefde jong vrou en haar verloofde wat ’n besoek aan die oujongkêrel aflê. Die enigste “conversation piece” van die bejaarde man is ’n klein granaatjie in ’n bietjie brandewyn in ’n botteltjie ingelê. Die man het geen vrou of kinders om oor te praat nie, maar na die granaatjie, as tradisionele vrugbaarheidsimbool, word verwys as “’n klein fetussie in versterkwater” (p. 19). Noodwendig duik dié vraag op: “... maar hoe kry oom die granaatjie in die botteltjie”, waarna die oom net “skelm lag” (p. 19).

In die tweede deel van die verhaal is ’n klomp vrouens besig met húl enigste “conversation piece”, naamlik hulle kinders, húl “fetus”(se) wat hulle in die lewe gebring het: “Dit was die aakligste gebeurtenis van my lewe ... Ek was vier-en-twintig uur lank in kraam ...’ nou kan (hulle) voortgaan met hul eie ginekologiese genoegdoeninge, stukkie vir bloedstollende, draderige stukkie. Hulle enigste claim to fame: ’n bloederige uur van produksie” (p. 20).

Die ongetroude meisie staan buite en voel haar nie deel aan die “vrugbare” kring van vrouens nie: “Ek, en drie getroude, kindergrootmakende, vrugbare vroue om ’n tuintafel” (p. 20), maar sy besef ook dat die vrouens nie beter daaraan toe is as die steriele, kinderlose ou man nie: “Hul enigste claim to fame: ’n bloedige uur van produksie”.

Sy voel haar eerder een met die huishulp se dogter wat “alles saam met haar ma (moet) doen om te sien hoe dit gedoen moet word” (p. 21), wat moontlik kan verwys na die suggestiewe: “Dis dié lat ek sê Kleinmies Sarie, die kinders moet maar weet van hierdie dinge” (p. 21).

Die gesprek oor die jong meisie wat “toe (nie) weet waar die baba gaan uitkom nie”, verwys weer terug na die gesprek met die oujongkêrel: “Hoe kry mens die granaatjie weer hier uit? ... jy sal die botteltjie moet breek om dit daar uit te kry” (p. 19), waarop die banale antwoord volg: “Hy gaan soos ’n piesang in en hy kom soos ’n pynappel uit”.

Ná die skoonmoeder se ironiese uitlating van: “that’s the joy of sleeping with a man” (p. 22), wonder die getroude vrouens stilweg of die enkelvrou seksueel aktief is, wat dan ook bevestig word in die derde deel van die verhaal, waar die twee geliefdes, soos Orpheus en Euridice, in die toring opklim om hul liefde aan mekaar te bewys (p. 23).

Die gevaar en taboe van seks, wat kan lei tot ongewenste swangerskap, word telkemale en op verskillende wyses in die verhaal gesuggereer: “Op die hek (van die watertoring) was ’n *geen toegang*. Op las-bordjie” (p. 22) en as die meisie vra “mag ons hier ingaan”, wat moontlik na die vroulike ingang kan verwys, antwoord die man: “Natuurlik nie” (p. 23). Verder dink die meisie: “As ons hier sou val, is ons dood”, terwyl die man “naby aan die rand van die afgrond gaan staan” (p. 23).

Die dubbelsinnige uitlating van die skoonmoeder kan miskien eerder “The *danger* of sleeping with a man” gewees het, wat kan verwys na die man wat skotvry loskom na die seksdaad, terwyl die vrou die gevolge en verantwoordelikheid daarvan moet dra. Die moontlikheid dat die jong, ongetroude meisie reeds swanger is, is ook nie heeltemal uitgesluit nie: “Nie van die eetgoed vir my nie, dankie’, sê ek met ’n naarheid wat in my keel opstoot. ‘Net tee asseblief’” (p. 22).

Hierdie ontnugterde vrou kom gedurig in die verdere verhale van *Dulle Griet* voor.

4.3 Ontnugterde vrou

“Dansmaat” (p. 24) begin met die vrou wat met ’n swart seuntjie probeer dans, maar “kry dit nie reg om dieselfde rittelrige ritme van die jive in my bene en my heupe te kry as waarmee hy dit doen nie” (p. 24).

Dans word egter verder in die verhaal sinoniem met seks, maar dit word reeds aan die begin van die verhaal voorberei met Yvonne Chaka-Chaka se “soepel bewegings van haar oop sleutelbene en haar heupe” (p. 24).

“Ek het nooit leer dans nie” (p. 24) en “Sy het met stywe, selfbewuste bewegings beweeg” (p. 25), impliseer nie noodwendig dat die vrou nie weet hóé om seks te hê nie, maar wel dat sy dit nie kan geniet nie, en dit moontlik as gevolg van ’n Calvinistiese skuldgevoel, wat deur die man se woorde gesuggereer word: “hier is niemand wat vir jou kyk nie!” (p. 25).

Die vrou se skuldgevoel oor masturbasie word ook hier geïmpliseer: “Alleen kon sy dit nie regkry om die musiek se pols te voel nie. Die oomblik as hy haar gelos het, haar op ’n armlengte weggehou het om na haar te kyk, het haar liggaam selfbewus en lomp geword” (p. 25).

Swem kry hier, veral deur middel van die “otter”-beeld, soos ook in ander verhale van Scheepers, veral in “K.I.” (p. 75) en “Die medleys, intussen, het opgehou swem” (p. 82), ook ’n sterk erotiese kleur: “dink daaraan dat jy swem, dink daaraan dat jy ’n waterdier is en in die water beweeg” en “Later het sy met die speelsheid van ’n otter in hom vasgeswem” (p. 25).

Die vrou se gesteelde plesier met die getroude man in die berghut is egter van korte duur as daar “aan die ander kant van die oorstroomde rivier ’n rasend bekommerde vrou wag” (p. 26), waarna dié ervaring ook haar seksuele gevoelens blus: “Sy het nooit weer die kans, of die lus gehad om te dans nie” (p. 26).

Die jong vrou in “Die maaltyd” wil vir die man, haar “nuutgevonde liefde” (p. 27), die aarde wys waaraan sy onlosmaaklik deel geword het in ’n poging om hom ook deel te maak van haar aarde én hom sodoende ook onlosmaaklik deel te maak van háár: “Die vrou wou terselfdertyd ook vir die man, ’n Kapenaar, wys waar sy grootgeword het, waar sy gemaak is. Sy wou vir hom wys waarom sy van die reën en slierterige mis hou ...” (p. 27).

Dat haar poging om hom deel te maak van haar en haar aarde gaan misluk, word voorspel in die onheilsteken: “’n hamerkop (wat hulle) in die pad kry” (p. 27), waarna die vrou dit met ’n inkantasierympie in Zoeloe besweer. Haar mislukking word verder gesuggereer deurdat sy bieg: “Ek het jou lief” (p. 28), terwyl die man haar geen antwoord hierop gee nie.

Die vrou eet seekos (die see as simbool van die vrou) en die man tarentaal (as verteenwoordiger van land), wat moontlik daarop kan wys dat, alhoewel man en vrou, soos see en land, onlosmaaklik deel is van mekaar, hulle tog geskei sal bly.

Ná hulle maaltyd “is hulle borde ’n netjiese slagveld van bene, gebreekte borskassies, leë rooskleurige doppe en ’n graterige rugstring” (p. 31) wat direk verwys na die motorongeluk wat hulle later teëkom (let op die gebruik van “slagveld”): “

In die twee sekondes dat sy haar oë van die pad afhaal om na die hoop gefrommelde staal te kyk, om uit te vind waarna al die mense langs die pad gestaan en kyk het, sien sy dit. Op ’n groot plat bord van gewrakte staal is hulle hele maaltyd uitgestal (p. 33).

Die padongeluk word nou metafoor van die ongeluk van hul mislukte verhouding en die mislukte poging van die vrou om die man deel van haar te maak.

Om te eet, word dus 'n tipe liefdesritueel in die verhale van Riana Scheepers, 'n weerspieëling van die verhouding tussen man en vrou (vergelyk "Die Rachelsporsie").

4.4 Die eensame vrou

In "Die Rachelsporsie" (p. 37) word die handeling van eet as liefdesritueel, en as die weerspieëling van 'n verhouding, verder gevoer. Die man en sy vrou se maaltyd in die restaurant geskied stug en sonder enige kommunikasie, in so 'n mate dat die vrou haar aptyt verloor; "sy wonder of dit saak sal maak as sy niks eet nie" (p. 37) en die kelner kyk "vraend (...) na wat alles op haar bord oor is" (p. 38). Die vrou hunker na kommunikasie, selfs al is dit met die kelner: "Die vrou wil met die kelner praat. Sy wil vir hom vra waarvandaan hy kom, hoe lank hy al in restaurante werk, hoekom hy verkies om in 'n restaurant te werk ..." (p. 40), want haar man is, selfs tydens ete, besig met "belangrike telefoonoproep(e) wat hy ongelukkig nou moet maak" (p. 39).

Selfs deur wat die man en vrou eet, word iets verklap van hul persoonlikhede en situasies: Die man bestel "'n superdik steak met rissiesous" (p. 38), wat die man aandui as 'n hartelose, maar humeurige (skerpbrandende) stuk taai vleis. Die vrou se "keuse is tongvis" (p. 38), wat nie net 'n seevis is nie (let weer eens op die simboliek van die see), maar ook 'n vis is wat al die gemors van die seabodem af vreet (vergelyk *Lady Anne* [1989] van Antjie Krog). Die vrou moet dus ook die gemors van die lewe "opvreet". Die manier waarop die man eet, verklap ook sy dierlikheid: "Hy val sy steak aan" (p. 40).

Afgesien van die vrou se ontugtering oor haar mislukte verhouding, is sy tog vaagweg bewus dat ware liefde wel bestaan; "By die derde tafel wat binne haar gesigsveld is, sit daar twee jongmense. Hulle sit langs mekaar aan dieselfde kant van die tafel, hou mekaar se hande vas. Die meisie sê iets vir die jongman, hy lag en druk haar kop 'n oomblik lank teen sy skouer" (p. 39), wat moontlik kan dui op hoe die verhouding tussen die man en vrou lank gelede was of dat die verliefde jong paartjie se liefde ook moontlik uiteindelik gaan misluk.

Die vrou onthou die liefdevolle verhouding tussen haar ma en stiefpa, wat teenstellend met haar en haar eie man se verhouding, weer eens deur middel van 'n maaltyd, verbeeld word:

Hulle etes was altyd lawaaierige byeenkomste. Haar ma sou somer van die tafel af opspring om vir hulle iets voor te lees uit 'n boek. Partykeer het hulle so gesels dat hulle van die geregte in die yskas of in die stoof vergeet het. Haar stiefpa het die voorsnywerk aan die vleis gedoen. Hy was vlymskerp vaardig met die slagtersmes. Die

vleis het in dun, rooi blaai van die been oopgeval. Die lekkerste, brosgebraaide stukkies skaapboud, of hoender, of wat ook al op tafel was, is altyd in haar ma se bord gesit. Dit, en die bruin korsie van 'n warm brood, was altyd hare. Die Rachelsorsie, het hy dit genoem (p. 39).

In teenstelling met die “Rachelsorsie”, noem die vrou haarself “Lea met die dowwe oë” (p. 40). Hierdie benaming verwys na die Bybelse gedeelte oor Jakob en sy twee vroue, Rachel en Lea. Rachel was sy mooiste en geliefkoosde vrou, al was sy onvrugbaar. Hy het haar bo die lelike Lea verkies (vergelyk die onaantreklike figuur van “Dulle Griet” op die voorblad).

Die toppunt van chauvinisme in hierdie bundel kortverhale word bereik in die slotreël van “Die Rachelsorsie”: “Eet jou kos’, sê hy vir haar, ‘ek betaal daarvoor’”, waar die man haar finansiële afhanklikheid van hom uitbuit en misbruik om sy posisie as oorheerser te bevestig.

Die tema van die vrou wat verlang na liefde, vriendskap en kommunikasie met die man, maar nie daarin slaag nie, word voltrek in die volgende verhaal met die ironiese titel “Die gesprek”.

4.5 Vrou as indringer in 'n “man’s world”

Die ongeduldige sakeman in “Plat hond” keer terug in “Die gesprek” (hy was ook te sien in “Die Rachelsorsie”), maar is nie meer in 'n wit BMW of restaurant nie, maar in die onnatuurlike, gemeganiseerde, vals wêreld van 'n staalfabriek, waarin hy self tot net 'n masjien gereduseer word: “donker werksinkels wat heeldag met buisligte verlig moet word ... dit is in hierdie presiese, geoliede ruimte waar die vrou se man op sy gelukkigste is” (p. 42).

Die fabriek herinner 'n mens byna aan 'n militêre kamp: “'n hele *Weermag* werkers beweeg rond onder die skel buisligte” (p. 42) – 'n ruimte waarin die man die groot patriarg of bevelvoerder is: “Wanneer hy tussen sy reusagtige geboue en masjinerie en sy werksmense rondloop wat almal met die besigheid se logo op hulle oorpakke geëtikeer is, weet hy dat dit alles, alles sy breinkrag is” (p. 42-43).

Selvs kommunikasie word hier onnatuurlik. Die werkers in die fabriek gebruik “'n jargon selfontwerpte tekens om met mekaar te kommunikeer” (p. 42) en “die onderneming se baie inkomende oproepe (word) by 'n sentrale skakelbord opgedam waar dit gedemp word tot 'n diskrete oopval van 'n hefboompie. Hierdie hefboompies word gemanipuleer tot gesprekke in kantelende kantoorstoel” (p. 45). Die vrou kry inderdaad

nie eens geleentheid om met haar man te praat oor hul kwynende verhouding nie (p. 46).

Die enigste kommunikasie of “gesprek” met die vrou is die briewe wat sy aan haarself skryf, deur voor te gee dat sy ’n minnaar het. Haar briewe weerspieël hoe sy fantaseer en idealiseer oor hoe die liefde en ’n man moet wees; ’n man met emosie, ’n man wat kan liefhê, ’n man wat kan voel en ’n man wat speels kan wees: “Jy het my skanse met uitbundige vrolikheid afgebreek. Jy het weer van my ’n seun gemaak. En ’n man” (p. 44) en “As adolessent het ek dikwels gedroom oor die ideale maat met vroulike afmetinge. Met jou het die drome mateloos waar geword. Jy is my maat en minnares en muse en mooivrou” (p. 44).

Die vrou word slegs as objek deur die man gebruik: “Net soms, met die een of ander personeelfunksie waar sy as die baas se keurige vrou gesien moet word” (p. 43) en dít net as hy tyd het: “(Hy) nooi haar met ’n vinnige kyk op sy horlosie by sy kantoor in” (p. 46).

Die vrou as indringer in ’n “man’s world” word hier bevestig: “Agter die heining met die kennisgewing dat geen ongemagtigde persone toegelaat word nie” en “Die sekuriteitsingang versper hy (met die veelseggende naam “Strong”) jaloers met ’n bondel klaterende sleutels en sy breë figuur” en “toe sy in haar truspieëltjie kyk, is sy doodseker dat sy verligting op die veiligheidswag se gesig kan bespeur” (p. 46).

Die finale breuk in hulle huwelik word duidelik in: “Of is dit haar eie verligting oor die feit dat daar nou genoeg rede is om te gaan?” (p. 46) en “Sy het toe ook al klaar geweet dat hy nie meer sal huis toe kom nie, nie nadat hy die briewe ontdek het nie” (p. 47). Die man is dus onder die indruk dat die briewe wat sy aan haarself geskryf het, briewe van ’n ander man is.

4.6 Geskeide vrou

In “Dulle Griet” is die egskedding afgehandel: “Die vrou is presies drie dae lank uit die eg geskei en beleef haar verskrikking. Die dag toe sy haar man gelos het, haar goed uit sy huis gevat en geloop het, het sy hom nie meer gehaat nie” (p. 48).

In “Onder ’n skuilnaam” (p. 52) begin die enkelvrou se stryd om oorlewing:

Die vrou kom moeilik uit met die salaris wat sy verdien. Sy moet ná ’n egskedding vir haar en haar twee seuns sorg. Soms gaan dit broekskeur. Sy weet dat sy nooit soos ander deugdelike vroue geld sal kan maak met voortreflike bak-/hekel-/laslap-/ watse werk ook al

nie. Maar sy kan skryf ... Sy stuur haar stories en sketse vir dié wat haar die meeste kan betaal. Onder 'n skuilnaam. Sy word 'n woordprostituut (p. 52)

Die aard van die oorlewingstryd blyk ook uit die woorde “Met die geld wat die vrou kry, koop sy vir haar 'n paar dienlike skoene en 'n ekstra skoolbroek vir elke kind” (p. 55). Dat hierdie vrou nie “deugdelik” is nie en “'n woordprostituut” word, bevestig die ooreenkoms van die uitbeelding van die vrou in *Dulle Griet* met die figuur van Dulle Griet op die voorblad. Dit is ook in stryd met die tradisionele voorstelling van die vrou in die manneplot, waar die vrou noodwendig deugszaam moes wees.

In die postmodernistiese rekenaarverhaal, “COMMAND: COPY DELETE ...”, voel die alleenvrou uiteindelik weer asof sy haar lewe en gevoelens onder beheer het as sy vir haar 'n rekenaar aanskaf en “met noukeurigheid begin (om) haar nuwe lewe (te) sistematiseer” (p. 65). Maar as sy een nag droom sy word self 'n rekenaar, is dit duidelik dat sy steeds die bitterheid en pyn van 'n mislukte verhouding beleef, al is dit in haar diepste onderbewuste: “My lief het my verlaat, nadat ek hom lief gekry het/ ek het hom een nag gekry by M. / 'n Ander vrou het my lief nou gevat” en “Die man van my hart en my lende en my sinnelose verstand wou my nie hê nie, hy wou my nooit hê nie. Terwyl ek na hom verlang het, het hy groot besighede bedryf en baie geld gemaak” (p. 72-73).

4.7 Gekorrupteerde vrou

Die tweede afdeling van *Dulle Griet* word voorberei deur 'n aanhaling uit Roy Campbell se *Collected works*, wat handel oor koeie wat nimfomaniese en homoseksuele neigings ontwikkel tydens droogte en tydperke van swak weiding. Hy is verder van mening dat armoede, ellende en swaarkry dieselfde veranderinge by vroue veroorsaak, omdat vroue veel makliker gekorrupteer en gedryf kan word tot onsedelikheid in tye van nood. Die inhoud van hierdie afdeling korreleer dus weer met die voorblad.

Ons kan met ander woorde verwag dat die vrouekarakters in hierdie afdeling as rowers, geweldenaars, moordenaars en misbruikers gaan optree. Hierdie verskynsel dat vrouens se rolle verander van hulpelose slagoffers na dié van geweldenaars, is ook te sien in verskeie ander hedendaagse vroueskrywers se werk, onder andere in die tekste van Helga Ruebsamen:

Bij Ruebsamen wordt de opgesloten jonge vrouw, traditioneel onschuldig en bedreigd, zelf zo sadisties, dat haar rol van gekwelde omslaat in die van kweller. Bij haar wreken de vervolgte meisjes

zich, niet alleen op hun belagers, maar ook op de literaire traditie waarin zij staan (Meijer, 1996:49).

Scheepers wil deur middel van haar karakters haar waarskynlik ook “wreek” op hierdie teks van Roy Campbell, waar vroue aan koeie gelykgestel word, maar ook op die geïkoneerde uitbeelding van die vrou binne die (Afrikaanse) literatuur.

In “K.I.” is ’n landbouklas besig om letterlik ’n koei (vergelyk die aanhaling op p. 75) se geslagsdele te ondersoek om die werking daarvan te verstaan. Die jong seun in die verhaal kry dit egter nie reg om die baarmoeder te voel nie, terwyl die meisie met haar ontwakende seksualiteit “weet wat hy daarbinne voel” (p. 77), omdat dit met die sterk suggestie van masturbasie, “die maklikste ding op aarde (is) om aan jouself te vat” (p. 78). Sy is dus nie net meer geskik “vir sulke simpel take” soos om die koei se rug te krap “omdat (sy) die enigste meisie in die landbouklas was” nie, maar kan sy dit juis daarom “beter doen, Meneer” (p. 80). Dit is dus onnodig vir haar om te vra: “Hoe moet dit voel, Meneer?” (p. 78), want “Op die plaas doen ons dit beter” (p. 78). Sy weet reeds hoe dit voel. Daar word met ander woorde ook ’n direkte verband tussen die koei en die meisie getrek.

In “Die medleys, intussen, het opgehou swem” (p. 81), kry ons weer die ontluikende jong meisie, waar water en swem nogmaals simbool van vroulike seksualiteit word (vergelyk ook “K.I.” op p. 78 en “Dansmaat” op p. 25).

Die jong meisie moet die “swemslag”, by implikasie seksualiteit, by haar nuwe L.O.-onderwyseres wat “swem afrig” en “’n uithalerswemmer” (p. 81) is, aanleer, maar die meisie se ondervinding met die ouer vrou, wat haar tot voorbeeld moet wees, lei eerder tot seksuele ontugtering: “Sy bly ongemaklik in die salto-posesie op haar rug lê sonder om die sensasie van beweging en vaart in ’n duikvlug te kry. Dit voel vir haar asof sy onder water vasgedruk word en nie kan opkom nie” (p. 84). In plaas daarvan dat “... [haar] liggaam soepel (en) gewigloos” word en “... [sy] beweging en water en visagtig los van swaartekrag [word]” (p. 82), voel sy vasgedruk nadat die onderwyseres haar gemolesteer het. Die onderwyseres se rol as molesteerder kom dus ooreen met die gekorrupteerde figuur op die voorblad van hierdie teks en is in stryd met die tradisionele manneplot waarin vrouens noodwendig as moeders, opvoeders en versorgers moes optree.

In “Coitus interruptus” (p. 85) soek die verleidelike, dansende meisie (dans weer hier as metafoor vir seks) doelbewus na ’n “maklike slagoffer”, ’n man wat die kans aangryp “om vrou en kinders op die dorp te

los en alleen stad toe te kom” sodat hy kan “dans” met die vrou met ’n “oeritme” wat “met almal (...) dans” (p. 85). En dit doen hy in ruil vir sy “klomp kontantgeld in ’n krokodilleer-beursie en sy Rolex-horlosie” en uiteindelik in ruil vir sy lewe. As “die speurders van die Moord- en Roofafdeling wat die saak behartig het, hom in ’n steeg kry”, is sy vrou verlig en “sonder trane” (p. 86). Ook hier vind die voorblad dus inslag en verskil die uitbeelding van hierdie vrou drasties met die konvensies van die tradisionele manneplot waarin die vrou as goeie voorbeeld en rolmodel moes funksioneer.

In “Uit twee rigtings” (p. 87) word die woordprostituut van “Onder ’n skuilnaam” letterlik ’n prostituut (vergelyk die simboliek van die voorblad) wat haar liggaam aan vragmotorbestuurders verkoop om vir haar en haar gesin te sorg. Sy is soos die liedjies wat oor die radio in die vragmotor speel, “Dressed for success” (p. 89), as “die man sien dat sy niks onder haar rok aan het nie” (p. 87) vir net nog ’n “Quick, quick Baby” (p. 89).

In “Poison” (p. 92) kry ons die toppunt van korrupsie by die vrou as die vrou in dié verhaal se mislukte lesbiese verhouding haar dryf tot moord. Hier word die vrou as gewelddoener en rower tot die uiterste gedryf (vergelyk voorblad). Ons sien ook die vrou se laaste desperate poging om vir altyd los te kom van die man, om iets te wees en te bereik s nder ’n man:

‘Wat kan ’n mens maak as jy nie trou nie?’

‘Hoekom moet jy juis iets máák? D s jou probleem, Mullertjie my baby, jy kan niks op jou eie doen nie. As jy nie trou nie dan hoef jy nie iets te maak nie. Jy gaan aan, jy hó f nie met ’n fokken man te trou nie!’

‘Wil jy by hulle slaap?’

‘Nee, nie as ek dit kan help nie’ (p. 96).

Die vrou soek dan desperaat liefde by ’n ander vrou, maar sy vind dat ook hierdie poging misluk en dat haar minnares ’n “verraaierteef” (p. 96) is wat haar net soos ’n man, keer op keer verlaat: “Tiger het haar s  aangekyk, en teen vyfuur, toe dit tyd word om te gaan, het sy net gesê cheerio, p l, en met haar broer se toksak by die deur uitgewaai” (p. 95).

Daar is dus ’n duidelike verband tussen die uitbeelding van vrouepersonasies in die verhale en die voorblad, veral as daar gekyk word na die simboliek van die “monsters”, wat losbandigheid, vraatsug, onreinheid, ydelheid, uitspattigheid en dranksug voorstel. Dat die voorblad egter ook ’n manneplot is waarteen Scheepers haar wil verweer, moet

ook nie misgekyk word nie. Dit is bekend dat die kunswerke van Bruegel altyd die een of ander moraliserende les vir die ongeletterde publiek van sy tyd bevat het (Marijnissen & Seidel, 1984:152-153). In die skildery "Dulle Griet" (1562) is die boodskap duidelik: vroue wat hulself ophou met losbandigheid, ydelheid, geweld en vraatsug, sal reguit hel toe gaan. Dit is ook opvallend dat dieselfde straf nie vir soortgelyke "sondige" mans geld nie.

Dit is veral in hierdie tweede afdeling van Scheepers se *Dulle Griet* waar die uitbeelding van die vrouepersonasies in stryd is met dié van die manneplot. Waar dit in die manneplot altyd die manlike karakters was wat as gewelddadig en aggressief uitgebeeld is en die vroulike karakters as gedweë en weerlose slagoffers daarvan, is dit nou die vrouepersonasies wat gewelddadig is:

In de boeketreeks leren vrouwen dat mannelijke gewelddadigheid op de koop toe moet worden genomen, op straffe van liefdesverlies. Mannelijk agressief gedrag bezit daar een verborgen romantische betekenis, die de heldin moet zien te ontcijferen. In literaire teksten betekent de liefde voor vrouwen veelal het offeren van al haar andere doelen ... Zo wordt liefde tegelijk de symbolische dood van het vrouwelijk subject (Meijer, 1996:59).

5. Sintese

Nadat die voorblad, dit wil sê, die skildery "Dulle Griet" van Pieter Bruegel simbolies ontleed is, is gekyk hoe die voorblad op ironiese wyse by die Scheepers-tekste aansluit. Daar is met ander woorde ondersoek ingestel na die uitbeelding van die vrou, maar ook van die man in *Dulle Griet*. Daar is gevind dat daar 'n geleidelike progressie by die naamlose vroulike hoofkarakters in die verhale is en dat die vrou al hoe meer "gekorrupteer" raak deur die loop van die bundel. Sy ontwikkel van onskuldige verliefde jong meisie tot misbruiker en moordenaar. Die oorsaak van hierdie morele agteruitgang by die vrouekarakters blyk die gekondisioneerde, chauvinistiese man te wees wat in verskeie vorme in die teks verskyn. Hier gaan dit egter nie oor vrou teen man nie, maar oor die vrou wat moet oorleef in 'n wêreld wat deur mans regeer en oorheers word. Scheepers tree egter ook in "intertekstuele discussie" (Meijer, 1996:53) met wat Meijer die "mannenplot" noem:

Bij vele vrouwelijke auteurs zie ik een dubbele strategie: aan de ene kant is er sprake van een polemisch ingaan tegen teksten van mannelijke voorgangers en de daarin geïmpliceerde visie op sekse. Aan de andere kant is er sprake van een herkende, waarderende herneming van vrouwelijke voorgangers, die daarbij vaak worden

bevrijd van denigrerende of belemmerende beeldvorming (Meijer, 1996:43).

Die voorblad sêlf funksioneer egter ook as manneplot waarteen Scheepers skryf.

Bibliografie

- Brink, A.P. 1963. *Die Ambassadeur*. Kaapstad : Human & Rousseau.
Brink, A.P. 2000. *Donkermaan*. Kaapstad : Human & Rousseau.
Cloete, T.T. 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM-literêr.
Krog, A. 1989. *Lady Anne*. Johannesburg : Taurus.
Marijnissen, R.H. & Seidel, M. 1984. *Bruegel*. NYC : Harrison House.
Meijer, M. 1996. *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam : Amsterdam University Press.
Scheepers, R. 1990. *Die ding in die vuur*. Pretoria : HAUM-literêr.
Scheepers, R. 1991. *Dulle Griet*. Kaapstad : Tafelberg.
Scheepers, R. 1994. *'n Huis met drie en 'n half stories*. Kaapstad : Tafelberg.
Scheepers, R. 1995. *Die heidendogters jubel*. Kaapstad : Tafelberg.
Scheepers, R. 1999. *Feeks*. Kaapstad : Human & Rousseau..
Stockenström, W. 1981. *Die kremetartekspedisie*. Kaapstad : Human & Rousseau.
Van der Vyver, M. 1992. *Griet skryf 'n sprokie*. Kaapstad : Tafelberg.
Viljoen, L. 1993. *Karolina Ferreira*. Kaapstad : Human & Rousseau.

Kernbegrippe:

Dulle Griet (Riana Scheepers): voorblad
gender: *Dulle Griet* (Scheepers)
manneplot: dialoog met *Dulle Griet*
vroue; uitbeelding van (*Dulle Griet*)

Key concepts:

Dulle Griet (Riana Scheepers): cover
females: portrayal of (*Dulle Griet*)
gender: *Dulle Griet* (Scheepers)
“manneplot”: dialogue with *Dulle Griet*