

'n Onderzoek na die rol van die “verwonde” kind in die werk van enkele kinder- en jeugverhaalskrywers in navolging van Alice Miller

Anke Salomie / Theron / THRANK001

A dissertation submitted in *fulfillment* of the requirements for the award of the degree of Master of Arts in Afrikaans and Netherlandic Studies

Faculty of the Humanities

University of Cape Town

2017

COMPULSORY DECLARATION

This work has not been previously submitted in whole, or in part, for the award of any degree. It is my own work. Each significant contribution to, and quotation in, this dissertation from the work, or works, of other people has been attributed, and has been cited and referenced.

Signature:

Signed by candidate

Signature removed

Date: 8 March 2017

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Dankbetuiging

Ek wil hiermee erkenning gee aan my studieleier, Prof. Joan Hambidge, vir haar leiding en motivering.

Baie dankie aan my kollegas; Dr. Minnie Lewis, Dr. Joel Claassen, Dr. Ian van Rooyen, Mev. Marieke van Zyl-Potter en Mev. Celéste Reyneke vir hul ondersteuning.

Dankie aan my ouers en vriende vir al die ondersteuning en geduld.

Laastens wil ek die Harry Crossley Research Fellowship bedank vir hulle finansiële ondersteuning, waarsonder hierdie studie nie moontlik sou wees nie.

An investigation of the role of the “wounded” child in selected children’s and youth literature authors in following of Alice Miller

Key terms:

children’s literature, youth literature, young adult literature, wounded child, reliving process, psychoanalytic theory, psychoanalysis, Alice Miller, Melanie Klein, Verna Vels, Fanie Viljoen, François Bloemhof, Hans Christian Andersen

Abstract

This study focusses on the role of the wounded child in the writing process of authors who write children’s and youth literature. The psychoanalytic theories of Alice Miller will be discussed with reference to a selection of her publications. Miller’s theories are used to determine if the experiences and repressed emotions of an author’s childhood play a role in their contextual and practical choices when writing children’s literature. Miller’s arguments and research about child abuse, the reliving process and the body’s memory will be used as a theoretical framework.

A contextual sample analysis on fairy tales will first be done, because it is considered an established form of children’s literature. Hans Christian Andersen is used as a case study, due to the direct authorship of his fairy tales. In his case the theories of Melanie Klein will be used to complement those of Miller. This will be done in order to examine the role of Andersen’s mother and grandmother within his fairy tales. The use of Klein’s work is due to Miller’s rejection of Freud. Klein incorporates Freud, whereas Miller rejects his concepts. Klein’s theory will support Miller’s as well as provide an additional perspective on child psychoanalysis.

Selected characterisations and narratives within fairy tales will be singled out to demonstrate arguments from Miller’s theories.

The children’s and youth literature of Fanie Viljoen, François Bloemhof and Verna Vels will be considered in order to determine if Miller’s theories could deliver similar results as in the fairy tale sample analysis. Aspects which will be examined are the writing process, motivation for the creation of texts, prominent themes as well as practical choices surrounding narrative.

Miller’s concept of a “wounded” child will be examined in relation to the author and the writing process. The function of the wounded child and why Miller is the most appropriate reading strategy for children’s and youth literature will be argued.

To conclude, the actual goal of children’s and youth literature and the most appropriate approach to it will be discussed. The practice of bibliotherapy will be presented as a practical example of the use of children’s and youth literature.

The point of this study is that the reliving process, to which Miller refers, results in the author returning to specific traumatic, embarrassing or extremely happy moments in his or her childhood. This process makes it possible to refer to a “wounded” child, where the profound nature of an experience points towards an ideal reader for which the writer creates the text.

Anke Salomie Theron

THRANK001

University of Cape Town

Onderzoek na die rol van die “verwonde” kind in die werk van enkele kinder/jeugverhaalskrywers in navolging van Alice Miller

Sleuteltermes:

kinderliteratuur, verwonde kind, herbeleving, herbelevingsproses, psigoanalitiese teorie, Alice Miller, Melanie Klein, Verna Vels, Fanie Viljoen, François Bloemhof, Hans Christian Andersen

Opsomming

Hierdie studie fokus op die rol van die “verwonde” kind in die skryfproses van skrywers wat kinder- en jeugverhale skryf. Die psigoanalitiese teorieë van Alice Miller word bespreek met verwysing na enkele van haar publikasies. Miller se teorieë word gebruik om te bepaal of ervarings en onderdrukte emosies uit skrywers se kinderjare ’n rol speel in hul kontekstuele en praktiese keuses, by die skryf van ’n kinderliteratuurteks. Miller se argumente en navorsing rondom kindermishandeling, herbeleving en die geheue van die liggaam dien as teoretiese raamwerk.

Eerstens word ’n kontekstuele steekproef op sprokiestekste uitgevoer, omdat dit as ’n gevestigde vorm van kinderliteratuur beskou word. Hans Christian Andersen word as ’n gevallestudie gebruik, omdat sy sprokies onder sy direkte outeurskap val. Hier word die teorieë van Melanie Klein ter aanvulling gebruik om die rol van Andersen se moeder en grootmoeder in sy sprokies te ondersoek. Die gebruik van Klein se werk is omrede Miller krities is van Freud. Klein integreer Freud se konsepte terwyl Miller dit laat vaar. Daarom sal Klein se teorieë Miller se teorie help ondersteun en ’n bykomende perspektief bied.

Enkele karakteruitbeeldings en verteltegnieke van sprokies word uitgesonder om argumente uit Miller se teorieë op literêre vlak te demonstreer.

Die kinder- en jeugliteratuur van Fanie Viljoen, François Bloemhof en Verna Vels word onder oë geneem om vas te stel of Miller se teorieë dieselfde resultate kan lewer as in die sprokie-steekproef. Aspekte wat ondersoek word, is die skryfproses, motivering vir die skep van tekste, prominente temas en motiewe asook praktiese keuses omtrent verhale.

Miller se konsep van ’n “verwonde” kind word ondersoek in verband met die skrywer en skryfproses. Die funksie van die “verwonde” kind en waarom Miller die gepaste leesstrategie bied vir kinder- en jeugliteratuur, word ook bespreek.

Ter afsluiting word die werklike doel van kinder- en jeugliteratuur en die gepaste benadering daartoe bespreek. Die gebruik van biblioterapie word as praktiese voorbeeld voorgedra.

Die uitgangspunt is dat die herbelevingsproses, waarna Miller verwys, tot gevolg het dat die skrywer terugkeer na spesifieke traumatiese, vernederende of uiters gelukkige oomblikke in sy kinderjare. Dié proses maak dit moontlik om na ’n “verwonde” kind te verwys, waar die diepgaande aard van ’n ervaring dui op ’n ideale leser vir wie die skrywer die teks skep.

Anke Salomie Theron

THRANK001

Universiteit van Kaapstad

“ Maak nie saak hoe geïsoleerd of verwerp nie, ’n kind wat lees, het baie vriende. Maak nie saak hoe onverdraagsaam ’n gemeenskap nie, ’n kind wat lees, begryp en verstaan. Maak nie saak hoe gemeen en aggressief ’n woonbuurt nie, ’n kind wat lees, is ’n gasvrye kind. Maak nie saak hoe verarm en vernietig ’n area is nie, ’n kind wat lees, woon in luukse. Maak nie saak hoe dor en karig ’n huisgesin is nie, ’n kind wat lees, word gevul met gulle rykdom. Maak nie saak hoe geestelik verarm ’n familie is nie, ’n kind wat lees, is ’n intelligente en ingeligte kind. Maak nie saak hoe onmenslik ’n gemeenskap is nie, ’n kind wat lees, word ’n menslike kind.”

(Antjie Krog, *Rapport*, 16 Augustus 2007)

Inhoud

Inleiding.....	9
1. Alice in Wonderland.....	11
1.1 Alice Miller	11
1.1.1 Teoretiese raamwerk	13
1.1.2 Enkele voorbeelde van kompensasies	14
1.1.3 Sleutels binne 'n teks	16
1.2 Miller se eie toepassings op drie skrywers	17
1.2.1 Virginia Woolf (25 Januarie 1882 – 28 Maart 1941)	17
1.2.2 Yukio Mishima (14 Januarie 1925 – 25 November 1970)	20
1.2.3 James Joyce (2 Februarie 1882 – 13 Januarie 1941)	22
1.3 Ter afsluiting.....	23
2. Die Cheshirekat	25
2.1 Die idilliese tradisionele sprokie	27
2.2 Die Sprokies van Andersen.....	28
2.2.1 Hans Christian Andersen (1802 – 1875).....	28
2.2.2 Die sukses van Andersen se sprokies.....	30
2.3 'n Aanvullende teoretiese lens	32
2.3.1 Melanie Klein (1882 – 1960)	32
2.3.2 Kleiniaanse Konsepte	33
2.3.3 Die toepassing van Klein en Miller	37
2.4 Samevatting	42
2.5 Sprokies as kanonieke voorbeelde van kinderliteratuur	43
2.5.1 <i>Framing the Sign: Criticisms and Its Institutions</i> (1988).....	43
2.5.2 Ten slotte	44
2.6 Die skadukant van sprokies en die kind se onbewuste.....	44
2.6.1 Tekste wat die skadukant ontgin	45
2.6.1.1 Into the Woods... ..	45
2.6.1.2 <i>The Sleeper and the Spindle</i>	51
2.6.1.3 Where the Wild Things Are	55
2.7 Jeugliteratuur	61
2.7.1 Die Bildungsroman as jeugroman	61
2.7.2 Alternatiewe Bildungsromans.....	64
2.8 Slot	66

3. Die Hoedemaker	67
3.1 Fanie Viljoen en jeugliteratuur.....	67
3.1.1 Die skrywer se ervarings	67
3.1.2 Projeksie van alkoholis-figuur op karakters	68
3.1.3. Die skryfproses.....	70
3.1.4 Voorskryf vir onderrigdoeleindes	71
3.1.5 Navorsing oor kinders se leesgedrag en voorkeure.....	71
3.1.6 Skrywers en voorskryfbeleid	74
3.1.6.1 Onderwys	75
3.1.6.2 <i>Onderwêreld</i> as voorgeskrewe werk vir Graad 12 Huistaal	75
3.1.7 Die jeugroman en magstrukture.....	78
3.1.7.1 Entwicklungsroman teenoor Bildungsroman.....	79
3.1.7.2 <i>Onderwêreld</i> as voorbeeld.....	81
3.1.8 Slot	85
3.2 François Bloemhof en jeugliteratuur	86
3.2.1 Die Gotiese roman	86
3.2.2 Alice Miller	88
3.2.3 Bloemhof se gunsteling.....	88
3.2.4 Die Rooikappie-motief	90
3.2.5 Vreesliteratuur en rillers	90
3.2.5.1 Riller, reeksmoordenaar en wolf.....	91
3.2.5.2 Riller-reeks	91
3.2.5.3 Die wolf-figuur	95
3.2.6 Jeugliteratuur	97
3.2.7 Ten slotte	98
3.3 <i>Liewe Heksie</i> en Verna Vels.....	98
3.3.1 Verna Vels	98
3.3.2 Die ontstaan van die <i>Liewe Heksie</i> tekste.....	98
3.3.3 <i>Liewe Heksie</i> as 'n parodie van die tradisionele Westerse heks.....	101
3.3.3.1 Literêre verwysings	101
3.3.3.2 Die beskouings van goeie en slegte toorkuns.....	103
3.3.3.3 Die ontwikkeling van konsepte rondom toorkuns en heksery	103
3.3.3.4 Skriftelike bewyse van vervolging	104
3.3.4 'n Parodie van die tradisionele heks	106

3.3.5 Die Geel Heks	108
3.3.6 <i>Liewe Heksie</i> in navolging van Miller	108
4. Die koningin van harte	110
4.1 Die verwonde kind – Alice Miller	110
4.2 Kernpunte van Miller se teorie	110
4.3 Aspekte wat aanleiding gee tot ’n herbelewingsproses	110
4.4 Wat is ’n “verwonde kind”?	113
4.4.1 Riglyne	114
4.5 Die volwasse skrywer en sy skryfproses	115
4.6 Implikasies van ’n Miller-georiënteerde interpretasie van kinderliteratuur	115
5. Die Wit Konyn	117
5.1 Biblioterapie	117
5.1.1 Definisie	117
5.1.2 Kognitiewe biblioterapie	118
5.1.3 Affektiewe biblioterapie	118
5.2 Alice Miller	119
5.3 Die doel van biblioterapie	120
5.4 Doel en belang van kinderliteratuur t.o.v. biblioterapie in ’n Suid-Afrikaanse konteks.....	123
5.5 Goeie kinderliteratuur vir biblioterapie is nodig en belangrik.....	124
5.6 Ten slotte	124
Gevolgtrekking	125
Woordelys	127
Bibliografie	128
Geraadpleegde Bronne	137
Addendums	147
Addendum A: Vladimir Propp se skema vir volksverhale en sprokies.....	148
Addendum B: Opsomming van bespreekte verhale	162
Addendum C: <i>Sneeuwitjie</i> (Van der Vyver, 2007)	170
Addendum D: Onderhoue met skrywers	179

Inleiding

Hierdie studie fokus op die rol van die “verwonde” kind in die skryfproses van skrywers wat spesifiek vir kinders skryf, te wete kinder- en jeugliteratuur.

Die psigoanalitiese teorieë van Alice Miller sal gebruik word om 'n teoretiese raamwerk te skep. Hierdie raamwerk sal gebruik word om te bepaal of die ervarings en onderdrukte emosies van skrywers uit hul kinderjare 'n rol speel in die kontekstuele en praktiese keuses by die skryf van 'n kinderliteratuurteks.

Gebaseer op die werk van Alice Miller, is die voorgestelde hipotese dat die skryfproses van kinderliteratuur as 'n herbelewing van die skrywer se kinderjare beskryf kan word. Hierdie herbelewing kan omskryf word as 'n proses waar die skrywer terugkeer na spesifieke traumatiese, vernederende of uiters gelukkige gebeurtenisse. Alhoewel hierdie proses diep in die onbewuste gewortel is, is dit moontlik om te verwys na 'n “verwonde” kind vir wie 'n skrywer spesifieke tekste skep.

Alice Miller se biografiese agtergrond en werk sal breedvoerig bespreek word. Haar teorieë rondom die liggaam se vermoë om emosies te onthou en te berg sal beskou word tesame met haar navorsing oor kindermishandeling. Haar werk dien as teoretiese raamwerk vir die betoë in hierdie studie rondom sprokies en moderne kinder- en jeugliteratuur.

Sprokies sal eerstens as 'n kontekstuele steekproef vir Miller se teorieë gebruik word, omdat sprokies beskou word as 'n gevestigde genre vir kinders. Die gevallestudie van Hans Christian Andersen sal gebruik word, omdat sy sprokies onder sy direkte outeurskap val. Dit is anders as in die geval van die Grimm-broers wat volksverhale versamel het en geen oorspronklike outeurskap kan eis nie. Melanie Klein se werk word hier ter aanvulling gebruik, omdat Miller wegbreek van Freud en eerder Klein sy konsepte in haar teorie integreer. Klein se teorie word gebruik om die rol van Andersen se moeder en grootmoeder in sy sprokies te ondersoek.

'n Psigoanalitiese benadering tot sprokiestekste sal gevolg word om enkele karakteruitbeeldings en verteltegnieke uit te wys wat spesifieke argumente uit Miller se teorieë demonstreer.

Daar sal na drie prominente Afrikaanse kinder- en jeugliteratuurskrywers se werk verwys word om vas te stel of die voorgestelde teorieë van Alice Miller en die toepassing daarvan op sprokies, dieselfde resultate sal lewer op moderne kinder- of jeugverhale.

'n Oorsig sal verskaf word van Fanie Viljoen, François Bloemhof en Verna Vels en hul werk. Die werkswyse en uitgangspunte sal bespreek word met verwysing na spesifieke tekste deur hierdie skrywers. Daar sal by elke skrywer bepaal word hoe hul skryfproses verloop ten opsigte van hulle idees, inspirasie en motivering. Hoe hulle praktiese besluite neem omtrent hul tekste sal ook ondersoek word.

Die “verwonde” kind sal as kernkonsep van Miller se teorie bespreek word. Dit verwys nie na die algemeen bekende “innerlike kind” nie. Die innerlike kind verwys na 'n positiewe en kinderlike gemoed wat verbind kan word met nostalgie. Die “verwonde” kind verwys na die onderdrukte en ontkende ervarings uit 'n individu se kinderjare. Dit vorm deel van die individu se onbewuste en word as kind bewustelik verwerp. Die funksie van hierdie “verwonde” kind sal ondersoek word om te bepaal watter rol dit speel in die skryfproses van kinder- en jeugliteratuur.

Laastens sal die werklike doel van kinderliteratuur en die gepaste benadering daarvan bespreek word.

Vervolgens sal Alice Miller en haar teorieë bespreek word.

1. Alice in Wonderland

*“Klein Alice, neem dié storie nou
En lê dit saggies neer
Waar alle kinderdrome rus
In herinnering, waar weer en weer
Die pelgrims uit 'n verre land
Met nuwe blomme keer.”*

(Carroll, vertaal deur André P. Brink, 2010; vooraf)

Die skryfproses van 'n volwasse skrywer van kinder- of jeugliteratuur is belangrik, omdat dit die boodskap of betekenis beïnvloed wat kinders uit tekste ontvang. Die psigoanalitiese teorieë van Alice Miller sal gebruik word om 'n teoretiese raamwerk te skep waarmee dié skryfproses ondersoek sal word.

'n Biografiese agtergrond van Miller se lewe sal verskaf word en haar teoretiese uiteensettings, terminologie en beginsels sal bespreek word. Miller se eie ontledings van die werk van Virginia Woolf, Yukio Mishima en James Joyce sal as maatstaf dien vir die toepassing van haar teorie.

1.1 Alice Miller

Alice Miller is 'n komplekse figuur en is lank as 'n kontroversiële psigoanalisis beskou. Dit is grootliks te wyte aan haar opstand teen Freud se teorieë rondom die onbewuste in 'n milieu waar Freud se werk hoogaangeskrewe was. Haar teorieë spruit uit haar persoonlike ervarings van die Tweede Wêreldoorlog asook haar studies in filosofie, sosiologie en sielkunde. Sy het uitgebreide navorsing gedoen oor kindermishandeling en kindersielkunde. Haar werk fokus dus hoofsaaklik op kinders en die invloed van 'n individu se kinderjare op hul volwasse lewe.

Alice Rostovski is op 12 Januarie 1923 in 'n Poolse dorpie genaamd Lwow, vandag Lviv en deel van die Oekraïne, gebore. Haar ouers was middelklas-Jode en sy het 'n jonger suster gehad. Die Rostovski-gesin het tydens die oorlog in die Warskou-ghetto gewoon. Alice se ouers het haar onder 'n skuilnaam uitgesmokkel en sy het by 'n Katolieke gesin gaan woon. Sy het later vir haar ouers en suster kos ingesmokkel, maar kon hulle nie red nie (Cowan-Jensen, 2010).

In 1946 verlaat sy Pole met 'n studiebeurs van die Universiteit van Basel en voltooi haar doktorsgraad in sielkunde, filosofie en sosiologie (Cowan-Jensen, 2010). Haar proefskrif het oor die werk van Heinrich Rickert en die Neo-Kantiaanse beweging in die filosofie handel. Sy het daarna Freudiaanse psigoanalise-opleiding in Zürich ontvang (Grimes, 2010) en het in 1960 as psigoanalisis begin praktiseer (Connors, 1997).

In 1949 trou sy met die sosioloog Andreas Miller. Twee kinders is uit die huwelik gebore, maar teen die sestigerjare is hulle geskei.

Rondom 1980 het Alice Miller opgehou om psigoanalise te praktiseer en het voltyds aan haar navorsing begin werk. In 1988 het sy haarself amptelik gedistansieer van Freudiaanse psigoanalise. Sy het haar lidmaatskap van die Switserse Psigoanalitiese Vereniging gekanselleer en uit die Internasionale Psigoanalitiese Vereniging bedank (Grimes, 2010). Haar aangevoerde redes was dat hierdie organisasies hulself te streng by Freudiaanse psigoanalise bepaal het. Sy was sterk

teen Freud se teorieë gekant. Miller se grootste beswaar teen Freud was dat hy ten opsigte van kinders en kindermishandeling die sogenaamde kant van die ouers en moraliteit gekies het.

Freud se interpretasie van kindermishandeling en seksuele mishandeling was dat dit deel vorm van 'n onbewuste drang by die kind om die ouer uit te wis. Dit hou verband met sy psigoseksuele ontwikkelingsteorie wat hy op sy plesierbeginsel gebaseer het. Freud plaas uit Miller se perspektief die skuld van mishandeling by die kind en nie die ouers nie. Hy veronderstel dat aangesien kinders plesier en bevrediging uit spesifieke liggaamsdele op verskillende ouderdomme verkry, dit verbind kan word met sy oedipuskompleks-teorie.

Miller het nie Freud se teoretiese logika ondersteun waar hy die kant van die ouers kies en die kind as 'n ontwikkelende seksuele wese uitmaak nie. Freud het volgens Miller geswig voor die morele en sosiale diktaat, soos deur geloof en die morele samelewing voorgeskryf word. Sy was van mening dat Freud se benadering tot seksuele en kindermishandeling, ontkenning en onderdrukking van emosionele ervarings bevorder.

Miller was in opstand teen Jung se konsep van die skadu van die onbewuste sowel as Freud se oedipusteorie, wat volhou dat die mens van nature geneig is tot geweld. Sy glo dat geweld die simptome van onderdrukte woede in 'n individu se kinderjare is (Miller, 1995: 6-7). Sy beweer die mens is as kind geprogrammeer om slegs positiewe interaksies te ontvang. Indien negatiewe of aggressiewe interaksies plaasvind, is dit die mens se oorlewingsmeganisme om die interaksie en meegaande emosies te onderdruk of selfs te ontken (Miller, 1995: 6).

Miller meld dat oorlog 'n redelik onlangse verskynsel in die geskiedenis van die mensdom is, wat rondom 10 000 jaar gelede eers na vore getree het as gevolg van die verandering van die mens se leefstyl in die Neolitiese tydperk (Miller, 1995: 6). Die rede vir aggressie, volgens haar, was die kompetisie vir kos en ander hulpbronne en nie 'n oerdrang tot geweld soos deur Freud en Jung veronderstel nie.

Alice Miller se werk is geïnspireer deur Katherina Rutschky se konsep van "swart pedagogiek", wat verwys na die outokratiese styl waarmee veral Duitse ouers hul kinders grootgemaak het (Grimes, 2010). Dit behels 'n militaristiese benadering waar lyfstraf gereeld toegedien word, met 'n emosionele koue-skouer houding teenoor die kind. Die oorblyfsels van hierdie benadering is duidelik in die ideologie dat regte mans nie huil nie. Miller beweer dat hierdie tipe benadering tot ouerskap skade aan die kind se psige berokken.

Miller verduidelik haar teorie oor die "swart pedagogiek" aan die hand van 'n analise van Adolf Hitler se kinderjare in haar boek *The Untouched Key* (1990). Sy kom tot die gevolgtrekking dat wanneer daar wreed en gewelddadig teenoor kinders opgetree word, spesifiek deur hul ouers of primêre versorger, 'n kind wreedheid en geweld sal gebruik om sy eie werklikheid te skep (Cowan-Jensen, 2010; Miller, 2002).

Miller benader die geval van Hitler deur na sy ouers se herkoms en die omstandighede van sy geboorte te kyk. Adolf Hitler se vader, Alois, was vermoedelik die buite-egtelike kind van 'n Joodse handelaar, omdat sy moeder, Maria Schickelgruber, swanger geword het terwyl sy daar in diens was. Alois het verskeie kere in sy lewe sy van verander; van Heidler na Hydler en later Hitler. Vir Miller dui

hierdie gereelde naamsverandering reeds op Alois se frustrasie en vernedering om as 'n buite-egtelike kind en van Joodse afkoms gebrandmerk te word (Miller, 2002).

In *The ignorance or how we produce the evil* (2002) beweer Miller dat Alois hierdie onderdrukte frustrasies en vernedering op Adolf geprojekteer het. Adolf moes gereeld erge loesings van sy vader verduur en volgens Miller is dit die enigste manier waarop Alois sy onbewuste frustrasies kon verwerk. Miller noem dat sy dit interessant vind dat almal onder Hitler se bewind tot in die derde generasie bewyse moes lewer van Joodse afstamming al dan nie (2002). Dit is die duidelikste bewys dat 'n volwasse man, Alois, sy onsekerheid as kind tot 'n derde generasie kon oordra.

Adolf Hitler het op hierdie manier sy vader se onsekerheid van sy herkoms en vernedering asook sy eie vernedering en mishandeling na 'n politieke vlak geneem. 'n Kind wat met soveel geweld en woede getraumatiseer is, sal as volwassene reageer met wreedheid en geweld. Hitler was dus 'n radikale voorbeeld van Miller se teorie.

Vir die doeleindes van hierdie studie sal daar hoofsaaklik op die volgende tekste deur Alice Miller gesteun word: *Prisoners of Childhood* (1981) en *The Untouched Key: Tracing Trauma in Creativity and Destructiveness* (1988), *The Drama of Being a Child* (1995); *The Body Never Lies: The Lingering Effects of Hurtful Parenting* (2005); *The Drama of the Gifted Child: The Search for the True Self* (2007) (oorspronklik as *Prisoners of Childhood* gepubliseer).

1.1.1 Teoretiese raamwerk

Miller beweer dat verskeie psigiese en fisieke toestande gewortel is in 'n individu se onderdrukte of ontkende emosionele ervarings as kind (2006: 19). Haar psigoanalitiese navorsing en werk is gegrond op haar standpunt dat: "There is a price to be paid for [...] morality, a price paid by the body" (Miller, 2006: 15). Dié stelling impliseer dat alles wat in die loop van 'n individu se lewe gebeur, opgeneem en in die liggaam en onbewuste gestoor word. Hierdie opname van ervarings kan positief of negatief wees. Die storingsproses kan reeds van so vroeg as binne die baarmoeder begin (Miller, 2006: 22). Die liggaam en onbewuste funksioneer saam soos 'n groot boek waarin daar met onuitwisbare ink geskryf word.

Al word moraliteit gebaseer op geloof en algemeen aanvaarde etiek en standaarde, beteken dit nie dat die mens se emosies altyd daarmee akkoord gaan nie. Daar kom 'n punt waar moraliteit teenstrydig is met die liggaam se ervaring van emosies. Wanneer individue se ervarings gemanipuleer moet word, word die teenstrydigheid tussen moraliteit en die liggaam se emosionele ervarings beklemtoon. Miller gebruik gevoelens en emosies om te onderskei tussen verskillende tipe ervarings. Sy verduidelik dit soos volg: "...[T]he word 'feeling' designates a *conscious* perception of an emotion" (Miller, 2006: 14).

Gevoelens is bewustelike emosies. Byvoorbeeld: Ben klap vir Karel en daarom voel Karel op daardie oomblik kwaad. Daar is 'n bewuste, logiese reaksie wat plaasvind. Dit is die individu se reaksie op 'n situasie (Miller, 2006: 14).

Emosies is moeiliker om te beskryf en volgens Miller nader aan die waarheid, "In my terminology, emotion is a more or less unconscious..." (Miller, 2006: 14). Daar is 'n direkte verhouding tussen emosies en die onbewuste, omdat dit spontane reaksies teweeg bring. Dit kan verskeie oorspronge hê en is nie logies nie. 'n Goeie voorbeeld van so 'n emosionele reaksie is wanneer mense binne 'n onvanpaste konteks lag, soos wanneer iemand val of tydens 'n rusie.

'n Belangrike komponent van Miller se teorie is die vierde gebod: “Eer jou Vader en jou Moeder” (Eksodus 20:12). Dit het 'n beduidende invloed op hoe individue teenoor hul ouers reageer. Miller vind dat onvoorwaardelike liefde en vrees die grootste emosionele struikelblok is. Die verhouding tussen hierdie twee emosies is geweldig kompleks. Die vierde gebod bevorder dié kompleksiteit, omdat 'n teenstrydigheid by 'n kind ontwikkel wanneer ouers negatief teenoor die kind optree. Moet die kind dan steeds sy ouers eer en liefhê soos wat moreel van hom verwag word? Geld dit steeds as sy ouers hom mishandel? Miller wys daarop dat wanneer 'n kind se emosionele reaksie op 'n ervaring onaanvaarbaar is, die kind daardie emosie sal onderdruk of ontken. Hierdie ontkenning vind plaas, omdat die kind die ouer wil gehoorsaam soos van hom verwag word.

Die kind verkeer onder die indruk dat hy nie sy ouers se onvoorwaardelike liefde sal ontvang as hy nie volgens hulle reëls handel nie (Miller, 2006: 21). Individue se reaksies en emosies is nie altyd sosiaal of moreel aanvaarbaar nie. Sulke emosies word onderdruk of ontken en lei tot die ontwikkeling van emosionele blindheid. Dit is 'n proses wat Miller soos volg verklaar, “[e]motional blindness, then, is usually a (self-) destructive luxury that we indulge in at our own cost” (2005: 14). Die individu ignoreer eerder die emosie ter wille van sy ouers. Die gevolge van hierdie volgehoue ontkenning en onderdrukking tydens die kinderjare kan tot fisieke of psigiese toestande lei soos depressie en angs in volwassenheid.

Miller vind twee spesifieke emosies problematies wanneer dit by die onderdrukking en ontkenning van emosies kom, naamlik onvoorwaardelike liefde en vrees. Sy verduidelik dat die konflik tussen hierdie twee emosies aanleiding gee tot ervarings van vernedering en verwerping tydens die kinderjare.

Die aard van die liefde wat elke individu teenoor sy ouers koester is vir haar problematies. Daar ontstaan 'n spanning tussen die vierde gebod en die ouers se onbewuste selfsug oor hoe hulle liefde eis. Ouers verwag 'n onvoorwaardelike, blinde liefde van hul kinders. Hierdie tipe liefde, wat amper outomaties van die kind verwag word, kan op manipulerende maniere gebruik word, gewoonlik onbewustelik.

Miller gee enkele voorbeelde in haar boek *The Drama of the Gifted Child* (Miller, 2007: 23).

In die geval waar die ouers self as kind onderdrukte ervarings koester, word dit op hul eie kinders geprojekteer. 'n Interafhanklike verhouding word gekweek tussen onvoorwaardelike liefde, wat hier as koestering, omgee, beskerming en fisieke vertroeteling gedefinieer word, en die vrees dat die kind hierdie liefde ontsê sal word. Die belangrike aspek van dié verhouding tussen liefde en vrees, is dat liefde van die kind weerhou sal word as gevolg van sy/haar gedrag.

Miller beweer dat indien onvoorwaardelike liefde, soos in die vorige paragraaf beskryf, nooit ontvang is nie: “... children will be left with a lifelong yearning for the fulfilment of their initial (and vital) needs” (Miller, 2006: 21). Sy verduidelik dat hierdie hunkering kan lei tot een van twee drange: Die drang om die ontbrekende liefde na te jaag óf om eksterne middels te gebruik om die emosies te onderdruk of te ontken.

1.1.2 Enkele voorbeelde van kompensasies

Kompenserende middels word gereeld as eksterne maniere gebruik om die hunkering na liefde te bevredig (Miller, 2007: 7). Hierdie eksterne middels is gewoonlik effektief as 'n korttermynoplossing, maar is nie 'n volhoubare alternatief vir die herbeleef van die emosies en ervarings van verwerping en vernedering wat

daartoe gelei het nie. Dit kan ook gebruik word om emosies en ervarings aktief te onderdruk.

Die misbruik van alkohol en dwelms is die mees ooglopende vorms van kompensasië. Die liggaam word deur chemiese middels gemanipuleer om onderdrukte emosies te vermy of te vergeet. Daar word op 'n chemiese wyse met die onbewuste en bewuste gepeuter. Die brein se chemiese samestelling word verander wat verskeie langdurige gevolge kan hê.

'n Losbandige seksuele lewe met verskeie seksmaats, funksioneer as 'n hormonale weergawe van dwelmmisbruik. Die liggaam se drange word gebruik om die aandag van onbewuste en onderdrukte emosies af te lei. Dit is ook 'n manier om liefde na te jaag. Individue wat hunker na onvoorwaardelike liefde beleef waarskynlik seks as 'n bewys van liefde. Die verhoudings wat individue op hierdie wyse aanknoop lei gewoonlik na manipulerende gedrag. 'n Voorbeeld sou 'n buite-egtelike verhouding wees waar daar manipulerende plaasvind sodat twee partye mekaar sonder die medewete van ander betrokkenes kan ontmoet.

Manipulerende gedrag kan op 'n bewuste manier gebruik word om verskillende behoeftes te bevredig. Individue kan ander manipuleer, sodat hulle meer van 'n sekere kompensasië kan verkry, soos alkohol, dwelms of seks. Manipulasie is ook 'n simptome van verskeie geestestoelnde. Dit behels die gedrag van 'n individu wat ander manipuleer om sy eie behoeftes te vervul. Dit kan patologiese leuenaars, psigopate, depressie-lyers of anorexianervosa-lyers insluit, maar is nie tot hierdie kategorieë beperk nie. Enige individu wat manipulerende gedrag toepas het waarskynlik emosies of ervarings wat hy wil onderdruk of ontken.

Al hierdie vernietigende kompensasies word, volgens Miller, gemaak om 'n emosionele ervaring of gebeurtenis te onderdruk of te ontken, gewoonlik ervarings van verwerping en die afwesigheid van onvoorwaardelike liefde (Miller, 2006: 21). Miller verklaar dit as 'n proses waar die ware self, homself wil ontken (Miller, 2006: 35). Dit kan selfs tot 'n vroeë dood of selfdood lei.

Dit is duidelik dat Miller se uitdrukking: "Die liggaam betaal die prys vir moraliteit", wél gewig dra wanneer daar na die pas bespreekde kompensasies gekyk word (Miller, 2007: 7). Die sosiale en morele onaanvaarbaarheid van alkoholmisbruik, dwelms en losbandige seksuele gedrag val binne die raamwerk van moreel transgressiewe aktiwiteite. Dit is die prys wat soms deur volwassenes betaal word wat hul emosies en ervarings uit hul kinderjare onderdruk. Dit is belangrik om daarvan bewus te wees dat nie alle individue wat verwerping, vernedering of die afwesigheid van onvoorwaardelike liefde ervaar het, hierdie uiterste negatiewe reaksies sal toon nie. Miller bespreek alternatiewe uitkomstes.

Die beste verweer, volgens haar, is om die emosies te herbeleef. Hierdie emosies moet deur 'n vertroueling erken word en die kans gegun word om deur die liggaam te beweeg. Dit maak nie saak of die emosies moreel korrek is of nie. Die erkenning en die ervaring daarvan is die belangrikste. Miller beweer geensins dat die herbelewing van 'n emosie tot antwoorde of totale genesing sal lei nie (Miller, 2006: 38). Dit wil egter voorkom of hierdie herbelewing 'n ervaring van afsluiting meebring. In gevalle waar onvoorwaardelike liefde ontbreek, kan daar terugkeer word na emosies of ervarings van vernedering of uiterse geluk. In so 'n geval kan die skryfproses, of selfs enige ander kreatiewe proses, beskou word as sodanige terugkeer of herbelewing.

Hierdie studie wil voorstel dat die skryf van kinder- en jeugliteratuur as 'n soortgelyke herbelewingsproses beskryf kan word, waar die skrywer sekere emosies herbeleef deur die tekste wat hy skryf. Die skryfproses transformeer na 'n tipe terapieessie eerder as bloot 'n eendimensionele skryfproses.

1.1.3 Sleutels binne 'n teks

Onderdrukte en ontkende emosies kan op 'n onbewuste manier in 'n kunstenaar se werk deursyfer. Kunstenaars se werk of elemente in hul werk kan dien as simboliese sleutels wat dui op onderdrukte emosies of ervarings. Die skryfproses wat as herbelewingsproses kan dien, bevat sleutels tot die onbewuste se neerslag in die teks. Die digter en bloemleser D.J. Opperman gebruik 'n soortgelyke werkswyse in sy kritiese essays.

In sy essay "Kuns is Boos!" verwys Opperman na die "duiwel as die kunstenaar se drinkebroer" (1959: 149) en dat die sondeval nodig was vir die kunste. Hierdie literêre-teoretiese stelling deur 'n gesiene Afrikaanse digter, letterkundige en bloemleser kan in dieselfde lig beskou word as Miller se teorieë dat die kunswerk as 'n proses van herbeleving beskou kan word. Ontkende of vergete emosies kan deur die kunswerk herbeleef word as gevolg van die neerslag van simboliese sleutels, wat daardie emosies kan ontsluit.

Dit is moontlik dat kreatiewe individue nie hul kreatiewe vermoë sou kon ontgin as daar nie onderdrukte of ontkende emosies in hul onbewuste aanwesig was nie. Hierdie onderdrukte emosies dien moontlik as dryfveer vir die kunstenaar/skrywer. Die skryfproses mag as 'n katalisator en fasiliteerder dien vir die herbeleving van onderdrukte of selfs vergete emosies.

Opperman se stellings oor die literêre teorie, soos vervat in "Kuns is Boos!" (1959), kan vergelyk word met Miller se benadering, waar Miller die dreigende ontkenning van 'n ware self beklemtoon. Opperman beklemtoon hierdie dreigende ontkenning as volg, "...Brandaan dreig altyd om die kunswerk in die vlamme te gooi; die kunstenaar wil telkens van sy kunstenaarskap afskeid neem" (Opperman, 1959: 148). Die simboliese betekenis van 'n ware self lê in Brandaan se dreiging om die kunswerk te vernietig. Die kunswerk funksioneer as 'n verteenwoordigende simbool van die kunstenaar se self. Vir Miller sou dit verwys na haar bewering dat deur ware emosies te onderdruk en te ontken, die individu sy ware self ontken.

Miller wys daarop dat 'n teks feite en gebeure kan ontbloot wat in die skrywer se onbewuste lê:

...vignettes taken from the lives of different writers who, though they unconsciously revealed the truth about their childhood in their work, were never able to admit this truth to their conscious minds because of the infant fear that lived on in them in a disassociated state (Miller, 2006: 33).

Daar is spesifieke simboliese sleutels in die teks begrawe. Opperman se benadering tot 'n teks volg 'n soortgelyke ondersoek wanneer hy biografiese feite, wat die teks bepaal, gebruik om 'n uitgebreide analise van 'n teks te maak. Miller se praktyk verskil deur die omgekeerde benadering te volg. Sy begin haar speurtog by die biografiese feite en beweeg deur die teks om by onderdrukte emosies uit te kom wat versteek is in die teks. Opperman, in vergelyking, kyk eers na die geskrewe teks en daarna gebruik hy biografiese feite om simbole of opmerklike tekens in die teks verder te interpreteer.

Wanneer Opperman en Miller se analitiese praktyke met mekaar vergelyk word, begin hul op verskillende plekke. Tog kom beide se bevindings tot die slotsom dat literêre tekste simboliese sleutels bevat tot die skrywer en die skrywer bevat sleutels tot die teks. Opperman volg 'n meer simboliese perspektief in sy analyses. Wat Miller van Opperman onderskei, is dat sy die neerslag in die teks psigoanalities naspur.

Miller voeg by dat sleutels in 'n teks onderdrukte emosies by die skrywer kan ontsluit. 'n Moontlike Miller-georiënteerde analise van Opperman, sou die gebruik van Afrikabeelde en aardse metaforiek in sy debuutbundel en poësie-oeuvre verbind met sy ervarings as kind. Hy moes sy studies tydelik staak en sy pa gaan help boer weens finansiële redes. Dit word verder beklemtoon in Opperman se debuutbundel, met die titel "Heilige Beeste" (1959), en die spesifieke gebruik van beelde en simbole wat verband hou met 'n plaas.

Miller beweer dat simboliese sleutels verdere lig kan werp op die skryfproses en die waarde van die skryfproses vir die skrywer. Die simboliese waarde van die sleutels in die teks lê vir Miller by die skrywer en sy kinderjare.

Daar kan beweer word dat die skryf van 'n teks 'n proses is waardeur 'n skrywer sy eie ontkennde en onderdrukte emosies herbeleef, m.a.w. die skrywer gaan sodoende deur 'n tipe terapeutiese proses. Die vraag is of die eindproduk – "teks of storie" – dan veeldoelig kan wees? Kan die teks moontlik 'n ruimte te skep waar 'n leser/kind dieselfde emosies kan beleef as dié van die skrywer?

Gestel die volgende scenario: 'n skrywer produseer 'n teks waar 'n karakter geboelie word oor sy voorkoms. Kan hierdie karakterkeuse in die teks as 'n herbelewing van 'n vernederende ervaring vir die skrywer funksioneer? En kan dit terselfdertyd 'n indruk maak op 'n kind wat die teks sou lees? Die teks kan moontlik 'n tweeledige funksie vervul, waar die skrywer en die leser/kind 'n gedeelde ervaring beleef – vir die skrywer is dit 'n herbelewing en vir die kind is dit 'n belewing waarmee hy kan assosieer. Daar word in Hoofstuk 5 na hierdie moontlikheid gekyk waar die praktyk van biblioterapie bespreek word.

Hierdie studie wil die fokus vestig op 'n bewustheid van die indruk wat 'n teks op 'n kind kan hê hetsy boek, film of TV-reeks. Almal het 'n gunsteling-storie, boek, rolprent of TV-reeks. Indien daar 'n 'gunsteling' of voorkeur is, moes dit 'n indruk op die persoon gemaak het. Anders sou hulle nie tot die teks aangetrokke gevoel het nie.

Miller het self verskeie skrywers, digters, kunstenaars en dramaturge se werk ontleed aan die hand van haar teorieë. Vervolgens sal haar ontledings en opmerkings oor Virginia Woolf, Yukio Mishima en James Joyce bespreek word ter ondersteuning van haar teorieë, soos vervat in *The Body Never Lies* (2005).

1.2 Miller se eie toepassings op drie skrywers

1.2.1 Virginia Woolf (25 Januarie 1882 – 28 Maart 1941)

Woolf is bekend vir die modernistiese tot postmodernistiese skryfstyl in haar essays, kortverhale en romans. *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) en *A Room of One's Own* (1929) is enkele voorbeelde.

Dit is bekend dat sy lewenslang met depressie en moontlik wat vandag as bipolêre gemoedsversteuring bekend staan, geworstel het. Dit het waarskynlik 'n groot bydrae gelewer tot haar uiteindelijke selfdood in 1941, waar sy haarself in die Ousse-rivier verdrink het.

Miller se ondersoek begin by die feit dat Woolf en haar suster, Vanessa, vanaf 'n jong ouderdom tot in hul vroeë tienerjare deur hul twee halfbroers verkrag en gemolesteer is (Greenblatt, 2006: 2080; Miller, 2006:54). Sy verwys spesifiek na inskrywings in Woolf se dagboek. Woolf meld dat sy nie haar ouers vertel het nie, omdat sy geen ondersteuning van hulle verwag het nie. Dit is belangrik om daarvan bewus te wees dat onderwerpe soos seks en verkragting in die 19^{de} eeu 'n streng sosiale taboe was.

Miller is van mening dat Woolf se skryfproses vir haar 'n manier was om haar pyn en trauma te probeer verwerk. Alhoewel Woolf nie daarin geslaag het om haar depressie op dié manier te verwerk nie, was sy as jong volwassene bewus dat haar wisselende geestestoestand iets te doen gehad het met die feit dat sy as kind gemolesteer is.

Miller verwys na Louise De Salvo, Woolf se biograaf, se siening dat Woolf aan haar herinneringe van haar kinderjare begin twyfel het nadat sy Freud se werk begin lees het. Sy veronderstel dat deur Freud se werk te lees, Woolf anders na haar herinneringe begin kyk het en daarom haar ervarings en emosies begin onderdruk het. Dit was die katalisator wat haar psigiese veg-en-vlug-aksie geaktiveer het. Die beskermingsaksie is tipies (soos vroeër na verwys in Miller se teorie) van die menslike psige om eerder iets te ontken as om met die gevolge te worstel, "... we are not genetically programmed to withstand mistreatment as children" (Miller, 1995: 6-7). Woolf het ook haar ouers in 'n meer positiewe lig begin stel nadat sy Freud se werk gelees het.

Freud se teks het Woolf se keuses beïnvloed om haar emosies en herinneringe van haar ervarings te ontken. Woolf het, sedert sy deel geword het van die sogenaamde Bloomsbury-groep waar die meeste lede homoseksueel was, haar aangetrokkenheid tot vroue ontdek. As gevolg van regulasies teen homoseksualiteit in Engeland, het die meeste homoseksuele mans en vroue getrou en buite-egtelike verhoudings met hul geliefdes aangeknoop. Woolf het vir 'n geruime tyd gedurende haar huwelik met Leonard Woolf 'n verhouding met Victoria Sackville-West gehad. Victoria se man was biseksueel en 'n gesiene diplomaat (Greenblatt, 2006: 2080).

Freud se werk het moontlik indirek Woolf se keuse beïnvloed om haar eie lewe te neem, omdat sy nie meer die sterk self-ondersoekende verhouding met haarself kon handhaaf nie (Miller, 2006: 58). Woolf het self haar depressie verbind met die vernedering en molestering wat sy as kind beleef het, maar nadat sy Freud gelees het en die moontlikheid van ánder oorsake vir haar depressiwiteit oorweeg het, was sy verstaanbaar verward (Miller, 2006: 56).

'n Verdere bydraende faktor, is die sosiale klimaat waarin Woolf haarself bevind het. In die 19^e eeu was dit sosiaal onaanvaarbaar om lede van 'n gesiene familie van dade soos verkragting en mishandeling te beskuldig. Haar ouers was in literêre kringe bekend. Haar moeder was Julia Jacksen Duckworth, van die bekende Duckworth uitgewershuis, en haar vader was Sir Leslie Stephen. Sir Leslie se eerste huwelik was met Harriet Marian Thackeray (die bekende kinderskrywer William Makepeace Thackeray se dogter). Sosiale en morele omstandighede het dus bygedra tot haar psigiese toestand as volwassene.

Miller bespreek Woolf se behoefte daaraan om te glo dat haar ouers haar liefgehad het, al was sy stilgemaak wanneer sy haar mishandeling geopper het. Haar vrees om haar ouers se liefde te verloor is moontlik die grootste rede waarom sy saam met

die “leuens” van haar kinderjare geleef het. Daar moet in ag geneem word dat sy haar moeder reeds vroeg in haar lewe aan die dood moes afstaan.

Die grootste paradoks van Virginia Woolf se lewe het ontstaan toe haar man, haar lewe as model gebruik het vir sy boek *The Wise Virgins* (1914). Woolf het selfs haar man om verskoning gevra vir die vernedering wat sy hom aangedoen het, nadat sy omtrent die boek uitgevind het. Die waarheid dat hy háár verneder het en haar blootgestel het, was nooit ter sprake nie.

Ter verduideliking van die stand van die mediese en sielkundige velde in die 19^{de} en 20^{ste} eeu, word die volgende teksgedeelte uit 'n verslag oor Woolf se gemoedstoestand aangehaal:

It is unlikely that the sexual abuse and her manic-depressive illness are related ... her family history and genetic make-up were the determining factors in her mood swings rather than her unhappy childhood (Miller, 2006: 57).

Dit is die woorde van Malcolm Ingram, 'n gesiene kenner in mediese psigologie. Die mediese en sielkundige klimaat waarin Woolf haarself bevind het, het haar ervarings en die waarde daarvan blatant ontken.

Miller ontken nie die waarde van genetiese faktore wanneer dit by psigologiese toestande soos depressie kom nie, maar benadruk dat beduidende inligting oor 'n individu se kinderjare en gesinsomstandighede beslis kan help. Sy wys daarop dat ervarings wat 'n kind pyn of ongemak verskaf, soos seksuele mishandeling, belangrike inligting is en nie bloot as familiegeskiedenis afgemaak moet word nie. Om Miller se standpunt anders te stel, daar is 'n moontlike genetiese faktor betrokke in die diagnose van psigiese toestande, maar ervarings soos mishandeling en geweld kan as 'n katalisator funksioneer en is belangrik (Miller, 2006: 56-58).

Die volgende gevolgtrekkings word deur Miller oor Woolf as gevallestudie gemaak:

Virginia Woolf het haar lewe lank na onvoorwaardelike liefde gehunker, omdat sy as kind gevoel het sy kan haar ouers nie vertrou nie. Sy kon hulle nie vertel van haar broers se seksuele mishandeling van haar nie. Sy het haar emosies in stilte onderdruk en ontken. Sy het vir die duur van haar lewe 'n “verwonde” kind met haar saamgedra.

The little girl continued to live in an adult woman's body, fearing her molesting half-brothers and her beloved parents, who remained silent (Miller, 2006: 56).

Woolf se uiteindelijke selfdood kon moontlik verhoed geword het indien sy 'n toeganklike en vertroubare persoon gehad met wie sy haar emosies kon deel oor wat met haar as kind gebeur het. Sy het Freud se werk gelees, met die negatiewe gevolg om te besluit dat sy Freud se outoriteit omtrent haar depressie aanvaar. Freud het ongelukkig die sisteem van morele waardes van die gemeenskap in sy werk onderhou en dit het haar besluit beïnvloed om haar emosies te ontken (Miller, 2006: 58).

Die tragiese aspek hiervan is dat sy bewus was van haar emosies. Dit was bereikbaar, maar omdat daar niemand was om haar emosies te erken nie, het dit 'n ander werklikheid tot gevolg gehad. Almal om haar het haar emosies en ervarings ontken. Sy het kennis gemaak met ander moontlike redes vir haar gemoedstoestand, soos Freud se oedipuskompleks, begeerte-teorie en

plesierbeginsel. Woolf het besluit om dit te aanvaar en op dié manier het sy haar ware self ontken.

Miller meld wat vir Woolf die moeilikste moes gewees het, was om te hoor dat haar kognitiewe vermoë gekoppel was aan 'n entiteit buite haar beheer. Te wete, haar familiegeskiedenis, gene en veral haar moeder en halfsuster se geskiedenis van gemoedsteurnisse.

Miller se teorie, soos sy dit hier toepas, verskaf 'n billike beeld van Virginia Woolf en hoe haar ervarings as kind opgesluit word in haar tekste. Die interessante gevallestudie van Yukio Mishima sal volgende bespreek word.

1.2.2 Yukio Mishima (14 Januarie 1925 – 25 November 1970)

Yukio Mishima is die skrywersnaam van Kimitaké Hiraoka, 'n Japannese skrywer, akteur, film-regisseur en politieke aktivis. Hy het op 45-jarige ouderdom tradisionele selfdood gepleeg deur middel van 'n onthoofdingseremonie (harakiri) tydens 'n politieke opstand.

Hy was die oudste kind van 'n ryk middelklas gesin, waar al die mans in diens van die regering of weermag was. Hy en sy ouers het in sy grootouers se huis gewoon, waar hy 'n groot deel van sy kinderjare deurgebring het. Mishima se ouers was pas getroud toe hy gebore is en sy ouma se hulp was in die begin welkom. Hy het van kleins af 'n kamer met sy ouma gedeel wat 'n depressielyer was. Sy het hom soms ontstel met haar histeriese uitbarstings. Sy was uiters besitlik en was later in totale beheer van sy opvoeding.

Sy het hom in die Japannese tradisie soos 'n dogter grootgemaak. Hy was nie toegelaat om buite te speel nie; hy kon slegs op die eerste verdieping van die huis rondbeweeg en enige speelgoed, soos metaalkarretjies, weermag-karretjies, mannetjies en gewere was verbied. Op skool was hy ook nie toegelaat om op uitstappies te gaan nie en moes binnenshuis bly (Scott-Stokes, 1985: 55-56). Miller wys daarop dat Mishima vir 'n groot deel van sy kinderjare aan sy ouma se eksklusiewe behoeftes uitgelewer was. Sy frustrasie het in sy volwasse lewe as neigings tot geweld en 'n buitengewone besorgdheid oor sy voorkoms gemanifesteer.

Mishima se herinneringe aan sy kinderjare is vir hom gekoppel aan die reuk van die kamer wat hy met sy ouma moes deel. Hierdie ruimte kan verder verbind word met Mishima se obsessie met siekte en die dood, omdat hy as kind reeds daaraan blootgestel was. As vierjarige kleuter doen Mishima 'n chroniese siekte op waarvan die oorsaak nie duidelik was nie. Die simptome was egter spysverteringsverwant. Dit het tot gevolg gehad dat hy baie maer en bleek was en eers op sesjarige ouderdom skool toe is – 'n jaar later as ander kinders in Japan. Hy het 'n hoogsaangeskrewe skool in Tokio bygewoon. Alhoewel hy uitstekend op skool gevaar het, het hy nie regtig met ander kinders gespeel nie.

Toe Mishima nege jaar oud was, het sy ouers na 'n woonstel in die stad getrek. Mishima kon eers drie jaar later by sy ouers aansluit, omdat sy ouma wou hê hy moes eers by die laerskool klaarmaak. Hy het op skool in dié drie jaar begin kortverhale skryf en is deur sy ma, ouma en onderwysers aangemoedig. Sy vader het hiervan te hore gekom en Mishima erg gestraf. Sy pa het sy skryfwerk openlik afgekeur en dit afgemaak as vroulik en swak. Miller het Mishima se modelwerk, liggaamsbou, streng oefenroetine en obsessie met die samoerai-figuur verbind met sy pa se verwerping, omdat Mishima nie mans genoeg was nie (Miller, 2006: 65).

Mishima het in 'n ruimte geleef wat tussen sy ouers en sy veeleisende ouma geleë was. Volgens sy pa was hy nie 'n regte man nie, grootliks as gevolg van sy beroepskeuse. Die grootste negatiewe faktor was waarskynlik die feit dat hy nie die mediese keuring vir die weermag geslaag het nie. Hy kon darem tot 'n mate sy ware gevoelens vir sy ouma in sy skryfwerk verberg, alhoewel hy ingeperk moes lewe.

Miller wys daarop dat Mishima se beheptheid met temas soos die dood, trauma en geweld verbind kan word met sy onderdrukte emosies as kind (Miller, 2006: 64). Sy ouma se streng invloed op verskillende aspekte van sy lewe, het hom 'n oormaat blootstelling aan siekte gegee (Miller, 2006: 66). Alle emosies en gevoelens wat Mishima as kind gehad het, moes onderdruk word om sy ouma se behoeftes te bevredig. Dit kan moontlik dui op 'n onvervulde behoefte wat uit sy ouma se kinderjare dateer. Mishima se siekte as vierjarige kan moontlik reeds gedui het op onderdrukte emosies veral, omdat die oorsaak daarvan nie duidelik was nie.

Miller maak dit duidelik dat die liggaam die prys betaal van moraliteit (Miller, 2006:15). Die liggaam reageer dus met siekte wanneer die onbewuste in pyn en benoudheid verkeer. Miller se stelling, "recognition of the fact that enforced love can do a great deal of harm" (Miller, 2006: 67) is uiters gepas in Mishima se geval. Sy reaksie op sy onderdrukte emosies was die aggressie teenoor politieke sake wat gelei het tot sy uiteindelijke dood.

Die gebeure rondom Mishima se selfdood kan in sy boeke nagespeur word. Eerstens is daar die prominente samoerai-figuur. Die samoerai is die argetipe van 'n eerbare soldaat in diens van 'n eerbare leier. Hy veg slegs indien nodig en sal nie agterbakse taktiek gebruik nie (Scott-Stokes, 1985: 61).

Henry Scott-Stokes skryf in sy boek *The Life and Death of Yukio Mishima* (1985), dat 'n joernalis vir Mishima uitgevra het oor die kulturele gebruik van tradisionele selfdood wat *seppoekoe* of *harakiri* in die Weste genoem word. Mishima het hom soos volg geantwoord:

I cannot believe in Western sincerity because it is invisible, but in feudal times we believed that sincerity resided in our entrails, and if we needed to show our sincerity, we had to cut our bellies and take out our visible sincerity. And it was also the symbol of the will of the soldier, the samurai; everybody knew that this was the most painful way to die. And the reason they preferred to die in the most excruciating manner was that it proved the courage of the samurai. This method of suicide was a Japanese invention and foreigners could not copy it! (Scott-Stokes, 1985: 16).

Met die tema van dood, selfdood en die eerbaarheid wat gereeld in Mishima se tekste voorkom, is dit moontlik om te beweer dat sy selfdood vooruitgewys is deur simboliese sleutels.

Volgens Miller: "Mishima's suicide [was] the expression of his inability to experience his early feelings of revolt against, anger toward, and indignation at the behaviour of his grandmother" (Miller, 2006: 66). Sy is van mening dat Mishima dankbaar was teenoor sy ouma, maar terselfdertyd woedend. Hy het ook gevoel sy vader verwerp hom. Sy aksies as volwassene was so gewelddadig, omdat hy sy ware emosies onderdruk het as kind. Sy ouma het op haar beurt die liefde van hom ontvang wat sy skynbaar nooit van haar eie seun en man ontvang het nie. Mishima is 'n voorbeeld van 'n kind agter tralies met die behoefte om sy pyn te ontken. Hy dra 'n simbolies "verwonde" kind binne homself (Miller, 2006: 66).

Vervolgens sal die Ierse skrywer James Joyce bespreek word na aanleiding van Miller se analise.

1.2.3 James Joyce (2 Februarie 1882 – 13 Januarie 1941)

James Augustine Aloysius Joyce was 'n Ierse modernistiese skrywer van tekste soos *Dubliners* (1914), *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), *Ulysses* (1922) en *Finnegan's Wake* (1939). Hy is in Dublin gebore as die oudste van 12 kinders en hy is Katoliek grootgemaak. James se vader, John, was 'n staatsamptenaar en was vir die grootste gedeelte van sy volwasse lewe 'n alkoholis. Hy het uit 'n welgestelde familie gekom en was nie werklik opgewasse om sy gesin finansiëel te ondersteun nie. (Fagnoli & Gillespie, 2006: 3)

Joyce het Clongowes Wood Kollege, 'n Jesuïete kosskool bygewoon, maar as gevolg van die gesin se finansiële agteruitgang moes hy die skool in 1891 verlaat. Hy het die res van sy skoolloopbaan by Belvedere Kollege voltooi (Fagnoli & Gillespie, 2006: 4). John Joyce het die erfporsies wat hy van sy vader en oupa aan moederskant ontvang het, hoofsaaklik weggedrink. Hy het later sy werk as belastinggaarder verloor as gevolg van sy drankmisbruik.

Joyce se moeder was 'n onderdanige vrou wat gelyk het onder haar man se drankmisbruik. James was bewus van sy moeder se swaarkry. Hy het die volgende met haar afsterwe oor sy ma te sê gehad: "My mother was slowly killed, I think, by my father's ill-treatment, by years of trouble, and by my cynical frankness of conduct" (Miller, 2006: 78).

Joyce het goed gevaar op skool en het daarna die Dublin University College bygewoon. Hy het in 1904 na Europa vertrek en het afwisselend in Trieste, Parys en Zürich gewoon. Hy het oorspronklik na Parys vertrek om medies te studeer. Daar het hy ingeskryf vir een kursus maar dit nooit voltooi nie, waarna hy sy studievoornemens laat vaar het en eerder gereis het (Fagnoli & Gillespie, 2006: 6).

Hy het rondom 1917 die eerste van vele operasies ondergaan om die gloukoom-kondisie in sy oë te verbeter (Fagnoli & Gillespie, 2006: 11). Gloukoom is 'n siekte wat gewoonlik verbind word met diabetes, omdat dit verband hou met opbouende druk rondom die okulêre senuwee as gevolg van vog wat vermeerder. Miller verbind Joyce se oogkondisie en verswakkende sig met die vernedering en mishandeling wat hy as kind ervaar het, te wete sy vader se alkoholmisbruik. Sy wys verder daarop dat Joyce sy karakters se veelvuldigheid en sy polifoniese verteltegnieke kon ontwikkel as gevolg van sy ervarings as kind en swak sig. Sy beweer dat dié twee faktore bygedra het tot sy poging om sy ware emosies en self te ontken.

Joyce se tweede kind, Lucia, het in haar vroeë twintigerjare vreemde gedrag begin toon (Fagnoli & Gillespie, 2006: 14). Sy het jaloerse uitbarstings gehad, omdat sy onder die indruk was dat Samuel Beckett romanties in haar belanggestel het. Beckett se besoek was uiter aard op Joyce se werk en akademiese geselskap gemik. In 1932, na 'n gewelddadige uitbarsting, is Lucia in 'n geesteshospitaal opgeneem (Fagnoli & Gillespie, 2006: 14). Na 'n latere verlowingsverbreking het haar toestand vererger. Joyce het verskeie spesialiste, onder andere ook vir Carl Gustav Jung besoek, op soek na antwoorde. Jung het beweer dat Lucia nie die vermoë besit wat Joyce het om dele van sy onbewuste self deur middel van sy skryfwerk af te splyt nie. Joyce kon dit net met sy skryfwerk fasiliteer.

Miller se uiteindelige analise van James Joyce is dat hy die trauma van sy pa se alkoholmisbruik en die gepaardgaande aggressie probeer verwerk het deur dele van

sy onbewuste self af te splyt. Joyce het hierdie afsplitsing in sy boeke bewerkstellig en bemeester, sodat hy 'n veelstemmige en polifoniese styl ontwikkel het (Miller, 2006: 78). Dit wil voorkom of die traumas en ervarings wat hy as kind beleef het, gelei het tot die sukses van sy kreatiewe werk as skrywer.

1.3 Ter afsluiting

Alice Miller het as kind die Tweede Wêreldoorlog beleef. Haar doktorsgraad in sosiologie, sielkunde en filosofie verleen 'n grondige kennis aan haar teoretiese werk. Haar opleiding in Freudiaanse psigoanalise het haar navorsing rondom kindermishandeling verryk. Haar werk het verskeie invloede gehad en het tot die ontwikkeling van 'n kontroversiële teorie gelei, naamlik dat alle emosies en ervarings gedurende 'n individu se kinderjare sy volwasse lewe beduidend kan beïnvloed.

Die implikasies daarvan om Miller se teorieë te gebruik vir 'n ondersoek na die proses wat betrokke is by die skryf van kinder- en jeugboeke, deur 'n volwasse skrywer, is verreikend. Haar twee hoofstellings beklemtoon die toepaslikheid daarvan op literatuur en spesifiek kinderliteratuur. Eerstens, meld sy dat die liggaam die prys betaal van moraliteit (Miller, 2006: 15). Tweedens, beweer sy dat alle emosies wat 'n individu ervaar deur die liggaam sowel as die onbewuste opgeneem word (Miller, 2006: 19-20). Indien hierdie twee stellings toegepas word, kan verskillende aspekte van die skrywer in sy tekste nagespeur word.

Die element van onvoorwaardelike liefde en wat die gebrek daaraan vir 'n kind kan inhou word deur Miller aangespreek (2006: 21). Die betrokke individu kan verskillende eksterne middels oorweeg as kompensاسie. Hierdie kompensاسies wissel van alkohol, seks en dwelms na manipulerende gedrag wat óf die hunkering na liefde najaag of onderdruk.

Die konsep van simboliese sleutels wat in tekste voorkom, is gebruik om te illustreer hoe D.J. Opperman 'n soortgelyke praktyk in sy analise van literêre werke uitoefen. Miller se benadering is ingesprek gebring met Opperman se perspektiewe rondom die skep van 'n literêre teks, waar dit gebruik kan word om beter insig te kry tot sleutels wat in 'n teks versteek is. Miller se benadering het die potensiaal om spesifiek 'n skrywer wat vir kinders skryf, se sleutels (of simbole) te gebruik om onderdrukte emosies in hul tekste te ontsluit.

Miller illustreer self in verskeie van haar tekste hoe hierdie teorieë toegepas kan word op kreatiewe individue soos kunstenaars, musici, digters en skrywers. Virginia Woolf, Yukio Mishima en James Joyce is as gevallestudies gebruik, alhoewel hulle nie noodwendig vir kinders geskryf het nie. Hierdie studie gebruik haar toepassings as 'n riglyn vir voornemende toepassings op kinder- en jeugliteratuur.

Miller meld dat die enigste verweer teen die vernietigende simptome van onderdrukte of ontkende emosies is om die ervarings en emosies weer te beleef. 'n Terugkeer en herbelewing van die ervaring of emosie wat as kind beleef is, is nodig en moet deur 'n vertroueling erken word, sodat afsluiting gevind kan word.

Miller se konsepte van herbelewing en simboliese sleutels beteken dat die skryf van 'n teks, spesifiek vir kinders, vir die skrywer as 'n herbelewingsproses beskou kan word. Die skrywer keer terug na sy ervarings of emosies wat hy as kind beleef het en dit word moontlik bewerkstellig deur praktiese keuses soos karakters, vertelling, ruimte en verhaalgebeure.

Die volgende hoofstuk sal die teorie van Alice Miller gebruik om histories gevestigde sprokies te ontleed.

2. Die Cheshirekat

“Sy onthou hoe sy eenkeer probeer het om haarself ’n klap te gee omdat sy gekul het in ’n speletjie wat sy met haarself gespeel het, want dié snaakse meisietjie het haar graag verbeel sy is twee mense.”

(Carroll, vertaal deur André P. Brink, 2010: 14).

Die hoofkomponente in hierdie hoofstuk behels die toepassing van psigoanalitiese teorieë van Alice Miller, asook aanvullende teorieë van Melanie Klein, op sprokies as die mees gevestigde vorm van kinderliteratuur. Miller en Klein se teorieë sal gebruik word om die lewe en sprokies van Hans Christian Andersen te ondersoek.

Sodoende sal hierdie hoofstuk verskillende aspekte van sprokies ondersoek om ’n beter begrip van sprokies as ’n literêre genre te vorm. Die leidende argument en fondament van hierdie studie berus op die sukses waarmee tradisionele sprokies geanaliseer kan word aan die hand van die teorieë van Miller. Sodoende sal daar bepaal kan word of hierdie teorieë ook op moderne kinderliteratuurtekste van toepassing kan wees.

Die hoofstuk fokus op twee aspekte van die sprokie naamlik die idilliese aspekte teenoor die donker aspekte. Dit sal bespreek word as twee pole van dieselfde argument.

Die eerste gedeelte het ten doel om die tradisionele sprokie as genre te definieer. Die idilliese ontsnapping na die onbewuste sal hier bespreek word, asook die oorspronklike didaktiese aard daarvan. Die gevallestudie van die Deense skrywer, Hans Christian Andersen en sy werk sal gebruik word, omdat spesifieke sprokies met hom as skrywer verbind kan word.

Die tweede gedeelte sal die donker en negatiewe aspekte ondersoek as verteenwoordigend van die onbewuste. Dit sal geskied deur na tekste te kyk wat hierdie donker somberheid op verskillende wyses ontgin. Romans en novelles wat vir ’n ouer gehoor geskryf is en die tegnieke wat kinderverhale en jeugromans gebruik, sal ook beskou word.

Vervolgens sal die agtergrond, definiëring en klassifisering van sprokies as geheel bespreek word.

Sprokies

Die definiëring en klassifisering van volksverhale wat vandag algemeen “sprokies” heet, is besonder moeilik. Sprokies het ontwikkel uit wat bekend staan as volksverhale wat mondelings oortel is. Dit is verhale wat aan kinders of volwassenes vertel is as ’n tydverdryf of om gesellig te verkeer.

Jack Zipes verwys na Jens Tismar se werk in ’n poging om ’n literêre sprokie te definieer (Zipes, 2000: xv). Tismar gebruik vier beginsels waarvolgens hy ’n literêre sprokie identifiseer.

1. Dit word gedifferensieer van mondelinge volksverhale (das Volksmärchen) deurdat dit deur ’n enkele identifiseerbare skrywer geskryf is.
2. Dit is dus sinteties, kunsmatig en omslagtig in vergelyking met inheemse formasies van die volksverhaal wat ontstaan het uitgemeenskappe en neig om eenvoudig en naamloos te wees.

3. Die verskille tussen die literêre sprokie en mondelingse volksverhaal impliseer nie dat die een genre beter is as die ander nie.
4. Die literêre sprokie is nie 'n onafhanklike genre nie, maar kan verstaan en gedefinieer word deur die verwantskap met mondelingse volksverhale, asook die legende, novelle, roman en literêre sprokies wat dit gebruik, aanpas en hermoduleer gedurende die narratiewe se konseptualisering deur die skrywer.

(Zipes, 2000: xv).

Zipes verduidelik verder dat die sprokies slegs een variasie is van 'n literêre aanwending wat verbind kan word met 'n mondelinge tradisie van die wonderverhaal (Zauber märchen) wat in verskillende vorms in Europa, die Oosbloklande en Rusland voorgekom het (2000 xvi). Die wonderverhaal waarna hier verwys word, is 'n verhaal wat in die Middeleeue groot aanhang by die armes gehad het. Die tema van hoop op 'n beter lewe en die verbetering van die protagonis se sosiale status, was baie gewild. Die verhale het selde, indien ooit, ongelukkig geëindig. Hierdie wonderverhale kan as klassieke wensdenkery beskou word.

Dié wonderverhaal wat as sulks die oorsprong van die moderne sprokie is, besit basiese herkenbare elemente. Die protagonis se verbeterde sosiale status was 'n sentrale element, maar die algehele verhaal het 'n idilliese uitkyk op die lewe bevorder. Die vertelling se voorkeur van 'n onderdrukte held was bevorderlik vir hierdie positiewe uitkyk op die lewe. Die 'wonder' van die wonderverhaal lê opgesluit in die gebeure wat 'n reaksie van bewondering uitlok. Dit kan uitspeel as 'n enkele wonderbaarlike gebeurtenis waaróm die verhaal wentel, of 'n reeks toweragtige gebeurtenisse.

Die sprong tussen die wonderverhaal as mondelinge tradisie na 'n literêre sprokie, het veel te danke aan optekenaars van hierdie tipe volksverhale, soos Charles Perrault en Jakob en Wilhelm Grimm. Aanvanklik is hierdie verhale versamel en as bewaringsaksie opgeteken, maar die Grimm-broers het na 'n eerste onveranderde uitgawe van hul versamelde volksverhale (1812), 'n aangepaste weergawe uitgebring wat gemik was op kinders. Hier het die literêre sprokie begin ontwikkel. Skrywers soos Hans Christian Andersen, Ludwig Tieck en Joseph von Eichendorff het hierdie genre begin benut. Die gebruik van hierdie literêre sprokies het verskuif van 'n didaktiese motivering na verbeeldingsontsnapping.

Die literêre sprokie het in Andersen se tyd, rondom 1830, eers begin posvat. Teen hierdie periode het die konsep reeds ontstaan dat sprokies vir beide 'n kinder- en volwasse gehoor vermaaklik is.

Die volgende terme is van belang en verduidelikings kan in die **woordelys** gevind word; **literêre sprokie**, **volksverhale**, **sprokie** en **wonderverhaal**. Dit sal help om verwarring in verdere besprekings uit te skakel.

Vir die doeleindes van hierdie studie, sal daar slegs na sprokies verwys word.

Vladimir Propp se klassifikasiestelsel bevat meer besonderhede en is gebaseer op spesifieke elemente. In Propp se studie *Morphology of the Folktale* (1968), verskaf hy 'n strukturalistiese georiënteerde definisie van wat 'n sprokie of wonderverhaal is. Sy argument is gegrond op strukturele elemente en berus op die volgende:

1. Funksies van karakters dien as stabiele, konstante elemente in 'n verhaal, onafhanklik van hoe en deur wie hulle vervul word.

2. Die aantal funksies bekend aan die sprokie is beperk
3. Die volgorde van funksies is altyd identies.
4. Alle sprokies hoort tot een tipe in verband met hul struktuur.

(Propp, 1968: 21-24).

Propp gebruik die term “funksie” om na spesifieke komponente te verwys wat ’n sprokie of wonderverhaal vorentoe dryf (Zipes, 2000: xvi). Propp het 31 funksies identifiseer wat ’n strukturele perspektief gebruik om ’n sprokie uit te ken en te klassifiseer. Verwys na Propp se volledige skema in **Addendum A**.

’n Sprokie hoef nie ál 31 funksies te bevat nie, maar dit moet in die chronologiese orde verloop soos Propp dit rangskik het. Dit maak nie saak deur wie of hoe hierdie funksies vervul word nie, solank dit chronologies is, word dit as ’n sprokie beskou. Die identifisering en definiëring van ’n sprokie is ’n komplekse proses. Die volgende elemente sal gebruik word vir die doel van hierdie studie.

Sprokies is eenvoudige verhale wat spronggewys voortbeweeg, wat ’n enkele tower-/wonderbaarlike gebeurtenis kan bevat of ’n reeks kleiner gebeure. Die begin en einde verloop volgens ’n formule met die kenmerkende frase, “Eendag lank, lank gelede was daar...”. Die verhaal het altyd ’n gelukkige einde en verwysings na tyd en ruimte is vaag.

Vervolgens sal Hans Christian Andersen as die verifieerbare skrywer van spesifieke sprokies bespreek word. Miller se teorieë sowel as Klein se werk sal aanvullend gebruik word om sy werk en lewenservarings te analiseer.

2.1 Die idilliese tradisionele sprokie

Hierdie afdeling sal die lewe en werk van Hans Christian Andersen ondersoek na aanleiding van Miller se teorie. Moontlike redes vir Andersen se besondere sukses met sy sprokies sal bespreek word met verwysing na die unieke vertelmodus wat hy gebruik. Hierdie vertelmodus sluit ’n lesersgehoor van kinders sowel as volwassenes in. Klein se werk rondom die kinderpsige en kinderpsigoanalise sal ter aanvulling gebruik word om ’n beter geheelbeeld van Andersen te verkry. Slegs enkele konsepte wat Miller se teorie aanvul, sal gebruik word. Die hoofrede vir hierdie afwyking van die hoofteoretiese raamwerk van Miller is dat Klein haar teorie grond op die werk van Freud en dit integreer. Miller se kritiek van Freud het daartoe gelei dat sy, sy teorieë verwerp.

Andersen se skadukant sal bespreek word ten opsigte van drie aspekte: Sprokies as ’n idilliese herskrywing en herbelewing van sy kinderjare en ’n manier om sy wêreld met sy ouers s’n te probeer versoen; sy troebel verhouding met sy moeder en die neerslag daarvan in sy sprokies en laastens hoe Andersen homself probeer herdefinieer deur die tekstuele herskrywing van sy identiteit.

Die parodiëring en herskrywing van die bekende Grimm-sprokie *Sneeuwitjie* sal gebruik word om die relevansie en hedendaagse skrywers se idilliese bemoeienis met sprokies te omskryf en te ondersoek. *Snow White in New York* (1989) sal beskou word om ’n indruk te gee van ’n moderne herskrywing van ’n tradisionele sprokie.

2.2 Die Sprokies van Andersen

2.2.1 Hans Christian Andersen (1802 – 1875)

Die keuse van Andersen as gevallestudie berus op die feit dat hy as die identifiseerbare en verifieerbare skrywer geëien kan word van bekende sprokies soos *Die Sneekoningin*, *Die Lelike Eendjie* en *Die Meerminnetjie*. Hy behou dus die intellektuele eiendomsreg daarvan, alhoewel die kopiereg reeds verval het. Daar is wel invloede uit volksverhale wat Andersen as kind gehoor het maar, anders as die Grimm-broers, was sy bedoeling om nuwe verhale te skep en nie bloot om bestaande verhale op te teken en te bewaar nie. Bowendien is sy lewe en werk deeglik gedokumenteer, soos in die biografie, *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller* (Wullschläger, 2000).

(a.) Kinderjare

Hans Christian Andersen is die enigste seun van Hans Andersen en Anne Marie Andersdatter. Hans Christian se moeder het ook 'n dogter gehad, Karen-Marie, wat uit 'n vorige verhouding met 'n getroude man gebore is. Sy was veel ouer as Hans Christian (Wullschläger, 2000: 9).

Anne Marie was 'n armlastige vrou met min skoolopleiding en kon nie veel lees of skryf nie (Wullschläger, 2000: 8). Sy het verskillende tipes werk in Odese verrig, van wasvrou tot huiskneg aan verskillende rykmanshuise. Sy het haar ná man se dood gereeld aan schnapps vergryp (Wullschläger, 2000: 8). Afgesien hiervan was Anne Marie baie beskermend teenoor haar seun. Al was sy 'n baie bygelowige vrou, moontlik te wyte aan haar swak skoolopleiding, was sy 'n streng Christen (Wullschläger, 2000: 14). Sy was sy 'n harde werker en het na haar man se dood gereeld veelvuldige take verrig om kos op die tafel te sit. Dit was van tyd tot tyd nodig om vir kos te bedel en om by familieledede om hulp te vra (Wullschläger, 2000: 23). Andersen se ma het haar bes probeer om hom in 'n ambag te kry, maar hy het telkens sy werk verloor. Sy het hom egter ook in sy drome om 'n akteur, sanger of skrywer te word ondersteun. (Wullschläger, 2000: 23).

Andersen se pa, 'n skoenmaker en kranige leser, was moontlik sy grootste invloed. Hy het gereeld aan sy seun uit dramas, poësie en verhale soos *Die Arabiese Nagte* en fabels wat deur Jean de la Fontaine vertaal is voorgelees (Wullschläger, 2000: 11). Hy en sy vader het 'n liefde vir literatuur en die natuur gedeel. Hulle het soms saam in die woud of platteland gaan stap. Hulle het saam aan panoramas, opwipprente en kartonteatere gebou waarin Hans Christian dramatjies opgevoer het – iets wat hy nog tot in sy laat tienerjare sou doen.

Toe Andersen nog 'n klein seuntjie was, het sy pa besluit om by die Deense weermag aan te sluit en saam met Napoleon se magte te veg. Teen die tyd dat sy vader se regiment slegs die Holstein provinsie bereik het, was 'n vredesooreenkoms reeds onderteken (Wullschläger, 2000: 22). Sy vader was nog twee jaar ná die oorlog baie siek en is in 1816 na 'n twee dae lange siekbed oorlede. Sy vader se dood was vir die 11-jarige Hans Christian traumaties, soveel so dat hy dit 20 jaar later in sy dagboek, op 26 April 1936, noteer (Wullschläger, 2000: 23).

Andersen se grootouers aan vaderskant was in baie aspekte van hul lewe buitengewoon. Sy ouma, Anne Cathrine, het vir 'n ruk as gesellin gewerk en vir die laaste jare van haar lewe as tuinier by 'n plaaslike gestig. Sy oupa was, soos sy pa, lief vir die natuur en het 'n lewendige verbeelding gehad. Hy was 'n ryk boer, maar weens verskeie terugslae, het die Andersen-gesin na die dorp Odese getrek. Hy het

soms houtspeelgoed gemaak. Hierdie figuurtjies was half-mens half-dier en sommige diere het vlerke gehad. Hy het dit aan die dorpskinders uitgedeel. Sy oupa het uiteindelik in dieselfde gestig beland waar sy ouma gewerk het (Wullschläger, 2000: 9).

Andersen se ouma was haar kleinseun altyd goedgesind en het die gesin elke dag besoek. Soms het sy vir hulle blomme of kos gebring, veral na Andersen se vader se dood.

(b.) Kopenhagen en sy weldoeners

Andersen het op 14-jarige ouderdom besluit om Odese te verlaat en na Kopenhagen te reis. In Kopenhagen het hy in die teaterwese op verskillende maniere naam probeer maak. Hy het as sanger, danser en akteur die regte mense se aandag probeer kry. Hy kon glo mooi sing en het gereeld in kroëë begin sing. Hy het toegang verkry tot verskillende gesiene filantropiese huise en het ook hul boeke in die hande gekry. Sodoende het hy gretig en wyd gelees. Hy het 'n verbysterend goeie geheue gehad en kon hele Shakespeare-dramas uit sy kop voordra (Brown, 2010: 38). Hy het selfs 'n paar verhale en dramas probeer skryf, maar dit was onsuksesvol. In 1822 het Jonas Collin vir Andersen onder sy vlerk geneem. Collin was die direkteur van die koninklike teater en deel van die koning se befondsingskomitee wat gevalle soos Andersen s'n ondersteun het. Daar is toe besluit dat Andersen eers sy skoolopleiding sou voltooi, danksy befondsing van die koninklike komitee. Hy is toe na 'n skool in Slagelse, Zeeland, gestuur waarna hy die Universiteit van Kopenhagen sou bywoon (Wullschläger, 2000: 53).

(c.) Terug skool toe

Andersen se drie jaar in dié skool was vir hom uiters onaangenaam. Eerstens is hy as 17-jarige in dieselfde klasse geplaas as 11- en 12-jarige seuns. Hy is bespot oor sy ouderdom en sy leerprobleme het dit vir hom nog moeiliker gemaak. Die leermetodes in die skool moes 'n sterk invloed op Andersen gehad het. Die slimmer seuns het voor in die klas gesit. Alle antwoorde moes hardop in die klas gesê word en as die antwoord verkeerd was, is die kinders verneder of geslaan. Andersen het sleg in Latyn gevaar, het amper geen wiskundige kennis gehad nie en kon nie eens in Aardrykskunde Kopenhagen op 'n kaart uitwys nie (Wullschläger, 2000: 56).

Die jaar toe Andersen begin skoolgaan, het Simon Meisling in Slagelse as nuwe skoolhoof aangekom. Hy het 'n reputasie gehad dat hy sy woede op sy studente en personeel kon uithaal. Andersen het 'n verlamme vrees vir Meisling ontwikkel, wat sy Latyn-onderwyser was. Hy het glad nie met sy Latyn gevorder nie, maar het heel goed in Deense geskiedenis en godsdiensstudie gevaar (Wullschläger, 2000: 57). Meisling het Andersen verbied om kreatief te skryf totdat hy ordentlik en grammaties korrek kon skryf en sy beurshouers het met sy onderwyser saamgestem. Andersen se aspirasie om 'n skrywer te word, was aan die hele skool bekend en hy het hierdie verbod om te skryf stiptelik gedurende die skoolkwartaal nagekom. Gedurende die vakansies het hy egter nie ingesien hoekom hy nie in sy persoonlike tyd kon skryf nie. Meisling se reaksie hierop was:

You're a stupid boy, who'll never be any good... When you start to stand on your own two feet you can write a lot of nonsense, but no-one will read what you write, and it will be sold as pulp... Don't start crying, you overgrown boy! (Wullschläger, 2000: 58).

Hierdie woorde moes 'n diep indruk op die 17-jarige Andersen gemaak het, aangesien sy eerste gepubliseerde verhaal, *The Ghost at Palnatoke's Grave* kort voor sy vertrek na Slagelse verpulp en as toedraaipapier vir vleis en botter in Kopenhagen verkoop is (Wullschläger, 2000: 54). Dit is noemenswaardig dat Andersen ten spyte van hierdie ervaring nie opgegee het nie. Die koshuisinwoners het van sy pogings om langer te kan studeer geweet. Hy sou byvoorbeeld koue water oor homself gegooi het, of vroegoggens in die skooltuin gaan draf het om wakker te bly (Wullschläger, 2000: 58). Dit was vir hom belangrik om sy eksamens te slaag, want andersins sou die koninklike befondsing opdroog.

Andersen het vir 'n ruk saam met Meisling en sy gesin by Elsinore Grammar School gaan woon om sy Latyn te verbeter, dit het egter nie lank gehou nie.

(d.) Andersen as volwassene

Andersen se voorkoms as 20-jarige word as verfynd en kinderlik beskryf. Hy skryf in 1825 aan sy weldoener, Jonas Collin:

I certainly feel that I am childlike...for just a smile or sympathetic word makes me overjoyed instantly, while a cold face can cause profound unhappiness in my soul (Wullschläger, 2000: 66).

Hy verlaat kort na dié skrywe die toesig van Meisling.

Andersen ontvang vir sy skoolverlatingseksamen privaatonderlig in Kopenhagen en van sy eerste gedigte word gepubliseer, onder andere "The Dying Child" waarmee hy sy eerste sukses behaal. Andersen slaag sy universiteitstoelatingseksamen in 1828 en begin daarna met sy studies, maar kry nooit 'n kwalifikasie nie. In hierdie periode vermaak hy gereeld sy kennisse se kinders met sy besondere talent vir papieruitknipsels (Wullschläger, 2000: 78).

Vanaf 1829 het Andersen in sy leeftyd ses romans, 30 dramas, verskeie digbundels, vyf reisjoernale en 156 verhale en sprokies gepubliseer (Zipes, 2006: 225). Dit is interessant dat hy vandag bekend is vir slegs 'n handvol van sy sprokies. Andersen se rolmodel in verband met sy skryfwerk was E.T.A. Hoffman. Hy het selfs 'n roman in navolging van Hoffman se styl geskryf (Bom & Aarenstrup, 2010). Dit is 'n gepaste keuse vir Andersen, omdat hierdie skrywer ook uit 'n agtergeblewe agtergrond kom waar hy verskeie traumas as kind beleef het wat met dié van Andersen ooreenstem (Wullschläger, 2000: 81). Daar word vandag verskeie studies rondom Andersen en sy werk gedoen. Daar is selfs 'n toegewyde sentrum wat as deel van die Universiteit van Suid-Denemarke funksioneer wat sy werk vertaal en bewaar.

2.2.2 Die sukses van Andersen se sprokies

Dit is Andersen se sprokies, eerder as van sy ander werk, wat hom verewig het as skrywer. Die eerste uitgawe van Andersen se sprokies in boekvorm word in 1835 gepubliseer as *Eventyr, fortalte for Born* wat min of meer vertaal kan word as "Sprokies soos vertel vir kinders" (Bom & Aarenstrup, 2010).

Dit is belangrik om daarop te let dat hierdie sprokies aan kinders vertel word, maar nie 'n volwasse gehoor uitsluit nie. Hierdie eerste groep sprokies was herskrywings en enkele nuwe sprokies uit verhale wat Andersen as kind gehoor het. In 'n brief aan die skrywer B.S. Ingemann oor die versameling sprokies, skryf Andersen:

Next, I've started on several 'fairytale *told* for children', and I think I've made them a success. I have presented a couple of the tales that I

myself liked as a child, but which I don't think are known. I've written them exactly as I would tell them to a *child* (Zipes, 2006: 225).

Lundskær-Nielsen beaam hierdie stelling deur Andersen se kinderlike vertelmodus uit te wys, veral in 'n tyd waar verskeie sprokies geleidelik in gedrukte vorm begin verskyn het (Bom & Aarenstrup, 2010). Hy verduidelik: "...he [Andersen] used a style and language to match that of children. He included sounds and noises – characteristics appealing especially to children" (Bahr Bentley, 2014). Die uniekheid van sy sprokies lê dus in die vertelmodus en nie dat hy bloot vir 'n eksklusiewe kindergehoor geskryf het nie. Om die waarheid te sê, beskou moderne kritici Andersen se verhale as geskik vir 'n gemengde lesersgehoor. Die tema van geluk, pyn en hartseer wat hand aan hand gaan, word regdeur sy sprokies op verskillende maniere beklemtoon. Dit is 'n tema waarby sowel kinders as volwassenes aanklank vind. Lundskær-Nielsen meld dat:

Andersen wanted his tales to be read at different levels... [i]t is a fundamental mistake to only see them as children's literature (Bahr Bentley, 2014).

'n Beduidende invloed op Andersen se werk was sy reise deur Europa tussen 1831–1866. In hierdie periode maak hy kennis met die komponiste Franz Liszt en Felix Mendelssohn-Bartholdy, asook die skrywer Charles Dickens met wie hy 'n goeie vriendskap aanknoop. In 1857 kuier hy 'n maand lank aan huis by Dickens in Engeland. Hy was ook bevriend met die Groot Hertog Karl Alexander von Sachsen-Weimer, wat baie beïndruk was met sy werk.

Die eerste versamelde werke van Hans Christian Andersen het in 1847 in Duitsland verskyn met as inleiding sy eerste amptelike outobiografie (Bom & Aarenstrup, 2010). Hierdie verwickeling, waar 'n outobiografie van die skrywer as inleiding gebruik word, het daartoe gelei dat Andersen drie verskillende weergawes van sy outobiografie geskryf het (Wullschläger, 2000: 1). Daar was een vir die heel eerste outobiografie genaamd *Die boek van my lewe* (1832) en die Duitse en Deense weergawes, *Die sprokie van my lewe* (1847 en 1855). Die meeste van hierdie outobiografieë word deur moderne navorsers omskryf as verbloemde tekste, omdat hy verskeie aspekte van sy lewe verromantiseer het en ander probeer wegskryf het. Hierdie tipe herskrywing asook 'n poging om 'n nuwe identiteit te skryf, bring 'n besondere sombere kant van Hans Christian Andersen na vore. Daar was twee vrese wat hy openlik in sy outobiografieë erken het: Hy was bang (1) dat sy half-suster met al haar skandes hom in die openbaar sou verneder en (2) dat hy mal en depressief sou word soos sy vader en oupa. Hierdie vrese het amper tot 'n paranoïese vrees in sy latere lewe gegroei (Wullschläger, 2000: 9,10,27).

Andersen se donkerkant het hoofsaaklik uit drie fasette bestaan. Eerstens is sy komplekse verhouding met sy ouers, en spesifiek sy moeder, duidelik identifiseerbaar. Tweedens tree sy vrese oor sy agterlike agtergrond en dat dit hom tot oneer sou bring in Wullschläger se biografie na vore. Derdens is Andersen se herkonstruksie van 'n identiteit waarmee hy tevrede kon wees 'n bemoeienis wat sterk uit sy drie verskillende outobiografieë spreek.

Voordat hierdie fasette bespreek word, sal die kinderpsigoanalisis, Melanie Klein, se teorieë ter aanvulling van Miller s'n gebruik word om 'n beter geheelbeeld van Andersen se komplekse psige te verkry.

Die afwyking van die hoofteoretiese raamwerk word genoodsaak, omdat Miller wegbreek van Freud se teorieë. Miller het grondige kennis van sy werk gehad weens haar suksesvolle opleiding en praktyk tot en met haar distansiëring van Freudiaanse psigoanalise in 1988 (Grimes, 2010). Klein gebruik Freud se teorieë as grondslag om haar eie hipoteses en teorieë te omskryf. Klein se teorieë help om Miller se teorieë vanuit 'n bykomende perspektief te ondersoek.

2.3 'n Aanvullende teoretiese lens

2.3.1 Melanie Klein (1882 – 1960)

Klein het self 'n komplekse kinderlewe gehad. Klein was 'n onverwagse laatlam in die redelik konserwatiewe Joodse Reizes- gesin. Volgens haar, het sy nooit 'n tekort aan liefde gehad nie, maar wel 'n tekort aan aandag. Sy verwys byvoorbeeld na 'n insident waar sy, toe sy ongeveer drie jaar oud was, deur haar pa van sy skoot afgedruk is (Segal, 1992: 3).

Dit was hoofsaaklik om finansiële redes dat sy op 19-jarige ouderdom ingestem het om met Arthur Miller te trou. Daar is drie kinders uit die huwelik gebore: Melitta, Hans en Erich. Klein was in haar huwelik ongelukkig en was periodies depressief en het vir lang tye na inrigtings gegaan. Haar verhouding met haar moeder het na haar huwelik problematies geraak en hulle het gereeld vasgesit.

Hans is kort voor die gesin se vertrek na Hongarye oorlede. Klein besluit toe om die psigoanalise, Sandor Ferenczi, te spreek sodat sy geanaliseer kan word. Sy het die sessies behulpsaam gevind en ook Sigmund Freud se werk in hierdie tyd begin lees. Hierna het sy psigoanalise begin studeer en het dit later gepraktiseer. Sy het haar eie kinders geanaliseer. Alhoewel Klein se teoretiese vertrekpunt Freud se werk was, het Freud self hewiglik van haar verskil op grond van twee aspekte. Die eerste was dat Klein se teorie op die moederfiguur gefokus het. Freud se grootste beswaar was egter dat Klein kinders analiseer het, terwyl hy gemeen het kinders se psiges was nog nie genoegsaam ontwikkel om te kán analiseer nie.

'n Deeglike uiteensetting van enkele konsepte van Klein se teorieë wat by Miller s'n aansluit sal verskaf word. Dit sal dan gebruik word om 'n insigryke analise van Andersen en sy tekste te maak, wat Miller se teorieë sal komplementeer.

2.3.1.1 Teoretiese uiteensetting

Melanie Klein was die eerste psigoanalise wat kinders geanaliseer het en dit van akademiese belang beskou het. Sy het ook haar eie kinders geanaliseer wat buitengewoon was vir haar tyd.

Haar navorsing rondom die psigoanalise kan as 'n uitbreiding van Freud se teorieë beskou word, omdat sy grootliks van sy terminologie gebruik maak asook van sy konsepte soos byvoorbeeld die id, ego en superego, die belang van drome en sy psigoseksuele ontwikkelingsteorie. Daarom is 'n goeie, grondige begrip van basiese Freudiaanse psigoanalise noodsaaklik om Klein se teorieë te kan verstaan.

2.3.1.2 Oorsig van Freudiaanse konsepte

Eros of lewensdrang:

Hierdie drang is primordiaal in die psige van die mens en kan beskryf word as 'n interne drang om te oorleef. Dit is in die onbewuste gesetel.

Thanatos of doodsdrang:

Die doodsdrang staan teenoor die lewensdrang binne die onbewuste en kan beskryf word as 'n interne drang om op te gee of in te gee vir die dood m.a.w. die persoon wil nie meer lewe nie.

Volgens Freud bestaan die onbewuste uit:

Die "id", die instink van die mens en die mees primordiale gedeelte van die onbewuste. Die "ego" is ook in die onbewuste gesetel. Dit is die werklike, bewustelike gedeelte van die menslike psige. Dit is waar bewuste besluite geneem word. 'n Derde element van die onbewuste is die "superego". Dit is die morele gedeelte van die menslike psige wat ontwikkel uit die verhouding tussen die "id" en "ego". Dit is waar die konflik tussen 'n mens se primordiale instink en die bewustelike wêreld berus. Die "superego" kan deur verskeie stimuli beïnvloed en ontwikkel word.

Freud het ook 'n psigoseksuele ontwikkelingsteorie omskryf wat kinders se ontwikkeling baseer op sy veronderstellings rondom die oedipuskompleks. Dit is 'n ontwikkelingsteorie waar 'n kind volgens vyf liniêre progressiewe fases ontwikkel (Shaffer & Kipp, 2010: 42).

Die oedipuskompleks is volgens Freud diep in die onbewuste teenwoordig. Freud gebruik die mitologiese Oedipus Rex-verhaal as verwysingsraamwerk. Dit behels dat die kind die vader-figuur probeer uitwis om die moederfiguur te besit om sodoende alleenlik haar liefde te verkry.

Laastens is daar Freud se droomanalises. Freud gebruik simboliek om mense se drome te analiseer, omdat hy beweer drome simboliese boodskappe is wat uit die onbewuste na die bewuste gebring word.

Die bogenoemde konsepte is van belang wanneer Klein se teorie bespreek word, omdat haar konsepte aansluit by Freud. Vir die doeleindes van hierdie studie, wat fokus op kinderliteratuur en die skrywers daarvan, sal daar slegs na enkele konsepte van Freud se teorieë, waarop Klein gesteun het, verwys word. Daar sal eklekties met haar teorieë gewerk word.

2.3.2 Kleiniaanse Konsepte

Klein het besef dat 'n kind die wêreld om hom verstaan deur gebruik te maak van interne en eksterne entiteite. Sy onderskei twee verskillende wêreldes deur dit as "phantasie" en fantasie te identifiseer. "... It gradually became clear to her that children relate to the whole world through their unconscious fantasies" (Segal, 1992: 28-29). Die implikasie van verskillende wêreldes wat in terme van mekaar verstaan word, bring 'n kompleksiteit mee wat daarop dui dat niks is soos wat dit voorkom nie. "Nothing is seen simply as it is: some kind of unconscious fantasy is attached to every perception: structuring, colouring and adding significance to it" (Segal, 1992: 28-29). Hierdie is juis die aspek wat toelaat dat sprokies so goed funksioneer en die algehele verhaal vorentoe dryf.

2.3.2.1 "Phantasie" teenoor Fantasie

Fantasie verwys na die bewustelike verbeelding van kinders. Die kind is bewus dat wanneer hy voorgee om 'n seerower te wees, hy nie regtig 'n seerower is nie. Hierteenoor is daar ook "phantasie", wat tot die onbewuste behoort. Die verteenwoordiging van werklike voorwerpe wat hier tot gestalte kom, is relatief tot die kind se gemoedstoestand. "Klein, then, saw the perceptions of infants, children and even adults as actively influenced by their emotional state" (Segal, 1992: 31).

Uit die interaksie tussen kinders (en volwassenes) se emosies en hul waarneming van die wêreld om hulle, skep hulle “phantasie” wat hulle gebruik om die werklikheid om hulle te verstaan. “...phantasie”s give ‘body’ and expression to emotional states” (Segal, 1992: 31). Dit is ’n meganisme waardeur ’n mens betekenis vir jouself skep, voor en tydens taalverwerwing of terwyl die taalvermoë ontwikkel.

2.3.2.2 Interaksie tussen ouers en kinders

Klein glo, ooreenstemmend met Miller, dat kinders hul gedrag sal aanpas na aanleiding van hul ouers se wense, maar nie spesifiek as gevolg van die ouers se dreigemente nie. Sy is van mening dat ’n effense aanpassing teweeg gebring word weens die skuldgevoel en angs wat dit by ’n kind aanwakker. Hierdie ervaring kom voor deurdat ’n kind glo dat deur bloot iets te dink of te sê, dit werklik sal gebeur. ’n Kind se vaste geloof in ’n konsep om iets die werklikheid in te dink of te praat, speel ’n rol by die ontwikkeling van ’n skuldgevoel of angs by die kind.

Byvoorbeeld, indien ’n ouer ’n kind te dreig dat kabouters hom sal wegdra as hy hom nie gedra nie, sal die kind dit werklik glo. Die kind is dus bang om van sy ouers geskei te word en sal derhalwe sy gedrag verander; nié omdat sy ouers wil hê hy moet hom soet gedra nie. Miller voer ook aan dat dit die kind se vrees op die ontsegging van liefde gemik is en dat dit angs aandryf (Miller, 2006: 21).

Volgens Klein is dit die, “thought that importance of parents’ actual behaviour lay in the way it was taken by the child as confirmation or disproof of an existing phantasy” (Segal, 1992: 29). Hier verwys “phantasy” na dit wat in die onbewuste aanwesig is, Die *persepsie* wat deur die ouers se gedrag aan die kind oorgedra word, is bepalend en nie die blote gedrag self nie. Dit is belangrik of die ouers se gedrag die verstandhouding wat die kind het beaam of ontken.

Julia Segal gebruik die Aspoestertjiesprokie om die funksie van “phantasie” te verduidelik (1992: 29). Die koms van ’n stiefmoeder in ’n meisie se lewe kan lei tot twee moontlike “phantasie”ë. Die dogter se gevoelens teenoor ’n stiefmoeder is verdeeld. Sy hoop op ’n sprokiesagtige reaksie waar die stiefmoeder net goed sal wees en haar sal koester soos haar eie moeder. Hier funksioneer ’n goeie feë-tipe “phantasie”. Daarenteen is die gevoelens van afguns en jaloesie teenoor die vader se nuwe vrou teenwoordig, waar die stiefmoeder wreed en jaloers is. Klein sluit hier aan by Freud se oedipuskompleks. Die Aspoestertjiesprokie stel dus twee “phantasieë” voorop oor hoe ’n kind ’n situasie kan interpreteer deur middel van “phantasie”ë. Daar kan moontlik soortgelyke “phantasieë” geïdentifiseer word in sprokies soos *Die Slapende Skoonheid*, *Raponsie*, *Rooikappie* en *Sneeuwitjie*.

2.3.2.3 Die beweging tussen die paranoïes-skisoïede posisie en die depressiewe posisie

Klein identifiseer twee toestande wat sy die paranoïes-skisoïede posisie en die depressiewe posisie noem. Sy beweer dat van kindsbeen af aan ’n persoon tussen hierdie twee toestande beweeg en nie deur vasgestelde lineêre of progressiewe fases, soos Freud en Piaget beweer nie.

2.3.2.4 Die paranoïes-skisoïede posisie

Die paranoïes-skisoïede posisie behels die vroegste periode van ’n persoon se lewe waar hy onder die invloed van vreesaanjaende “phantasieë” van uitwissing verkeer, waar lewe op sigself bedreig word. Dit is in hierdie periode dat goed en kwaad van mekaar onderskei word. Dit is uiters belangrik dat hierdie onderskeid wel getref

word, omdat 'n verwarring of vermenging tussen goed en kwaad tot gevaar lei. 'n Voorbeeld is die situasie van kindermishandeling vanuit die kind se perspektief. Die kind se vermoë om tussen liefde en wrede mishandeling te onderskei ontbreek en sy/haar lewens word indirek bedreig.

Die splitsing of skeiding van goed en kwaad is 'n aksie wat binne die "phantasie" plaasvind. Op hierdie manier word soortgelyke dinge saamgroepeer, soos byvoorbeeld dat hekse, met hul kil stemme en lelike, lang neuse in die kategorie van kwaad hoort. Prinse, prinsesse, kastele, wit perde en towerfeë behoort aan die kategorie van die goeie. Die kind verstaan die wêreld deur verdeling, deur goed en kwaad te onderskei van mekaar.

Die proses van projektiewe identifikasie

Hierdie proses gaan die depressiewe posisie vooraf en kan in kinders en volwassenes geïdentifiseer word. Veral by die kind behels dit die aanval van die moederfiguur, wat Klein die moeder-objek noem. Vir die baba word die moeder-objek se bors met goeie dinge, lewe, voeding, rus, liefde, vrede en 'n idilliese toestand geassosieer (Segal, 1992: 41). Terselfdertyd word dit met versmoring, byt en opeet assosieer. Eerstens is daar 'n orale impuls by die kind om droog te suig, te byt, op te eet en uit te skraap of te skep om sodoende die moeder van haar goeie liggaamstowwe te ontnem. Die tweede impuls is anaal en uretraal van aard en impliseer die uitwerping van gevaarlike stowwe (ekskresies) uit die self na die moeder toe. Op hierdie wyse word die slegte of kwaadaardige dele van die self in die moeder in geprojekteer. Hierdeur wil die kind nie net seermaak nie, maar ook die moeder-objek besit en beheer (Segal, 1992: 37). Die gehate dele van die self word deur projektiewe identifikasie in die moeder geïdentifiseer en daarop projekteer deur middel van "phantasie"ë, en daar word gewelddadig op reageer.

Dieselfde kan met goeie aspekte van die self gebeur. "The projection of good feelings and good parts of the self into the mother is essential for the infant's ability to develop good object-relations and to integrate his ego" (Segal, 1992: 37).

'n Oormaat positiewe projektiewe identifikasie kan lei tot 'n gevoel dat goeie aspekte van die self verlore gaan. Die moeder wat só geïdentifiseer word, word dan geïdealiseer en verloor haar menslike onvolmaaktheid vanuit die kind se perspektief. Dit kan tot gevolg hê dat die kind die moeder ophemel en dit stel die kind bloot aan manipulasie.

Projektiewe identifikasie moenie verwar word met projeksie nie. Projeksie behels die onbewuste identifisering van 'n kwaliteit in die self wat op ander geprojekteer word, ongeag of die persoon op wie geprojekteer word dieselfde kwaliteit besit of nie. By projektiewe identifikasie word kwaliteite tussen die individu wat die proses deurmaak en die een by wie die kwaliteite geïdentifiseer word, belangrik. Deur projektiewe identifikasie word 'n brug na die depressiewe posisie gebou wat integrasie behels.

2.3.2.5 Die depressiewe posisie

Klein identifiseer die depressiewe posisie as 'n konstellasie houdings en "phantasieë" wat om en by die ouderdom van drie maande by 'n kind voorkom.

Die kind verwerk nie meer konflik tussen verskillende dele van die self deur verdeling nie, maar verwerk en verstaan konflik deur dit binne die self byeen te bring en te integreer. Sodra die kind hierdie posisie bereik, kan hy 'n geestesrepresentasie van moeder vashou in haar afwesigheid. Hierdie vermoë word die interne moeder-objek

genoem. Hierdie moeder-objek laat toe dat die kind se self-aanvalle op die haatlike kwaliteite van die moeder in die paranoïes-skisoïede posisie kan weerstaan. Skuldgevoel en jaloesie kom hier na vore. Die skuldgevoel kom voor wanneer die kind beseft die moeder/bors wat hy haat is dieselfde moeder/bors wat hy liefhet. Jaloesie kom voor wanneer die kind beseft die objek van sy liefde (moeder-objek) word ook deur iemand anders bemin. Hierdie ander persoon is gewoonlik die vader, maar kan enigiemand anders wees. Die konflik en jaloesie kán vermy word deurdat die ander beminde die kind ook liefhet. Sodoende begin 'n suksesvolle oedipale verhouding. As gevolg van sy skuldgevoel, aanvaar die kind die ander persoon, omdat hy 'n beskermmer vir sy moeder-objek verlang om sodoende sy skuldgevoel te sus en indirek sy belange te beskerm. Indien hierdie proses nie suksesvol verloop nie, word die kind in 'n nimmereindigende afhanklike verhouding met 'n veeleisende moederfiguur vasgevang. Dan tree die oedipale konflik in.

Die paranoïes-skisoïede posisie is waar vrees vir uitwissing lei tot 'n aanval op die moeder-objek wat ook as goed en bevredigend beskou word, omdat sy liefde en lewensmiddele voorsien. In die depressiewe posisie word die moederfiguur as tegelyk goed en kwaad beskou, maar 'n bewustheid ontwikkel dat iemand anders die moeder ook liefhet en die enigste manier om die ander vreedsaam te inkorporeer is as die kind hom as 'n beskermmer van die moeder ervaar. Die kind trek dan ook voordeel uit sy teenwoordigheid. Hierdie posisie lei tot angs van verlies en jaloesie indien die derde party (vader) nie suksesvol geïnkorporeer word nie.

2.3.2.6 Simbolisme

'n Laaste konsep wat van belang is om Klein se teorieë te begryp, is om haar benadering tot simbolisme in oënskou te neem.

“Phantasieë” is 'n belangrike aspek van 'n kind se poging om die wêreld te interpreteer en te verstaan. Kinders skep “phantasieë” in hul onbewuste, sodat hulle die gesinseenheid tot 'n toestand van 'n idilliese bestaan kan bring en dit so kan onderhou.

Hierteenoor is daar “phantasieë” van skeuring, te krap, te byt, om opgeëet te word en om gebyt te word. Daar ontwikkel 'n konflik tussen hierdie twee tipes “phantasieë” wat lei tot angs. Hierdie angs word in die paranoïes-skisoïede en depressiewe posisie omskryf. Die angs van volwassenes is nie veel anders as dié van kinders in hierdie geval nie (Segal, 1992: 55). Die angs ontstaan gedurende die beweging tussen die paranoïes-skisoïede posisie (splitsing) en die depressiewe posisie (integrasie).

Simbolisme ontwikkel uit die kind se soeke na eksterne voorwerpe (naamlik 'n “phantasie”) om voorwerpe in die interne wêreld te verteenwoordig. Simbole ontwikkel dus saam met die kind. Hiermee word bedoel dat 'n kind wat as kleuter aan die Aspoestertjiesprokie blootgestel word, goed en kwaad deur 'n goeie fee en 'n stiefmoeder sal verteenwoordig. Kleiner kinders sal byvoorbeeld kleur, klank of reuk gebruik om hul moeder te verteenwoordig (Segal, 1992: 55).

Klein se teorie sluit by Miller se teorieë van onderdrukte emosies en ervarings aan en die invloed daarvan op individue se volwasse lewe. Klein gebruik “phantasieë” teenoor fantasieë, die beweging tussen die paranoïes-skisoïede posisie en die depressiewe posisie om die proses van onderdrukking te beskryf. Anders gestel, is Klein se teorieë die proses en Miller se onderdrukte of vergete emosies en ervarings die produk waarvan die gevolge soms depressie en ander sielskwellinge is. Miller

gebruik dus 'n agternaperspektief in haar teorie-ontwikkeling en Klein se teorie gebruik die kind se psige as vertrekpunt eerder as die volwassene s'n.

2.3.3 Die toepassing van Klein en Miller

Deur hierdie aanvullende psigoanalitiese teorieë te gebruik, kan die volgende ontleding van Hans Christian Andersen se tekste, insluitend sy drie verskillende outobiografieë, gemaak word.

2.3.3.1 Sprokies as 'n idilliese herbelewing

Dit is moontlik om op grond van Andersen se ouers en hul agtergrond te beweer dat hy homself met sy ouers se wêreld probeer versoen het deur die skep van idilliese sprokies. Miller sou hier uitwys dat iemand soos Andersen sy belewenisse as kind deur sy sprokies herbeleeft, maar dit terselfdertyd herskryf deur dit idillies voor te stel.

Klein vul hierdie gedagte van Miller aan deur te verwys na onbewuste “phantasieë”, omdat die toepassing van hierdie konsepte op Andersen kan dui op sy eie onbewuste “phantasieë” wat hy vir homself geskep het aan die hand van volks- en ander verhale wat hy as kind gehoor het. Andersen skep tydens sy kinderjare “phantasieë” binne die paranoïese-skisoïede posisie. Daarna verander hy sy agtergrond en skep idilliese weergawes van sy moeder en ouma. Reeds as kind het Andersen met sy vader kartonteatres gebou en klein opvoerings gehou. Toe hy ouer was, het hy by die adelstand gesing en uit Shakespeare voorgedra (Wullschläger, 2000: 24-25). Deur die proses van projektiewe identifisering gebruik hy die kwaliteite binne homself, wat hy in sy moeder en ouma identifiseer het, en projekteer dit as volwassene op sy sprokies. Die karakter van byvoorbeeld die ouma in *Die Sneekoningin*, is hoe Andersen sy ouma onthou en hoe hy haar geïdealiseer het (Wullschläger, 2000: 11). Dit is tersaaklik dat die ouma-figuur so 'n indruk op Andersen gelaat het, omdat sy ouma, Anne Catherine, self lief was om haar herkoms te verromantiseer.

Andersen se vermoë om tussen die paranoïes-skisoïede en die depressiewe posisie heen en weer te beweeg, asook sy unieke hantering van projektiewe identifikasie, is moontlik die rede vir sprokies wat direk aan hom toegeskryf kan word. Alhoewel hy self erken dat die eerste versameling verhale gebaseer is op volksverhale wat hy as kind gehoor het, het hy dit in 'n nuwe vertelmodus geskryf en gepubliseer (Wullschläger, 2000:87). 'n Nuwe tegniek wat Andersen in sy sprokies gebruik het, is klanknabootsing en klankbeskrywing wat vir kinders aantreklik is.

Die Ielike eendjie, wat dekades later steeds gewild is, kan as die ideale voorbeeld hiervan beskou word. Andersen het moontlik die kwaliteite binne homself identifiseer en deur 'n proses van projektiewe identifikasie op 'n verhaal oor 'n swaan tussen eende geprojekteer. Die eendjie, wat eintlik 'n swaan is, is moontlik hoe Andersen homself as 'n kind herbeleeft wat arm en in armlastige omstandighede gebore is, maar wat werklik bestem is vir groot sukses. Hierdie karaktertrek van Andersen was kenmerkend van sy geaardheid (Brown, 2010: 38-39).

Julia Brown se studie, *Writers on the Spectrum: How Autism and Asperger Syndrome have Influenced Literary Writing* (2010), beweer dat Hans Christian outisties was op grond van sy lewensgeskiedenis en literêre werke. Sy wys daarop dat hy vele karaktertrekke en kenmerke van outisme openbaar – iets wat aan 'n “Ielike eendjie” toegeskryf kan word. Van die mees opmerkbare eienskappe is: Sosiale gestremdheid, nou belangstellings, herhalende roetines, spraak- en taaleienaardighede en nieverbale kommunikasieprobleme (Brown, 2010: 38).

Vele van hierdie kenmerke kan by Andersen nagespeur word, byvoorbeeld dat hy nie belanggestel het om enige ander beroep, behalwe as 'n skrywer te volg nie, al het sy moeder hom as vakleerling by verskeie ambagsmanne ingeskryf. Dit was sedert sy kinderdae duidelik dat Andersen nie met ander kinders oor die weg gekom het nie en nie maklik maats gemaak het nie (Wullschläger, 2000). Hy was ook disleksies, wat verklaar hoekom hy op skool gesukkel het met vakke soos Latyn en Grieks en uitgeblink het in geskiedenis en geloofstudies (Wullschläger, 2000: 57). Sy skryfvermoë het selfs ná sy skoolopleiding 'n struikelblok geblyk te wees, wat hy oorkom het deur redigeringshulp van enkele vertroude vriende te kry. 'n Ander kenmerkende outistiese eienskap is Andersen se eidetiese geheue, waarmee hy hele Shakespeare dramas uit sy kop kon voordra (Brown, 2010: 38). Hy het ook die vermoë besit om teen 'n baie vroeë ouderdom te kon lees (ongeveer 4 tot 6 jaar), wat hiperlexia genoem word. Al is hierdie vermoë merkwaardig, gaan dit nie noodwendig gepaard met 'n begrip van die teks nie. Andersen mag dus Shakespeare se dramas en ander tekste kon onthou en lees, maar het nie noodwendig die nodige begrip daarvan gehad nie. Verder kon Andersen vir ure op enkele aktiwiteite en onderwerpe fokus, soos met die skryf van sy tekste en papieruitknipsels (Brown, 2010: 39).

Die moeder-eend in *Die Ilike eendjie* het eienskappe wat met Andersen se eie moeder ooreenstem. Al verwerp die eend-ma nie die swaantjie die oomblik wanneer hy uitbroei nie, het sy tog haar bedenkinge. Wanneer die swaantjie saam met die eende gaan swem, is die eend-ma nogal trots op hoe goed hy kan swem. Andersen se moeder was trots op sy prestasies en bly dat hy sy skoolopleiding kon voltooi (Wullschläger, 2000). Wanneer die ander plaasdiere die swaantjie terg en beledig, verdedig sy moeder hom. Sy sê mag hy dalk snaaks lyk, maar hy het steeds 'n goeie geaardheid en kan goed swem. Andersen se ma het hom met sy kartonteatres, poppe en kostuums laat begaan; sy het hom selfs per geleentheid by die dorpsmense verdedig (Wullschläger, 2000: 17). Tog word die eend-ma minder verdraagsaam teenoor die swaantjie, net soos Andersen se ma hom later nooit besoek het nadat hy Odese verlaat het nie. Hy het haar een keer besoek en hulle het tot en met haar dood nie weer kontak gehad nie. Die swaantjie verlaat ook sy nes, soos Andersen sy tuiste, en sukkel daarna om in die vreemde aan te pas. Nie eens die wilde ganse hou van hom nie.

Die swaantjie kom by 'n ou vrou met 'n kat en hen aan wat hom aanneem op voorwaarde dat hy eiers kan lê – iets wat vir 'n mannetjie onmoontlik is. Die kat sê dan hy moet leer spin of eiers lê, wat ooreenstem met Andersen se ervaring as 17-jarige in *Slagers* (Wullschläger, 2000:60). Die hennetjie se woorde: “Jy sal nooit so slim soos die kat en die ou vrou wees nie, om nie eens van myself te praat nie. Moenie jou verbeel jy's watwonders nie, kind, en wees dankbaar vir alles wat ons vir jou doen” (Andersen, 2004: 132) klink kollektief na die gesindheid van die mense wat Andersen in Kopenhagen besoek het.

Die boer wat die swaantjie in die winter red klink baie na die Collin-gesin wat Andersen se weldoeners in Kopenhagen was. Net soos al die “verwoesting” wat die swaantjie op die boer se werf veroorsaak, het Andersen nooit regtig tussen die Collins tuis gevoel nie. Hy was sosiaal ongemaklik weens die moontlikheid dat hy outisties kon gewees het, alhoewel hy en die oudste seun, Jonas, goeie vriende gebly het (Wullschläger, 2000:79).

As volgroeide swaan besef hy, soos Andersen, hy is ook so pragtig soos 'n trop swane by 'n moeras. Hierdie sukses kom met Andersen se eerste gedig en daarna

sy sprokies. Andersen het baie ander skrywers, soos Charles Dickens en ander beroemdes, tydens sy Europese reise ontmoet.

“Dit maak nie saak of jy in ’n eendekamp gebore is nie – solank jy uit ’n swaaneier kom,” (Andersen, 2004: 135) is van die bekendste aanhalings uit hierdie sprokie. Andersen wou dit baie graag van homself glo, maar weens sy milieu en die statusbewuste tydgees, was so ’n ewig gelukkige einde hom nie beskore nie.

Andersen toon ook sy vermoë om landskappe en voorwerpe in groot besonderhede te beskryf. Die swaantjie se naastenby obsessiewe fokus op hoe lelik hy is en dat dit sy eerste gedagte is by die ontmoeting van die swane, dui op Andersen se noue fokus wanneer hy skryf.

Hierdie sprokie is die duidelikste voorbeeld van projektiewe identifikasie in die Andersen sprokie-korpus. Andersen het al die eienskappe wat hy in ander mense beleef op die ander diere geprojekteer. Dit is moontlik dat die menslike karakters in hierdie verhaal die adelstand verteenwoordig, omdat hulle Andersen goedgesind was, maar dat hy nie werklik by hulle kon aanpas nie. Hy gebruik ook sy vermoë om tussen die paranoïes-skisoïede posisie, met die splitsing tussen goed en kwaad, en die depressiewe posisie rond te beweeg. In die depressiewe posisie kan die swaan sy swaarkry integreer met die feit dat hy nie werklik lelik is nie, maar net anders. Die proses is soos Andersen se progressie deur die lewe en veral sy verhouding met sy moeder.

2.3.3.2 Troebel verhouding met moeder – moederfiguur as motief in sprokies

Andersen het ’n komplekse en problematiese verhouding met sowel sy moeder as sy ouma gehad.

Sy moeder was ongeletterd en het nie ’n goeie opvoeding gehad nie. Hulle het geen gemene belangstellings gehad nie, en alhoewel sy diep gelowig was, was sy uiters bygelowig. Andersen het dit dus moeiliker gevind om hom met haar te vereenselwig as met sy vader. Hy het sy ma beskryf as “ignorant of life and of the world”, maar met “a heart full of love” (Wullschläger, 2000: 8). Anne Marie was baie trots op haar seun, maar terselfdertyd nie baie geheg aan hom nie. Sy was lief vir hom en het hom sover moontlik skool laat gaan en later vir hom talle vakleerlingskappe bekom. Sy was nie daarmee beïndruk dat hierdie vakleerlingskappe op die langste ’n week gehou het nie. Dit was moontlik ’n rede vir die wrywing tussen hulle.

Die verhouding tussen Andersen en sy ouma, Anne Catherine, was ook ingewikkeld. Sy was nie net goed of net kwaad nie. Sy het in die tuine van ’n gestig gewerk en Hans Christian Andersen het gereeld saam met haar werk toe gegaan en in die tuin gespeel. Hy het egter ’n traumatiese ervaring gehad toe een van die pasiënte een keer op hom geskree het en na hom gegryp het (Wullschläger, 2000: 10). Dit is moontlik dat Andersen derhalwe dalk hierdie trauma met sy ouma verbind, sowel as goeie ervaringe. Dit word duidelik in *Die sneekoningin* gedemonstreer. Anne Catherine was ’n saggeaarde, liefdevolle ouma vir Andersen. Sy het daagliks vir die Andersens gaan kuier en blomme en soms kos saambring (Wullschläger, 2000: 11). Die goedgesinde en wyse ouma kom in verskeie van Andersen sprokies na vore en is die herkenbaarste in *Die sneekoningin*.

Die Sneekoningin

Andersen het skaars 'n maand lank aan die hele verhaal geskryf wat maar net sewe dae duur. Hierdie sprokie is oorspronklik en kan nie aan enige ander verhaal, legende of volksverhaal ontleen word nie (Andersen, 2004: 153).

Die ouma-figuur in die verhaal is wys en lief vir Kai en Gerda, al is hulle nie broer en suster nie. Die sneekoningin self is 'n moeder-figuur deurdat sy Kai skuiling teen die koue bied en hom soen, al is sy yskoud. Dit kan moontlik wees dat Andersen sy eie moeder hier as "phantasie" gebruik.

Die blommetuin by die ou vrou se huisie, waar Gerda aandoen op soek na Kai, se verwysing lê in die blom- en kruietuin wat Andersen se ouma by die gestig versorg het. Sy het elke dag vir die Andersen-huis blomme gebring en Andersen het moontlik die beeld van sy ouma hier in gedagte gehad. Dit is opmerklik dat waar Gerda ook al aandoen, dit vroue is wat haar soms help en soms haar soektog vertraag: Die ou vrou vertraag haar soektog, die Lapse vrou stuur hulle na die Finse vrou toe wat haar vertel dat net sy vir Kai kan red, omdat sy soveel vir hom gedoen het. Gerda word vertel dat alleenlik haar hart, wat rein en onskuldig is, vir Kai kan red deur die spieëlkerf uit sy oog en hart te verwyder. Wanneer Gerda op die ou end vir Kai vind, is dit háár trane in die Sneekoningin se paleis, wat sy yskoue hart laat smelt en die glasskerf uitspoel. Kai begin huil toe hy Gerda sien en sodoende spoel die skerf uit sy oog. By Gerda en Kai se terugkeer help die Lapse en Finse vroue hulle om weer terug te keer huis toe deur vir hulle nuwe warm klere en 'n slee te gee. Die verhaal eindig waar die ouma vir Gerda en Kai uit die Bybel lees, moontlik 'n aktiwiteit wat gereeld in die Andersen-huishouding plaasgevind het.

Die rol van moeder-figure in die sneekoningin is almal dubbelbindend. Wanneer Gerda op soek is na Kai, is die vroue nie besonder lus om te help nie. Die ou vrou trek Gerda se aandag van die soektog na Kai af, omdat sy alleen is. Die Lapse vrou stuur haar na die Finse vrou wat haar die meeste help. Die Finse vrou onthul aan Gerda dat haar liefde vir Kai al is wat sy nodig het om die sneekoningin te oorwin.

Daar kan beweer word dat die sneekoningin 'n "phantasie" is wat Andersen geskep het om sy moeder se wêreld met syne te versoen. As kind het hy haar koud en verwyderd ervaar. Haar bygelowe en ongeletterdheid was iets waarvoor hy skaam gekry het. Dit is belangrik om daarop te let dat die sneekoningin nie doodgemaak word nie (Andersen, 2004: 190). Sy vlieg bloot na die warm lande heen en verdwyn net so geluidloos soos Andersen se moeder uit sy lewe verdwyn het. Andersen het bitter min kontak met sy moeder gehad nadat hy Odese verlaat het.

Op 'n karaktervlak is dit van belang dat moeder-figure 'n besondere afwesigheid in Andersen se sprokies het. Die kinders het óf ouers wat nie aktief deel van die verhaal is nie, óf het geen ouers nie. Die meerminnetjie het nie 'n moeder nie, wel 'n vader, en haar ouma is die een wat vir haar en haar vyf susters sorg (Andersen, 2004: 56). Duimelientjie word in 'n blom gebore. Die vrou wat die blomsaadjie by 'n heks gekry het, speel nie so 'n groot rol as wat Duimelientjie se avonture speel nie. Haar avonture vanwaar 'n padda haar as bruid vir haar seun ontvoer speel 'n groter rol in die narratief (Andersen, 2004: 30). *Die Keiser se nuwe klere*, wat een van Andersen se bekendste sprokies is, bevat geen moeder-figure nie (Andersen, 2004: 46).

Moeder-figure is totaal afwesig in hierdie en ander sprokies. 'n Mens sou kon sê dat Andersen sy moeder, asook enige moederfiguur, uit die gesinskonstruksie wil skryf.

Dit wil voorkom of hy homself deur sy sprokies buite 'n gesinsverband wil definieer. Hoe sou hy homself dan homself wil identifiseer? 'n Moontlikheid is dat hy deur sy sprokies, tesame met sy afsonderlike outobiografieë, 'n nuwe identiteit konstrueer deur teks en narratief.

2.3.3.3 Herdefiniëring van self deur tekste

Mary Cathrine Bateson wys sy daarop dat daar veelvuldige weergawes van een lewensstorie kan bestaan en dat sy nie na 'n ware of valse weergawe verwys nie, maar dat die skrywer kreatiewe keuses maak wanneer hy sy lewensverhaal skryf (Bateson, 2004: 207). Andersen was sy hele lewe lank bewus van sy sosiale status en besonder vasberade om dit te verander deur kreatief met sy outobiografie te werk te gaan.

Andersen het drie verskillende outobiografieë geskryf wat in drie verskillende kontekste gebruik is: *Levnedsbøg* (Die boek van my lewe) is in 1832 gebruik. Dit het hy in 1847 in Duits as *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung* (Die volksverhaal / Sprokie van my lewe) verwerk, en 'n Deense verwerking genaamd *Mit Livs Eventyr* (Die Sprokie van my lewe) is in 1855 gepubliseer. Die gebruik van die woord sprokie, "Eventyr", in laasgenoemde weergawe problematiseer reeds die aard van sy eie rekonstruering van sy identiteit. Andersen dui reeds in die titel aan dat hy sy lewe vergelyk met 'n sprokie.

Mary Soliday gebruik die term "literacy narratives" (1994: 511) om na 'n narratief te verwys wat 'n lewensverhaal vertel deur die taal wat gebruik word. Die identiteitskonstruksie van die skrywer lê in 'n liminale kruising wat die spasie tussen die skrywer se konseptualisering van taal en die geskrewe woord van die geproduseerde teks beskryf.

...literacy stories are also places where writers explore what Victor Turner calls "liminal" crossings between worlds. In focusing upon those moments when the self is on the threshold of possible intellectual, social, and emotional development, literacy narratives become sites of self-translation where writers can articulate the meanings and the consequences of their passages between language worlds (Soliday, 1994: 511).

Deur die skep van sprokies en die drie verskillende outobiografieë het Andersen besluit om kreatief na sy lewe te kyk en dit as 'n sprokie te konstrueer.

Die bewering kan gemaak word dat Andersen se werk (sy sprokies en outobiografieë) 'n poging was om homself met sy ouers te versoen, kan die outobiografieë nie anders as om as 'n herdefiniëring van sy identiteit beskou te word nie. Hy definieer homself op grond van wat hy met sy sprokies bereik het. Deur sy outobiografie drie keer te herskryf, het hy moontlik op 'n tekstuele vlak Klein se paranoïes-skisoïede posisie en depressiewe posisie beleef, omdat hy sy werk en sy ervaring van die werklikheid verdeel óf integreer het.

Andersen se ervaring van liminaliteit hou moontlik verband met sy onbewuste wat vasgevang was tussen die wêreld van sy kinderlike "phantasieë" en die depressiewe posisie, wat hy nie kon bereik nie, omdat hy telkens terugkeer na die splitsing van die paranoïes-skisoïede posisie. Sy aanhoudende terugkeer na die paranoïes-skisoïede posisie en sy bewoning van 'n liminale ruimte kan verbind word met sy troebel verhouding met sy moeder en ouma.

Andersen gebruik dus sy sprokies en outobiografieë om 'n alternatiewe identiteit vir homself te skep wat ooreenstem met sy “phantasieë”.

2.4 Samevatting

Hans Christian Andersen se lewe en werk word in hierdie studie gebruik, omdat sy sprokies oorspronklik is en as sy intellektuele eiendom geëien kan word. Die navorsingsveld rondom sy werk en lewe is uitgebreid.

Sy agtergrond dui daarop dat sy lewe soos een van sy sprokies verloop het. Andersen beskou sy lewe as 'n sprokie deur die woord “eventyr” in die titel van twee van die drie weergawes van sy outobiografie te gebruik.

Klein en Miller se teorieë is aanvullend gebruik om die invloed van Andersen se kinderjare op sy werk te ondersoek. Daar is bevind dat Andersen se sprokies beskou kan word as 'n poging om sy onbewuste “phantasieë” met sy ouers te versoen. Hy het die vermoë gehad om gemaklik tussen Klein se paranoïes-skisoïede en depressiewe posisie te beweeg. Hy het dus as volwassene steeds die vermoë gehad om sy innerlike wêreld deur splitsing te interpreteer en het sodoende sy moeder-objek aangeval. Andersen se moeder-objek het uit beide sy moeder en ouma bestaan.

Andersen het die proses van projektiewe identifikasie kreatief benut deur nie net die eienskappe in homself te identifiseer en dit op sy moeder-objek te projekteer nie, maar deur dit in sy sprokies te projekteer. Figure soos die boer se vrou en die eendma in *Die lelike eendjie*; die ouma, ou vrou, Lapse vrou en Finse vrou asook die sneeukoningin in *Die sneeukoningin* is verskillende verteenwoordigers van Andersen se onbewuste phantasieë oor sy ouma en moeder.

Andersen openbaar ook sy behoefte om vir homself 'n identiteit te skep wat nie met sy herkoms of gesin verbind kan word nie. Hy het verskillende weergawes van sy lewensverhaal geskryf wat daarop dui dat hy nie tevrede was met sy identiteit voordat hy beroemd geword het nie. Daar kan beweer word dat sy sprokies tesame met die drie outobiografieë 'n herskrywing van sy identiteit was. Hierdie herdefiniëring van Andersen se identiteit kan beskryf word as liminaal. Hy bewoon 'n ruimte waar hy altyd op die drumpel staan om die depressiewe posisie te bereik, maar voordat enige integrasie plaasvind keer hy terug na die paranoïes-skisoïede posisie en daarmee saam die wêreld van sy sprokies, waar goed en kwaad duidelik van mekaar geskei word.

'n Laaste aspek van Andersen is Brown se bewering dat hy outisties was. Sy maak hierdie bewerings deur te verwys na sy sprokies, die karakterisering en die ongelooflike detail wat hulle bevat. Verder kan haar bewering gestaaf word deurdat hy op skool met lees en skryf gesukkel het, dat hy sosiaal vreemd opgetree het en nie maklik vriende gemaak het nie. Brown se standpunt is, buiten die kenmerke van outisme in sy werk, hy juis sprokies kon skryf, omdat hy eienskappe soos uiterse skerp en langdurige konsentrasie gehad het. Sy vasberadenheid en 'n eidetiese geheue het hom gehelp om sprokies van uitstekende gehalte te skep.

Vervolgens sal daar na sprokies as kanonieke voorbeelde van kinderliteratuur gekyk word omdat dit gereeld gebruik word vir herskrywings en parodieë. Die Sneeuwitjiesprokie sal as voorbeeld gebruik word. Sien **Addendum C** vir die weergawe wat hierdie studie gebruik. Jonathan Culler se beskouing van *Framing the Sign: Criticisms and Its Institutions* (1988) sal bespreek word ten opsigte van waar die intertekstuele grense getrek moet word.

2.5 Sprokies as kanonieke voorbeelde van kinderliteratuur

Sprokies is van die mees gekanoniseerde genres binne die kinderliteratuur. Volgens die literêre kritikus, Harold Bloom, is een van die kenmerke van 'n kanonieke werk dat dit sy waarde met die tyd bewys het en dat die teks se leeftyd dié van sy skrywer kan verbystek (Bloom, 1994: 32) Sprokies voldoen hieraan. Verder is dit 'n bron wat gereeld geraadpleeg word wanneer dit by die herskryf en parodiëring van bekende sprokies soos *Sneeuwitjie* en *Rooikappie* kom. Om 'n teks te parodieer of te herskryf moet daar intertekstueel verwys word na die oorspronklike of hipoteks (Smith, 2007: 34).

Jonathan Culler se *Framing the Sign: Criticisms and Its Institutions* (1988) is relevant om te bepaal waar hierdie studie die grense sal trek met verwysings na intertekste of hipo- en hipertekste.

2.5.1 *Framing the Sign: Criticisms and Its Institutions* (1988)

Culler stel 'n nuwe benadering voor vir die kritiese beskouing van literêre tekste en die aspek van intertekstualiteit. Hy onderskei tussen konteks en "framing" (Culler, 1988). Volgens Culler is konteks nie voldoende om 'n teks te analiseer nie.

If there is a unity to literary studies in this new dispensation it comes not from the canon of plays, poems and novels but from an attention to mechanisms of signification which can be studied in a wide range of texts and text-like situations (Culler, 1988: xii).

Vir Culler gaan dit om die meganismes van betekenisgewing. Hy baseer sy teorie oor die raamwerk van die teken op die bewering dat die meganismes van betekenisgewing van belang is in literêre studies. Dieselfde geld vir kritiek wat op literêre tekste gelewer word.

Since the phenomena criticism deals with are signs, forms with socially-constituted meanings, one might try to think not of context but of the framing of signs: how are signs constituted (framed) by various discursive practices, institutional arrangements, systems of value, semiotic mechanisms? (Culler, 1988: xiv).

Culler bevestig dat 'n keuse beïnvloed hoe 'n betrokke teken geïnterpreteer word. Dit is die meganisme van omraming (framing) wat 'n spesifieke betekenis aan 'n bepaalde teken gee.

The expression *framing the sign* has several advantages over *context*: it reminds us that framing is something we do; it hints of the frame-up ('falsifying evidence beforehand in order to make someone appear guilty'), a major use of context; and it eludes the incipient positivism of 'context' by alluding to the semiotic function of framing in art, where the frame is determining, setting off the object or event as art, and yet the frame itself may be nothing tangible, pure articulation" (Culler, 1988: xiv).

Hierdie verduideliking deur Culler lei na die kompleksiteit en problematisering wat die gebruik van intertekste binne 'n enkele teks mag meebring. Dit is moeilik om intertekste te beperk, aangesien nie alle tekste noodwendig hul intertekstuele verwysings aantoon nie. Daarom word die grense van intertekstualiteit deur die leser of toehoorder bepaal, maar nie beperk nie. Daar kan hoofsaaklik drie bewerings gemaak word op grond van Culler se "framing the sign"-konsep:

1. Die leser of toehoorder identifiseer die interteks.
2. Die grense word deur die leser of toehoorder bepaal wanneer 'n keuse uitgeoefen word. Die keuse om *Sneeuwitjie* as 'n voorbeeld van die tradisionele sprokies voor te hou, is 'n bepaling wat die skrywer van hierdie werkstuk maak. Dit is nie bepalend dat soortgelyke teoretiese sienings nie ook van ander sprokies gemaak kan word nie. Dit bepaal die keuse van die *Sneeuwitjie*-sprokie, maar sluit nie 'n toepassing van dieselfde aard op ander sprokies uit nie.
3. Die skrywer van 'n teks kan verskeie intertekste doelbewus binne 'n teks plaas, maar het geen beheer oor ander intertekste wat 'n leser of toehoorder raaksien nie. 'n Voorbeeld is waar 'n teks eksplisiet na sy interteks verwys, is *Once Upon a Time...* 'n Amerikaanse TV-reeks wat deur ABC-Disney vervaardig en versprei word. 'n Opsomming van die verhaal kan onder **Opsomming 1** in **Addendum B** gevind word. Dit volg die Disney-weergawes van verskillende sprokies, tog is daar niks wat die kyker verhoed om *Psycho*, deur Hitchcock, as 'n interteks in die dialoog tussen die karakters te herken nie.

Intertekste kan dus in beide die teks en die ontvanger lê. Daar is 'n tweerigting verhouding tussen die teks en die leser of toehoorder, maar op die ou end is dit die leser of toehoorder wat die intertekste beperk. Culler se werk benadruk die feit dat weens die verskillende maniere van betekenisgewing die betekenis van 'n teken, of interteks, deur 'n proses van omraming (framing) bepaal word. Intertekstualiteit is dus 'n manier van omraming (framing).

2.5.2 Ten slotte

Hierdie afdeling word saamgebind deur die idilliese voorstelling en hantering van sprokies. Die definiëring en klassifisering van sprokies is bespreek aan die hand van hul aard, struktuur en algemene kenmerke.

Die biografiese agtergrond en werk van Hans Christian Andersen is as gevallestudie gebruik om die teorieë van Alice Miller toe te pas. Melanie Klein se werk is gebruik om Miller se teorieë aan te vul, omdat Miller krities teenoor Freud was. Andersen se sprokies is geanaliseer en daar is tot die gevolgtrekking gekom dat Andersen se sprokies 'n idilliese versoening verteenwoordig tussen sy innerlike wêreld en dié van sy ouers. Die neerslag van Andersen se troebel verhouding met sy moeder in sy sprokies is bespreek ter ondersteuning daarvan dat sy sprokies en outobiografieë gesamentlik funksioneer as 'n tekstuele herskrywing van sy identiteit.

Daar is gekyk na intertekstualiteit en die gevolgtrekking is dat sprokies deel vorm van die kanon van kinderliteratuur en dat herskrywings sprokies lewendig hou.

Die volgende afdeling sal die donker kant van sprokies ondersoek. Daar sal verwys word na herskrywings sowel as onlangse tekste wat nie noodwendig as sprokies beskou word nie.

2.6 Die skadukant van sprokies en die kind se onbewuste

In hierdie afdeling sal die skadukant ten opsigte van die verbeeldingswêreld en onbewuste van die kinderverhaal of sprokie bespreek word. Die manier waarop verskillende skrywers die idilliese gegewens van sprokies en ander subgenres van kinderverhale herskryf en parodieer sal ook ondersoek word.

Tekste uit verskillende genres sal gebruik word, waar sommige tekste in boekvorm sowel as rolprent beskikbaar is. Daar sal telkens aangedui word na watter formaat verwys word.

Daar sal aandag geskenk word aan jeugromans wat tegnieke en strategieë ontleen aan gevestigde kinderliteratuur waar die betrokke teks/roman/boek vir beide 'n jonger en volwasse gehoor geskik en aanloklik is. Die konvensies van die sogenaamde "Bildungsroman" as jeugroman sal ter illustrasie bespreek word.

Vervolgens sal die rolprent *Into the Woods* (2014) bespreek word as 'n sprokie wat tradisionele verwagtinge ondermyn.

2.6.1 Tekste wat die skadukant ontgin

2.6.1.1 Into the Woods...

Into the Woods (2014) is 'n musiekblyspel en verhoogproduksie deur James Lapine en Stephen Sondheim. Lapine het die draaiboek geskryf en Sondheim het die musiek gekomponeer. Die produksie het onderskeidelik in 1986 in San Diego en 1987 op Broadway gedebuteer en was gewild onder oud en jonk.

Daar is dele in die verhoogstuk wat met die 2014 rolprent uitgesny of verander is. Enkele voorbeelde is dat die bakker se vrou egbreuk pleeg met die Sjarmante Prins (wat met Aspoestertjie getroud is). In die verhoogstuk is daar seksuele suggesties, maar in die rolprent bly dit net by 'n hewige soen. Die tweede bedryf is soms problematies aangesien dit plaasvind nadat al die karakters reeds hul bekende gelukkige eindes bereik het. Dit problematiseer alles wat ons omtrent sprokies weet en in sommige produksies was daar besluit om slegs die eerste bedryf op te voer.

In hierdie studie gaan daar spesifiek gefokus word op die 2014 Disney-rolprent en die verhaal soos dit daarin verteenwoordig word. Die rolprent het op Kersdag 2014 in die VSA gedebuteer en het op 2 Januarie 2015 in Suid-Afrikaanse rolprentteaters begin draai.

2.6.1.1.1 Die rolprent

Die rolprent word in twee verdeel, soortgelyk aan die verhoogproduksie. Die eerste gedeelte bou tot die klimaks van 'n gelukkige einde waar al die karakters se wense waar word. Die tweede gedeelte behels wat ná die tradisionele gelukkige einde gebeur. 'n Opsomming van die verhaaldeure verskyn in **Opsomming 2**, van **Addendum B**.

Die rolprent is baie ingewikkeld en verbind verskillende individuele sprokies in een komplekse sprokie wat interessante vrae stel oor sy eie aard.

Hantering van oorspronklike sprokie-tekste

Die vier sprokies wat in die raamverhaal van *Into the Woods* (2014) vervleg word, bly verbasend ná aan die oorspronklike Grimm sprokies. Marita van der Vyver se Afrikaanse vertaling van die oorspronklike tekste dien as vergelyking van die plekke waar daar in die rolprent afgewyk word.

Rooikappie

Die rolprent hou die nouste by Grimm se weergawe van *Rooikappie*. Selfs waar die wolf vir Rooikappie op 'n ompad stuur, sodat hy eerste by die ouma se huisie kan uitkom. Die verwysing na die blomme en die voëltjies se sang kom net so uit die oorspronklike teks.

Volgens die herkoms-afdeling van *Die Volledige Sprokies van Grimm* (2006), is die sprokie beïnvloed deur die Franse skrywer Charles Perrault se “Le petit cherperon rouge” en Ludwig Tieck se “Leben und Tod des kleinen Rotkäppchen” uit die 1800s. “Die twee Grimm-tekste is onderskeidelik deur Jeanette en Marie Hassenpflug vertel” (Van der Vyver, 2007: 436).

Aspoestertjie

Die oorsprong van hierdie sprokie is wyd. Daar is verskillende weergawes in Asië, Afrika en oral in Europa. Perrault se “Cendrillon” en die Praagse verhaal “Laskopal en Milivika” het Wilhelm Grimm se opgetekende verhaal beïnvloed (Van der Vyver, 2007: 436). Die weergawe wat in die rolprent verskyn is nader aan die opgetekende Grimm-weergawe, alhoewel dit ’n minder bekende weergawe is. Die grusaamheid van Aspoestertjie se stiefsusters se skoene aanpassery is behou soos dit in die Grimm-weergawe voorkom. Dit word wel nie eksplisiet in die rolprent vertoon nie, maar gesuggereer.

Raponsie en haar verwantskap aan die bakker

Grimm se weergawe van *Raponsie* is belangrik in die konteks van *Into the Woods* (2014). Hier word die heks met haar groentetuin reeds uit Grimm se weergawe bevestig. Die heks wat die oorspronklike bakker en sy vrou (die bakker in die verhaal se vader en moeder) vervloek het met kinderloosheid en hulle dogtertjie in ruil vir die groente neem, vorm die kern van *Raponsie* by Grimm. *Into the Woods* (2014) verbind die verhaal van die kinderlose bakker met ’n opvolgenerasie, sy vrou en Raponsie, deurdat die huidige bakker se suster Raponsie is.

Jan en die boontjierank

Hierdie sprokie is blykbaar nie oorspronklik deur die Grimm-broers opgeneem nie. Dit het ’n Engelse oorsprong waarvan verskeie weergawes bekend is. *Into the Woods* se weergawe stem sterk ooreen met dié van Joseph Jacob, wat so vroeg as 1860 gedateer word (Ashliman, 2015).

Jack bly getrou aan die oorspronklike karakter, maar dit is sy optrede wat die reus se vrou woedend maak en amper die hele koninkryk verwoes. Hy word gekarakteriseer as dromerig en laf. Hierdie karakterisering is in die film oordrewe. Hy maak immers maats met die koei en is aanhoudend onder die indruk dat dit ’n bul is, al het sy ma aan hom verduidelik dat slegs koeie melk kan gee.

Die rolprent verweef vier bekende sprokies na een verhaal, waar die individuele sprokies baie getrou bly aan die oorspronklikes van die Grimm-broers. Die algehele verhaal herskryf egter hierdie sprokies tot ’n nuwe sprokie wat ook die donker en negatiewe kant van gebeurtenisse ná die tradisionele gelukkige einde bevat. Die karakters word herskryf om moontlik ’n meer realistiese en menslikheid te verkry, soos Aspoestertjie se prins wat nie so eerbaar is as wat tradisie hom tipeer nie.

Die belangrikste aspek van dié rolprent is egter die woud, want dit is waar al hierdie bekende verhale by mekaar uitkom.

2.6.1.1.2 Die woud as onbewuste en liminale ruimte

Die titel plaas reeds klem op die woud en al die belangrikste wendings vind hier plaas. Die woud kan as ’n konstruksie van die onbewuste beskou word. Dit verteenwoordig die karakters se (Jungiaanse) kollektiewe onbewuste. Die bakker se vrou merk dit op wanneer hy haar na hul vierde ontmoeting in die woud nie

terugstuur huis toe nie. Dit word deur hul duet “It Takes Two” beklemtoon (*Into the Woods*, 2014).

Miller sou die konstruksie en funksie van die woud in die rolprent beskryf as ’n ruimte waar onderdrukte emosies en ervarings beleef en herbeleef kan word. Daar is niemand om die karakters te onderdruk nie.

Die verskillende sprokies se verhale verander ook wanneer hulle ’n tweede keer die woud in donkerder en gevaarliker omstandighede betree. Die woud is ook ’n ruimte van transformasie. Die lied “prologue”, bevat die reëls: “Into the woods, I must begin my journey” (*Into the Woods*, 2014) wat om die beurt deur Rooikappie en die ander karakters gesing word. Dit dui daarop dat hulle bewus is van ’n reis, maar nie werklik voorbereid is vir wat daar gaan gebeur nie.

Die woud kan as ’n ruimte van liminaliteit beskryf word, dit wil sê om op die drumpel van iets te staan. In *Into the Woods* (2014) is die woud ’n ruimte wat oorgesteek word. Volgens Viljoen en Van der Merwe (2006) behels liminaliteit veel meer. ’n Beginpunt is om liminaliteit, of ’n liminale ruimte, as ’n ruimte tussen ’n bekende en ’n onbekende wêreld te beskou met sy gepaardgaande transformerende krag (Viljoen & Van der Merwe, 2006: ix-xii). Alhoewel hierdie transformerende krag op geskiedskrywing toegepas word, is dit ook op kinderliteratuur van toepassing.

Liminaliteit is belangrik vir die letterkunde... omdat tekste self as simbolies afgebakende liminale sones beskou kan word, waarin bestaande dinge uit hulle normale verbande gehaal en speels en kreatief herkombineer word sodat nuwe maniere van dink en bestaan voorspel (of modelleer) en daardeur moontlik tot stand kan kom (Viljoen & Van der Merwe, 2006: xiii).

Hierdie standpunt bevorder die argument dat *Into the Woods* (2014) liminaliteit effektief gebruik.

Die kombinasie van sprokies lei tot ’n transformasie tussen die tradisionele sprokies en ’n nuwe vertelling uit ’n ander perspektief. Dit word selfs op karaktervlak toegepas. Die sjarmante prins, met wie Aspoestertjie trou, is sjarmant en beginselloos. Jack is die ware held wat die reus verslaan en die heks blyk nie volkome boos te wees nie.

Deur al die karakters in ’n liminale ruimte, die woud, te plaas word hulle oor een kam geskeer, d.i. die prinse, Aspoestertjie, Rooikappie en die bakker, afgesien van hul onderskeie statusse buite die woud. Sodoende word die liminale proses van transformasie bewerkstellig (Viljoen & Van der Merwe, 2006: xiv).

Verder verwys Viljoen en Van der Merwe na Z.H.U. Ying se konseptualisering van liminaliteit soos volg: “...die onvolledigheid en eensydigheid van voorstellings van die verlede” (2006: xviii). Dit is ook van toepassing op die geïkoneerde en tradisionele resepmatigheid van sprokies, deurdat die film op die gebeure ná die gelukkige einde fokus. Daar word grensoorskrydend met die sprokiegewens gewerk.

Met verwysing na Viljoen en Van der Merwe, kan die tweede gedeelte funksioneer as ’n “... teenwerking van liminaliteit, eerstens as die herbelewing van die verlede in die hede deur spore... van die verlede te bewaar en verbeeldingryk te interpreteer” (2006: xviii).

Viljoen en Van der Merwe verwys verder na Marlies Taljard se konseptualisering van liminale figure wat gevestigde grense oorskry (2006: xx). Grensoorskryding vorm deel van die proses(se) van liminaliteit. Wanneer die karakters in *Into the Woods*

(2014) in oënskou geneem word, is sommige se gedrag grensoorskrydend, soos die bakker se vrou en die sjarmante prins. In die geval van Aspoestertjie was sy nie gelukkig met haar koninklike lewe nie, die prins wat sonder skaamte erken dat hy slegs sjarmant is en nie opreg nie, asook die heks wat nie as 'n volkome booswig uitgebeeld word nie.

Die invloed van 'n wens, wat onmiddellike verandering en transformasie meebring, sal vervolgens bespreek word.

2.6.1.1.3 Die wens...

Elk van die karakters spreek 'n wens uit. Die eerste deel van die rolprent toon elke karakter se herkenbare storie en hoe elkeen se wens vervul word. Daar is egter verskuilde wenke wat karakters daarop attent maak dat hulle versigtig moet wens. 'n Wens het nie noodwendig die gewenste uitkoms nie.

Die eerste wens kom voor waar die heks die bakker se winkel binnestorm en hy haar vra: "What is it you wish?" en sy beklemtoon dat "It's not what I wish, it's what you wish". Nog 'n voorbeeld is Aspoestertjie by haar ma se graf. "Are you sure what you wish is what you want?" is haar ma se gees se woorde.

In die tweede gedeelte van die rolprent word dit duidelik dat die meeste van die wense 'n nare nadraai het. Dit word beklemtoon met die koms van die reus se vrou.

2.6.1.1.4 Die waarheid lê binne die self

Die betekenis van die wens asook die waarskuwings kan moontlik na Jung se mening verwys dat die waarheid binne die self lê (Jung, 2013: 28). 'n Jungiaanse perspektief op die wens se funksie is, dat al die karakters vir materialistiese objekte buite hulself wens, met die verwagting dat dit hulle geluk sal bring. Tog lê hul ware wense binne hulself opgesluit. Die wens wat aanvanklik vervul is deur materialistiese objekte, lei tot ongeluk en verwoesting.

Waar die sprokie se grense oorskry word

Om die omvang van *Into the Woods* (2014) as 'n sprokie wat verkeerd loop te begryp, is 'n goeie omskrywing en definisie van wat presie 'n sprokie behels nodig. Volgens Leyden-Burger:

Die woord 'sprook' uit Middelnederlands het aanvanklik iets soos spraak, uitspraak of verhaal beteken en sedert die 17^e eeu word die verkleining sprookje gebruik (Leyden-Burger, 2001: 14).

Hierdie verklaring van sprokie kan dui op enige verhaal wat mondelings oorgedra word en kan ook na volksverhale verwys. Om hierdie rede verkies Leyden-Burger generiese konvensies wanneer sy na sprokies verwys.

Die gebruik van vaste begin- en eindformules is die eerste konvensie van 'n sprokie. Die sprokie begin altyd waar alles rooskleurig in die streek of land is, maar as gevolg van 'n booswig is daar 'n probleem of struikelblok wat deur 'n held oorkom moet word. Die herkenbare frases "Eendag was daar", "Eendag lank, lank gelede" en "Hulle het gelukkig gelewe" word as merkers gebruik. Hierdie konvensie word deur die rolprent herskryf en eindig met die herkenbare beginfrase: "Once upon a time...".

Tweedens is daar die gebruik van vae tyd- en ruimte-beelding. Sprokies speel nooit in 'n spesifieke land af nie. Daar word altyd generiese terme gebruik soos " 'n Land ver hiervandaan", "In 'n land van diere", "In 'n koninkryk ver hiervandaan". Dieselfde

geld vir tyd en die hantering van tyd. Die aanduiding van “eendag” is kenmerkend van sprokies en moontlik een van die faktore wat bydra tot hul tydloosheid. Die rolprent speel nie in ’n enkele tydperk of periode af nie, want daar word nie ’n spesifieke tyd aan enige gebeure toegeken nie. Die kostuumontwerper se kommentaar oor haar opdrag om die karakters tydloos aan te trek, was dat elke karakter se kostuum deur ’n ander periode geïnspireer is. Die bakker en sy vrou het byvoorbeeld 18^{de} Victoriaanse, werkersklas-klere aan, terwyl die jonger blonde prins swaar leer en silwer soos die adelstand van die Middeleeue dra. Die heks se kostuum is ontwerp met beweeglikheid in gedagte en is lig en soepel.

Tyd en ruimte as verhaalelemente is in sprokies manipuleerbaar. Verhaaltyd kan wissel van ’n paar uur, soos met *Rooikappie*, na ’n paar jaar, soos in *Sneeuwitjie*, tot selfs ’n eeu in die geval van *Doringrosie*. Die verloop van ’n sprokie vind spronggewys plaas. Dit is moontlik afkomstig uit die tyd toe sprokies mondelings oorgedra is en onthou moes word. Verder spreek dit kinders aan, wie se aandagspan veel korter is as dié van volwassenes. Ruimte word baie generies hanteer deur slegs te vermeld dat dit in ’n woud of bos plaasvind. Daar word nooit spesifieke name toegeken nie, wat weereens bydra tot die vergemakliking van ’n mondelinge verhaal en die tydloosheid daarvan.

Die gebruik van binêre opposisies is kenmerkend van sprokies. Dit handel altyd oor goed teenoor kwaad, of die goeie teenoor die bose. Die opposisie van booswig teenoor held word onmiddellik geaktiveer. Sprokies het altyd twee opposisies wat baklei waar slegs een kant kan wen, en dis gewoonlik die held. As gevolg van die resepmatigheid van sprokies, besit sprokies ook die eienskap van vooruitbepalende beskikking. Dit wil sê die hoofelemente van die verhaal is voorspelbaar.

Daar is altyd herkenbare argetipes en kombinasies. Daar is eindelose voorbeelde. Die prins wat altyd rein van hart, edel, eerlik en sjarmant is. *Into the Woods* (2014) ondermyn hierdie argetipe. Die prins verklaar self dat hy nie opreg is nie, want volgens hom is hy grootgemaak om sjarmant te wees. Verder is daar die tipiese booswige en helde wat duidelik onderskei word deur hul innerlike en uiterlike kwaliteite. Die heks in die rolprent is ambivalent, omdat sy die bakker en sy vrou wil help, maar sy kry ook iets daaruit – haar jeug. Dit was immers sý wat die vloek op die bakker en sy vrou geplaas het. Sy is duidelik ongelukkig oor Raponsie se verbanning na ’n moeras, tog doen sy dit.

Leyden-Burger verskaf ’n tweede definisie soos omskryf deur Steenberg:

Sprokies het ’n eenvoudige struktuur waar net die essensiële uitgelig word en die verhaal spronggewys vorder, met geen onnodige beskrywing of uitbouing nie. Herhalings waardeur motiewe beklemtoon word, kan wel voorkom. Oplopende spanning lei na ’n klimaks, maar veral na ’n oplossing (Leyden-Burger, 2001: 14).

Leyden-Burger se tesis ondersoek die transformeerbaarheid van sprokies, spesifiek dié van *Sneeuwitjie*. Sy bevind dat die gegewens soos bespreek steeds in herskrywings van die sprokie gebruik word. In die geval van *Into the Woods* (2014) word die ruimtebeelding op die voorgrond geplaas. Die woud speel ’n sentrale rol, asook die grensoorskrydende gebruik van die tradisionele gelukkige einde. Die realisering van wense word geproblematiseer. Wanneer die karakters se wense waar word, is hulle almal ontevrede of ongemaklik met die uitkoms daarvan. Die donker gevolge daarvan begin uitkring met verskriklike implikasies en gevolge.

Aspoestertjie raak verveeld met haar koninklike leefstyl. Raponsie vind die buitewêreld te vreesaanjaend. Boontjierank-Jan se ma, Rooikappie se ma én ouma kom tot 'n wrede einde as gevolg van die reus se verwoesting. Die bakker verloor sy vrou, nadat sy hom met Aspoestertjie se prins verneuk het.

Into the Woods (2014) werk transformerend met die gegewens van die tradisionele sprokies en ontbloot spesifiek die donker onbewuste. Die donker onbewuste word ontgin om vrae te stel oor die aard en waarde van die sprokie as 'n konstruksie en genre. Die bakker wat vir sy seun die verhaal vertel doen dit in dieselfde formaat as wat dit aan die kyker gebied is. So iets dui op 'n waardeoordeel.

Hierdie waardestelling probeer illustreer dat al bevat die sprokie donker, gewelddadige en nare gebeure, is dit steeds nodig om hierdie verhaal te vertel. Deur dieselfde formaat as die tradisionele, idilliese sprokie te gebruik, word die bewuste (idillies) met die onbewuste (donker) onderdrukte gevoelens verbind, of selfs versoen. *Into the Woods* (2014) kan as 'n poging om onderdrukte gevoelens, soos jaloesie, begeertes en selfsug te (her)beleef en te versoen deur middel van 'n klassieke sprokie. Aan die einde word dit aan die kyker bevestig dat die rolprent deur die bakker vertel word. Daar is nie 'n gelukkige einde nie en geluk is nooit ewigdurend nie.

Postmoderne tegnieke word in die rolprent gebruik wat bydra tot sy ongewone aard. 'n Karakter wat ook die rol van verteller vertolk en die verhaal wat in 'n sirkel verloop, is kenmerkend aan die postmodernisme (verwysing). In *Into the Woods* (2014) word die strukture en waarde van sprokies bevraagteken.

2.6.1.1.5 Die rol van die heks as booswig

Is die heks in die verhaal wêrklik boos? In tradisionele sprokies is hekse altyd boos en word verslaan. Vladimir Propp sou die heks in die booswigkategorie plaas op grond van haar funksie in die verhaal (Propp, 1968: 26-64). Verwys na **Addendum A**. Hierdie heks, vertolk deur Meryl Streep, is egter anders. Sy funksioneer soos 'n gewete. Sy probeer die aanvanklike bose daad van kinderloosheid met 'n towerdrankie regstel. Sy maak die bakker daarvan bewus dat dit sy wens is om 'n kind te hê en dat hy seker moet wees daarvan. Tog plant sy die saadjie van twyfel, oor of hy 'n goeie pa sal wees of nie. Sy herinner die bakker ook aan sy eie pa se verlede. Hoe sy pa hom en sy ma verlaat het: "Your father was no father, so why should you be?" (*Into the Woods*, 2014).

In verband met Propp se 31 funksies vir strukturele klassifikasie van sprokies, behoort die heks in die booswigkategorie te val, maar sy word nie gestraf, verban of doodgemaak nie (Propp 1968: 26-64). Sy verdwyn in 'n nuwe vloek uit vrye wil en straf sodoende haarself.

2.6.1.1.6 Miller

Die geweld in die rolprent dui moontlik op emosies en ervarings wat by die karakters onderdruk word. Wanneer elke sprokie onafhanklik beskou word, blyk dit dat elke karakter met sy/haar onderdrukte emosies en ervarings worstel. Aspoestertjie se verhaal illustreer dit die duidelikste. Sy word nie toegelaat om na die bal te gaan nie. Sy word deur haar stiefsusters verneder en is ontsteld wanneer haar stiefmoeder en -susters sonder haar na die bal vertrek. Sy gaan stort haar gevoelens by haar ma se graf by 'n wilgerboom in die woud uit.

Miller sou die ruimte van die woud beskou as 'n ruimte waar die onbewuste bereik kan word. Die vermenging van die verskillende sprokies en die feit dat die karakters mekaar ontmoet, kan moontlik verbind word met Miller se bespreking van 'n vertroueling wat die emosies en ervarings moet erken. In die tweede gedeelte van die film kom die karakters se ware gevoelens na vore en in die bakker, Aspoestertjie en die heks se geval bespreek hulle dit met mekaar.

Miller sou die rol van die woud as belangrik ag, omdat dit 'n ruimte skep waar onderdrukte gevoelens en ervarings herbeleef kan word. Die donker kant van die onbewuste word ook ontbloot, waar wense nie altyd ewige geluk bring nie. Vir 'n kindergehoor word nie net die tradisionele sprokies behou nie, maar vrae oor wat ná die gelukkige einde gebeur word beantwoord. Miller volg 'n soortgelyke benadering deur 'n volwasse pasiënt se kinderjare te ondersoek om die pasiënt se onbewuste beter te verstaan. Ten slotte dui verskeie belangrike aspekte in die rolprent op 'n suksesvolle toepassing van Miller se teorieë.

2.6.1.2 *The Sleeper and the Spindle*

Neil Gaiman se *The Sleeper and the Spindle* (Gaiman, 2014), het 'n nare nadraai vir twee tradisionele sprokies. Gaiman skep 'n nuwe sprokie deur *Sneeuwitjie* en *Doringrosie* te meng met 'n donker ondertoon. Die hele boek is in slegs wit en swart geïllustreer, met enkele goue-ink afwerkings. Die illustrasies is groot en gedetailleerd. Daar is 'n bepaalde gotiese styl teenwoordig, wat ongewoon is vir 'n kinderboek. Gaiman se boeke is gewild, alhoewel hierdie donker gotiese styl eie is aan sy tekste.

The Sleeper and the Spindle is 'n donker herskrywing van herkenbare idilliese sprokies. Die donker aard daarvan, alhoewel vir kinders geskryf, versinnebeeld die skadukant van die onbewuste asook 'n invloed van die gotiese roman. Chris Riddell se illustrasies bevorder hierdie indruk. Die verhaal eindig sonder 'n oplossing of bepaalde ewigdurende einde wat vir 'n sprokie buitengewoon is.

Die bemerking en ongewone elemente van die boek sal bespreek word alvorens 'n interpretasie van die teks aan die hand van Miller se teorie verskaf sal word, om die teks as 'n verteenwoordiging van die donkerkant van die onbewuste te beskou. 'n Opsomming van die verhaalgebeure verskyn in **Addendum B, Opsomming 3**.

Bemerkings as kinderboek

Resensie in *The Guardian* verwys na "younger readers" (Williams, 2014) wat nie 'n ouderdom spesifiseer nie, wat besonder problematies is. Verskeie gerekende boekwinkels, soos Barnes & Noble, gradeer die boek as geskik vir kinders tussen die ouderdomme van 13 en 17 jaar (Barnes & Noble, 2015¹). Exclusive Books gee die aanbevole ouderdom as nege jaar en ouer (Exclusive Books, 2015²).

Verskillende resensie-webtuistes vir kinderliteratuur weerspieël ook 'n gemengde reaksie. *Kid's Books Review* beveel dié boek aan vir kinders van agt jaar of ouer (McCartney, 2014), terwyl *Lovereadings4kids.co.za* en *Booktrust.org.uk* beide 'n aanbeveling van nege jaar en ouer gee.

¹ Aanlyn beskikbaar: <http://www.barnesandnoble.com/w/the-sleeper-and-the-spindle-neil-gaiman/1120977552?ean=9780062398246>

² Aanlyn beskikbaar: <http://www.exclusives.co.za/search/?logSearch=true&q=the+sleeper+and+the+spindle>

Die boek word heeltemal anders op Amazon, 'n aanlyn-winkel bemark. Op die Amerikaanse en Britse webblad word geen ouderomsaanbeveling gegee nie (Amazon.com; Amazon.uk, 2015). Tóg bevat die Duitse webblad 'n aanbeveling van 12-16 jaar (Amazon.de, 2015).

Dit sou 'n vrugbare ondersoek wees om te bepaal hoe boekhandelaars die ouderomsaanbeveling vir spesifieke boeke vasstel vir die betrokke gemeenskap waar hulle die boek wil verkoop. Is daar byvoorbeeld kulturele oorwegings wat in aanmerking kom wanneer 'n boek soos *The Sleeper and the Spindle* in Duitsland bemark word, versus die kontekstuele oorwegings vir 'n Amerikaanse of Suid-Afrikaanse mark? Dit val egter buite hierdie studie.

Wat hier van belang is, is dat hierdie teks oor die algemeen verskillend in verskillende streke bemark word met verskillende ouderomsaanbevelings. Op grond van Klein en Miller se teorieë, asook ontwikkelingsteorieë wat nog bespreek sal word, is hierdie teks waarskynlik geskik vir kinders van 13 jaar en ouer. 'n Element wat hierdie gevolgtrekking sterk beïnvloed is die gotiese en donker aard van die boek.

2.6.1.2.1 Gotiese aard van die teks en illustrasies

Die verhaal het 'n besondere donker atmosfeer. Daar is 'n invloed vanuit die gotiese roman, wat elemente uit die Romantiese en Middeleeuse literatuur vermeng (De Vore, Domenic, Kwan & Reidy, 2015).

Die gotiese roman word as genre in diepte bespreek in verband met François Bloemhof se rillers in Hoofstuk 3.

Die basiese elemente van die gotiese roman is dat 'n vervalde wêreld voorgestel word. Die verhaaldeure speel gewoonlik in 'n ou kasteel, herehuis of verlate katedraal af en die held is argetipies 'n alleenloper (De Vore *et al.*, 2015). Daar is altyd 'n gelukkige einde waar alles bymekaar gebring word. Die oplossing word, soos dit in die geval van 'n sprokie, ook in die gotiese roman gebruik. Enkele voorbeelde is Mary Shelly se *Frankenstein* (1818), Bram Stoker se *Dracula* (1897) en Emily Brontë se *Wuthering Heights* (1847).

In die geval van *The Sleeper and the Spindle* kom die donker gotiese styl in die koningin se kleredrag, kamer en haar perd se uitrusting na vore. Die keuse om 'n prinses wat tradisioneel donker van gelaat is te kontrasteer met 'n booswig wat lig van gelaat is, problematiseer die identifisering van die booswig. Die jong vrou is die bese heks wat die werklike prinses se jeug en slaap steel. Doringrosie is nou 'n ou vrou, waar haar lewe verteenwoordig word deur die wol wat om die spinnaald gedraai is.

Die illustrasies skep die indruk van 'n wêreld wat eens vol lewe en voorspoed was, maar nadat die towerspel die koninkryk oorval, raak alles verwaarloos. Die gebruik van kastele is stilisties toevallig, omdat dit in beide sprokies en gotiese verhale voorkom. Die alleenlopende figuur is definitief teenwoordig in die koningin wat nie na haar koninkryk toe terugkeer nie. Die einde word oop gelaat en sy kan nog herenig word met haar prins, maar die kenmerkende oplossing ontbreek aan die einde van die verhaal. Die booswig is uiteraard boos en dit is deur haar eie toedoen dat sy vir soveel jare slaap. Dit wil voorkom of dit haar daadwerklike plan was. Sy word uiteindelik deur haar eie towerspel oorwin wat terselfdertyd ironies en verteenwoordigend is van die booswig in gotiese romans. Die gotiese elemente lei

tot 'n verhaal wat uit twee bekende sprokies bestaan, waar die nuwe verhaal donker en ongewoon is.

2.6.1.2.2 Ongewone elemente

Daar is verskeie elemente in hierdie boek wat dit 'n buitengewone teks vir kinders maak. Die elemente van illustrasie, karakterrolle, name en simbole word op ongewone maniere binne die raamwerk van 'n kinderboek aangebied.

Eerstens is die illustrasies en kleurkeuse daarvan ongewoon. Dit is slegs swart en wit met enkele beklemtonings in goud. Kinderboeke is gewoonlik helderkleurig en sedert die 19^{de} eeu word vergulde bladsye gereeld gebruik. Kinders aan wie die storie voorgelees word en nog nie self kan lees nie, raak gou verveeld as die illustrasies eentonig of oninteressant is. *The Sleeper and the Spindle* is uniek want al is die sketse nie helderkleurig nie, is die lynsketse uitstekend met besondere detail. Die binneblad is 'n uitgebreide kaart. Die dwerge se uitrustings en helms het patrone op en die rotse in die berg se skakerings is baie goed afgewerk. Die gebruik van goue ink in die sketse om iets te beklemtoon, soos die dwerge se helms met kerse, is 'n ander manier om die vergulde element terug te bring en eerder saam met die teks te gebruik. Die gebruik van lynsketse tesame met goue ink is ongewoon dog suksesvol.

(a.) Vroue as pro- en antagonist

Die manier waarop vroue as helde sowel as booswigte en slagoffers uitgebeeld word, is buitengewoon. Dit ondergraaf die tradisionele rol van die vrou as slagoffer wat wag om gered te word. Die sosiale rol van die vrou word deur hierdie teks op sy kop gedraai.

Beide die held (die koningin) en die booswig (die slapende heks) is vroue. In tradisionele sprokies word mans as redders en helde getipeer, maar in hierdie sprokie word die vrou op die voorgrond geplaas. Dit is relevant, omdat die skrywer sowel as die illustreerder 'n man is. As mans gee hulle vroue agentskap deur 'n stereotipiese uitbeelding te verbreek.

Dit is belangrik om nie die teks as 'n homoseksuele vertelling te beskou nie. Die koningin neem wel die tradisioneel manlike rol van redder aan en soen die heks wakker, maar daar is geen sprake van 'n liefdesverhouding nie. Die aanvanklike reis is gemotiveer deur 'n beskermingsdrang by die koningin om haar koninkryk teen terrorspel te beskerm. Volgens die teks weet die koningin nie eens wie die persoon is wat die "Sleeper" genoem word nie.

Daar kan beweer word dat die stereotipiese karakters in ander rolle geplaas word om 'n genderstandpunt te maak. Deur 'n vrou as die held voor te stel en slegs drie manlike dwerge as metgeselle op 'n reddingstog te stuur, moedig 'n tipe letterkundige gendergelykheid aan. As dit in ag geneem word dat hierdie teks vir kinders geskryf is, kan dit 'n invloed hê op hoe kinders genderkonstruksies verstaan en beleef. Op 'n baie basiese vlak het hierdie verhaal die vermoë om aan kinders te illustreer dat vroue tradisioneel manlike rolle kan vervul en dat hulle nie noodwendig aan hulle deur tradisie en sosiale konvensies moet laat voorskryf nie.

(b.) Geen name

Deur iets 'n naam te gee, verkry die objek waaraan die naam toegeken is, erkenning. Dit is 'n noemenswaardige keuse om nie een van die karakters name te gee nie. Enige leser wat bekend is met die tradisionele sprokies van *Sneeuwitjie* en

Doringrosie, sal die karakters kan herken. Daar is ook verskeie verwysings wat as wenke dien om die identiteit van die karakters te ontsyfer.

Miller sou moontlik die skep van 'n wêreld met karakters sonder name nie beskou as 'n toestand waar die vertellende entiteit nie 'n self kan erken nie. Hierdie entiteit onderdruk gevoelens wat hom/haar verhoed om name te gee of te onthou. Hierdie element is problematies, maar kan 'n bruikbare toepassing hê. Aangesien daar nie spesifieke name toegeken word nie, kan die versteekte boodskappe, soos die genderaspek, universeel toegepas word. Die identifisering van die verhaal as 'n sprokie, of slegs 'n nuwe storie, is van minder belang.

(c.) Intertekstuele verwysing met 'n morele les

Die tradisionele sprokie het ten doel om 'n eenvoudige lewensles of waarheid aan 'n jongkind oor te dra. In die geval van *The Sleeper and the Spindle* hou die spinnekoppe 'n sleutel tot 'n verskuilde lewensles. Dit is hulle wat die spinnerakke oor die mense en vertrekke spin wat al jare ongestoord staan en vergaan.

Die spinnekop het verskillende assosiasies, maar 'n interessante moontlikheid is die mitologiese *Arachne*. Ovidius verwys na haar verhaal in die sesde boek van sy *Metamorphoses* (More, 1922). Sy word deur Minerva (Athene), die godin van handwerk en weefwerk gestraf. Arachne was so selfvoldaan dat sy beweer het sy kan beter as Minerva weef. Sy het haar selfs tot 'n kompetisie uitgedaag. Minerva het in die vorm van 'n ou vrou aan Arachne verskyn en haar probeer oortuig om die godin om verskoning te vra, maar Arachne het volgehou dat sy selfs beter as Minerva kan weef. Minerva het toe verskyn en die uitdaging aanvaar. Tydens die kompetisie weef Minerva 'n uitbeelding van al die gode se heldedade, terwyl Arachne die gode se onregte uitbeeld. Minerva het haar so vervies dat sy Arachne se tapisserie opskeur. Minerva het Arachne op haar voorkop aangeraak, sodat sy skuldig sou voel. Arachne het toe so skuldig oor haar gedrag gevoel dat sy selfdood gepleeg het. Minerva het haar bejammer en haar weer lewend gemaak, maar het haar en haar nageslag as spinnekoppe die lewe laat sien. Op hierdie manier kon Arachne steeds haar pragtige weefwerk doen, maar as 'n spinnekop.

In *The Sleeper and the Spindle* is die spinnekoppe die enigste diere wat nie deur die heks se vloek geraak word nie. Al die mense en alles om hulle heen was in spinnewebbe toegespin, wat die verloop van tyd in die sketse aandui.

2.6.1.2.3 Miller

Dit is 'n baie donker verhaal en spreek tot die kind se donker onbewuste. Miller sou die probleem van die slapende towerspel uitwys as moontlike onderdrukte gevoelens of ervarings wat verlamme nagevolge kan hê. Die koningin se reis kan moontlik beskou word as 'n reis deur die onbewuste. Die koningin het reeds bedenkinge oor haar huwelik en hierdie towerspel kan dui op onsekerheid. Wanneer sy die ou vrou help om die werklike heks te oorwin, kan dit beskou word as die koningin se poging om balans in haar onbewuste te herstel.

2.6.1.2.4 Ten slotte

Daar is ses belangrike elemente in hierdie teks ter sprake.

Eerstens staan die donker gotiese styl van die verhaal gelyk aan 'n donker sprokie en nie 'n sprokie wat verkeerd loop nie. Daar is nie werklike negatiewe kommentaar op die genre van sprokies sêlf nie, soos in *Into the Woods*. Die verhaal gebruik slegs

die verhaal-elemente wat herkenbaar aan die gotiese roman behoort om 'n vermenging van twee bekende sprokies te skep.

Die gender-aspek wat genderrolle behels, kom in hierdie verhaal na vore. Die belangrikste karakters in die verhaal, die held, die booswig en slagoffer, word deur vroue vertolk. Die vroulike slagoffer wat haarself en die held van die towerspel red, is buitengewoon. Dit verbreek die grense van die tradisionele sprokiegenre. Dit is moontlik dat hierdie boek 'n goeie invloed op tieners kan hê in verband met hoe hulle hul gender konstrueer en hoe hulle kennis maak met genderkonstruksies.

Derdens kan die gebruik van spinnekoppe as 'n herhalende simbool intertekstueel verbind word met Arachne in die Griekse en Romeinse mitologie. Dit beeld die tydsverloop uit en kan as 'n verskuilde sleutel tot die morele lesse van Arachne se hoogmoed, selfverheerliking en gebrek aan respek dien.

Die afwesigheid van name in die teks is problematies maar ook relevant. Deur iets 'n naam te gee word daar bestaan en waarde aan toegeken. Daar is genoeg verwysings in die teks om *Sneeuwitjie* en *Doringrosie* te kan uitken. Hierdie hantering van name sou Miller moontlik laat wonder of die onbewuste nie lamgelê word deur ontkenning en onderdrukking nie.

Deur die teks aan die hand van Miller te lees, bring twee aspekte na vore. Die slapende towerspel dui op onderdrukking of ontkenning van 'n herinnering of emosie. Die verhaal van *Doringrosie* is ook vergete by die inwoners in die herberg waar die dwerge met die herbergier gesels. Die reis van die koningin kan dui op 'n herbelewing, of 'n reis na haar onbewuste, veral wanneer sy terugflitse van haar ervarings met haar stiefmoeder beleef.

Vervolgens sal die kortverhaal en rolprent *Where the Wild Things Are* bespreek word as 'n reis na die onbewuste van 'n nege-jarige seun, Max.

2.6.1.3 Where the Wild Things Are

Where the Wild Things Are (Sendak, 1963) is 'n bekende kortverhaal vir jongkinders, wat uit slegs twaalf sinne bestaan. Maurice Sendak was in 2009 betrokke by die verfilming van sy kortverhaal met dieselfde titel. Daar is 'n paar veranderings aangebring sowel as die verhaallyn wat uitgebrei moes word. Alhoewel die verhaal kort, eenvoudig en visueel is, verkry die leser met 'n kennis van psigoanalise interessante insigte van die onbewuste van die negejarige Max. Die kortverhaal sal as vertrekpunt gebruik word, maar die fokus sal op die rolprentweergawe wees om 'n psigoanalitiese ontleding te gee van die verhaal.

2.6.1.3.1 Die kortverhaal – *Where the Wild Things Are*

Where the Wild Things Are is 'n kinderboek, wat die verhaal van Max se reis na die land van Wilde Dinge vertel. 'n Jong seun gaan in 'n wolfkostuum op 'n verbeeldingsreis nadat hy raas by sy ma kry. Hierdie verbeeldingsreis is heeltemal anders as die tradisionele, idilliese ontsnapping en verbeeldingstog. 'n Kort opsomming van die kortverhaal verskyn in **Opsomming 4, Addendum B**.

'n Volwasse leser sou moontlik kon aflei dat Max in sy kamer aan die slaap geraak het en die hele verhaal moontlik 'n droom was. Dit is ook moontlik dat dit 'n reis na Max se onbewuste was, waar hy met sy emosies geworstel het. Die rolprent brei hierdie interpretasie uit.

2.6.1.3.2 Die Rolprent – *Where the Wild Things Are*

In 2009 is die kortverhaal in 'n rolprent verwerk in samewerking met Sendak. Die verhaal is uitgebrei deur sekere gedeeltes van die verhaal uit te pluig, soos om meer van die verhouding tussen Max, sy ma en 'n ouer suster te toon.

Die manier waarop die see uitgebeeld word, dui op die aard van Max se reis na sy onbewuste. Hy vaar reguit na die horison en beleef 'n woeste storm in sy seilbootjie. Dit is van belang dat die see op Max se gemoedstoestand reageer. Die see kan as die oorgang van die werklikheid na Max se onbewuste beskou word. Die eiland waar hy land is woest en donker.

Die woud op die eiland waar Max die Wilde Dinge vir die eerste keer gewaar, is donker. Carol is besig om die ander Wilde Dinge se huise te vernietig. Hy prewel die heelyd dat iets makeer, dat dit nie so moes gewees het nie en dat hy nie daarvan hou nie. Die kyker vind later uit die rede vir sy woedebui is die gevolg van 'n onderonsie met KW (*Kay-double-you*).

Die woud funksioneer as die ruimte waar die meeste van die konflik ten toon gestel word. Dit is waar die Wilde Dinge is wanneer hulle besef dat Max nie regtig 'n magtige koning is nie en dat hy hulle nie gelukkig kan maak nie. Hulle loop almal van hom af weg en laat hom net daar in die reën agter. Max vlug ook na die woud toe wanneer Carol uitvind dat Max gelieg het en hy vir Max bestorm. Die woud is 'n plek waar verandering en ontwikkeling plaasvind.

Die ouderdomsbepערking op die film word aangedui as “toesig van volwassene; gewelddadig”. Dit is vir kinders tussen 8-14 jaar toepaslik. Die geweld is nie eksplisiet of bloeddorstig nie, maar kan ontstellend vir jonger kinders wees. Kykers vanaf agt jaar kan hulself moontlik met Max se universele ervarings vereenselwig, t.w. sy ervaring van verwerping, om nie gehoor te word nie en hoe Max leer om ander se perspektiewe te erken.

(a) Belangrike uitbreidings in die rolprent

Verskeie situasies is toegevoeg om 'n beter konteks te skep om die verhaallyn van Max se gesinsomstandighede te verhelder.

Die eerste toneel van belang is waar Max 'n igloe bou en 'n sneeubalgeveg met sy ouer suster se vriende het. Dit is duidelik dat Max gelukkig met hulle speel, maar dan vorder die sneeubalgeveg tot by sy igloe. Hulle spring dan op die igloe met hom binne-in. Hy staan en huil, terwyl sy suster niks doen om hom te help nie. Max gaan na sy suster se kamer toe en breek 'n geskenk wat hy vir haar gemaak het. Hy bemors die kamer uit wraak met sneeu.

'n Belangrike verskil tussen die kortverhaal en die rolprent is dat Max se ma hom ignoreer omdat sy haar kêrel onthaal. In die rolprent sien Max hoe sy ma en haar kêrel op die rusbank vry en dit ontstel hom geweldig. Hy gaan sit by die kombuistafel terwyl sy ma begin kos maak. Elke opdrag wat sy Max gee, weier hy volstrek om uit te voer. Hy grom, spring op die tafel en skree vir haar dat hy haar sal opeet. Hy hardloop uit die kombuis uit na die voordeur toe, maar sy ma loop al gillende agterna en gryp hom. Die kêrel se reaksie is dat Max haar nie so mag behandel nie, asof Max nie eens teenwoordig is nie. Dan byt Max sy ma, moontlik om haar aandag te kry. Sy raas met hom en skree-vra wat hom makeer. Sy antwoord is dat dit nie sy skuld is nie en hy hardloop by die voordeur uit.

Dit is van belang dat Max tydens hierdie toneel sy wolfkostuum aanhet. Wanneer hy bedreig voel of ongelukkig is, het hy sy wolfkostuum aan en gedra hom soos 'n wolf. Dit is moontlik Max se manier om sy emosies op 'n simboliese manier uit te druk. Dit kan ook sy manier wees om van sy omstandighede te ontsnap.

In die toneel vóór bogenoemde, vertel Max sy ma 'n storie oor vampiere. Hy kruip onder haar lessenaar in, terwyl sy 'n oproep neem. Dit is duidelik dat Max se ma finansiële sukkel en onder geweldige druk verkeer. Sy sien Max onder haar lessenaar en vra hom of hy 'n storie het om te vertel. Sy tik dit op haar rekenaar uit soos hy vertel. Die storie is 'n simboliese weergawe van wat gedurende die dag met hom gebeur het. As Max se ma na hom geluister het, sou sy kon agterkom dat Max ongelukkig is en dat hy dit deur 'n fiktiewe verhaal oorvertel. Klein stel dit in haar teorie, dat kinders simbole en “phantasieë” gebruik om hul wêreld te begryp. Max gebruik hier die simbool van vampiere om vir sy ma te sê dat hy geboelie word. Hy voel seergemaak en bedreig.

Verskillende aspekte van Max se ervarings, emosies en persoonlikheid word deur die onderskeie Wilde Dinge verteenwoordig wat Max op sy reis ontmoet.

(b.) Die wilde karakters

Die rolprent is 'n visuele verteenwoordiging van Max se reis na sy eie onbewuste. Die groep Wilde Dinge funksioneer nie net as karakters nie, maar ook as verskillende aspekte van Max se psige. Die Wilde Dinge kry in die rolprent name en elkeen weerspieël 'n spesifieke aspek van Max se onbewuste en gemoed (*Where the Wild Things are*).

1. Alexander:

Hy bejammer homself en probeer altyd om dinge vir die ander te doen, sodat hulle van hom sal hou. Hy tree as die gewete van die groep op. Hy besef onmiddellik dat Max oor sy identiteit lieg en dat hy net 'n gewone seun is wat raakgesien wil word, maar niemand luister na hom nie. Alexander verteenwoordig die deel van Max wat erkenning wil hê. Miller verwys na hierdie drang as erkenning, wanneer sy volwassenes aanbeveel om emosies te herbeleef.



2. Carol:

Hy is die karakter wat die naaste aan Max is. Sy gedrag en gemoedstoestand stem ooreen met Max s'n wanneer Max op die eiland aankom. Hy raak kwaad en begin om alles om hom stukkend te skop en te vernietig.



3. Ira:

Hy is die sagte karakter wat net wil help en ander beter wil laat voel. Daarom doen hy soms vernietigende dinge, soos om 'n ronde gate in die bome in die woud te maak. Hy help Carol byvoorbeeld om hul hutte te vernietig want hy dink dit sal Carol beter laat voel.



4. Judith:

Sy is 'n jaloerse karakter en veroorsaak van die wrywing later in die rolprent. Sy het eienskappe wat met Max se suster ooreenkom, omdat sy baasspelerig is. Sy kan ook die jaloesie in Max self verteenwoordig.



5. KW (Kay-double-you):

Sy is 'n karakter wat daarvan hou om alleen te wees en vir haar vriende Bob en Terry (uile) te gaan kuier. Bob en Terry kan vergelyk word met waarsêersfigure, omdat hulle antwoorde aan Max verskaf. Max moet ook sy vraag met sewe woorde vra. Wanneer hy 'n antwoord by die uile kry, verstaan nóg hy nóg Carol wat Bob en Terry sê. Die ander karakters kan hulle wel verstaan. Dit kan daarop dui dat Max besig is om te ontwikkel, maar dat al die gedeeltes van sy self nog nie ten volle ontwikkel het nie.



6. Douglas:

Hy is die volwasse en logiese karakter. Hy verduidelik aan Carol dat hy nie vir Max moet kwaad wees oor hy gelieg het nie. "He is just a boy; pretending to be a wolf, pretending to be a king" (*Where the Wild Things Are*). Net hierna ruk Carol Douglas se arm in 'n woedebui af – soortgelyk aan Max se reaksie op sy ma.



7. Die stil karakter, sonder naam:

Daar is 'n karakter wat die groter as al die ander Wilde Dinge is. Hy is praat amper nooit nie en het menslike voete. Sy enigste woorde aan Max is wanneer Max op pad is huis toe, wanneer hy hom vra of hy goeie dinge oor die Wilde Dinge sal sê. Hierdie interaksie kan dui op die vloeibaarheid van Max se ervarings in sy onbewuste en die werklikheid. Hy mag dalk nie alles wat met hom gebeur het onthou nie, maar hy ontwikkel in sommige aspekte sodat hy 'n ander Max word.



(c.) Die toepassing van Miller se teorieë

Miller verklaar dat diepgaande ervarings en die gepaardgaande emosies herbeleef moet word. Sy bespreek in haar navorsing gevalle waar volwassenes na hul ervarings as kind terugkeer, maar dit is moontlik dat hierdie proses verkort kan word. In Max se geval herbeleef hy die gebeure van die vorige dag binne die ruimte van sy onbewuste.

Die karakter, Carol, is die gedeelte van Max se onbewuste wat nie ander se perspektief kan verstaan nie. In Piaget se terme is Max en Carol egosentries en verkeer nog in die pre-operasionele fase van kognitiewe ontwikkeling.

Die karakter, Douglas, kan ander se situasies verstaan en hulle perspektiewe begryp. Sy bestaan is 'n moontlike aanwysing dat Max besig is om na die volgende ontwikkelingsfase (konkreet-operasionele fase) te beweeg. In hierdie fase het 'n kind die vermoë om afleidings te maak en kan kognitief besef wanneer hy voorgee. By Douglas kom dit duidelik in sy uitsprake in die rolprent voor. Hy is die karakter wat Carol en Max help ontwikkel, sodat hulle ook ander se perspektiewe kan verstaan. Daar is dus tekens van kognitiewe groei aanwesig.

Carol verteenwoordig Max op sy ontwikkelingsvlak soos hy op die eiland (onbewuste) aankom. Douglas verteenwoordig Max as 'n ontwikkelende kind en na waar Max se kognitiewe ontwikkeling moet vorder. Douglas is ook die karakter wat Max se bootjie die branders/onbewuste instoot.

Die toneel waar Carol Douglas se arm afruk kan beskou word as verteenwoordend van onderdrukking. Hier onderdruk een gedeelte van die onbewuste 'n ander gedeelte. Die rol van die emosie wat onderdruk word, word vergelyk met die liggaam van 'n karakter. Douglas se arm word later met 'n stok vervang, omdat Carol dit weggegooi het. Douglas se arm funksioneer nie meer soos dit vantevore het nie en



Figuur 1 Max tussen twee van die Wilde Dinge (2009)

Bron:

<http://www.theguardian.com/rolprent/2009/dec/10/where-the-wild-things-are-review>

laat 'n letsel. Op soortgelyke wyse laat emosionele onderdrukking letsels op die mens se onbewuste. Wanneer dit herbeleef word, kan die onderdrukte emosie verwerk word soos wanneer Carol en Douglas vrede maak. Die herbelewing gaan nie die arm terugbring nie, maar kan 'n alternatief bied op die oop wond. Daar word beseft dat dit wat gebeur het nie verander kan word nie, maar die kind leer dat sy reaksie nie die probleem sal oplos nie. Dit kan gelykgestel word aan Max se rusie met sy ma en Max mag dalk soos Carol leer dat sy gewelddadige reaksie nie toepaslik is nie.

Resensies

Peter Bradshaw is van mening dat Spike Jonze die verwagtingshorison van die lesers van die kortverhaal gefnuik het. Verder beweer hy dat die donker en aggressiewe aard van die rolprent die psige van die jongkind effektief ontgin. Hy neem dit verder deur te sê dat “[i]t has been expanded into a full-length psychological study of childhood loneliness and dysfunction ...” (Bradshaw, 2009). Volgens hierdie resensie is die rolprent nie 'n fantasie-weergawe van die boek, soos in die geval van *Cat in the Hat* (2003) of *Fantastic Mr. Fox* (2009) nie. Hierdie rolprent eis 'n interpretasie wat verwyderd is van die oorspronklike boek: “[b]etween them, Jonze and Eggers have created an intriguing oddity whose fate it may be to fall between the sensibilities of adults and children” (Bradshaw, 2009). Bradshaw beklemtoon dus dat hierdie rolprent geskik en toeganklik is vir beide 'n volwasse- en kindergehoor.



Figuur 2 Skets uit Sendak se kinderboek – Max in sy kamer/ die oerwoud.

Bron: <http://www.darlingdexter.com/darling-dexter/2014/11/12/where-the-wild-things-are-custom-quilt.html>

Figuur 3: Max praat met die Wilde Dinge terwyl Alexander ongelukkig in die agtergrond sit.

Bron: <http://pixshark.com/where-the-wild-things-are-movie-monsters.htm>



Figuur 4: Die Wilde Dinge dans saam met Max deur die woud.

Bron: <http://www.usm.edu/news/article/reception-july-9-exhibit-%E2%80%9Cwhere-wild-things-are%E2%80%9D-creator%E2%80%99s-work>



Figuur 5: Max word tot koning van die Wilde Dinge gekroon.

Bron: <http://news.moviefone.com/2009/10/15/where-the-wild-things-are-characters/>

Skermgrepe



Figuur 6: Skermgrepe uit die film.



Wanneer Carol uitvind dat Max gelieg het, is dit interessant om te sien waar Alexander en Max staan, te wete ágter Ira en Judith. Sou Max nie so by sy suster of Ma wou staan nie?

Ten slotte

Daar is enkele argumente wat gemaak kan word ter ondersteuning van Miller se teorieë aangaande onderdrukte emosies. Max se reis na die land van die Wilde Dinge verteenwoordig 'n reis na sy onbewuste. Die rolprent en verhaal toon die see as leidraad dat die grens tussen die bewuste en onbewuste oorgesteek word.

Daar kan ontwikkeling in Max se gedrag waargeneem word ná sy verblyf by die Wilde Dinge en die verskillende Wilde Dinge verteenwoordig verskillende aspekte van Max se onbewuste. Die landskappe, die weer en spesifiek die karakter van Carol weerspieël en reageer direk op Max se emosies.

Max ontwikkel en probeer tydens sy verblyf op die eiland om sy emosies en interaksie met sy ma te verwerk. Hy ontwikkel die vermoë om gebeure deur ander se perspektief te begryp. Hy vertel verhale wat simboliese verteenwoordigings van sy ervarings is.

As kortverhaal is die inhoud van toepassing op 'n jonger gehoor en beskik oor dieselfde vermoë om kinders te help om by die punt uit te kom waar Max aan die einde van sy reis is. Dit behels die vermoë om ander se perspektief te kan begryp.

Die rolprent is geskik vir ouer kinders en ontgin die grootwordproses, wat 'n reis na die onbewuste behels.

2.7 Jeugliteratuur

Jeugliteratuur kan verskillende tegnieke gebruik om verhale daar te stel wat geskik en aangrypend vir kinders van ongeveer 14 jaar en ouer is. Die Bildungsroman is 'n genre wat sedert die 19^{de} eeu gewild is, veral in die Victoriaanse periode. Bekende voorbeelde sluit Charles Dickens se *Great Expectations* (1861) en *David Copperfield* (1850) in.

2.7.1 Die Bildungsroman as jeugroman

'n Bildungsroman is 'n ontwikkelingsverhaal en dit kan akademiese opvoeding, geestelike of morele ontwikkeling behels. 'n Roman in hierdie genre word gekenmerk deur 'n hoofkarakter wat sy ontwikkeling en opvoeding vanaf sy eerste herinneringe tot volwassenheid boekstaaf. Die Oxford English Dictionary definieer die Bildungsroman as: "A novel dealing with [a] person's formative years or spiritual education" (Stevenson & Waite, 2011: 132). Onder akademici word daar beweer dat die konsep van 'n Bildungsroman gegrond is op Johann Wolfgang von Goethe se roman *Wilhelm Meister's Apprentice* (1795). Hierin word die hoofkarakter se lewe van jongkind tot volwassene vertel.

Die verwante Entwicklungsroman, waar die lewensverhaal van die karakter oor 'n korter tydperk strek, word in Hoofstuk 3 aan die hand van Fanie Viljoen se jeugverhale breedvoerig bespreek.

Volgens Carlson (2014) bevat 'n Bildungsroman die volgende elemente:

1. Dit kan 'n ontdekkingsreis of selfontdekking wees en tipies behels dit 'n beproewing of lewensveranderende vraag, wat soms lei tot 'n oplossing.
2. Dit spreek gewoonlik sosiale norme aan en die hoofkarakter tree transgressief teenoor hierdie norme op. In hierdie konteks staan 'n kind (weeskind, stiefkind of 'n kind wat in slegte omstandighede verkeer) 'n monumentale uitdaging in die gesig. Gewoonlik word hierdie uitdaging sonder leiding van 'n ouer of

volwassene aangepak. Indien ouers wel aanwesig is, is daar nie 'n funksionerende verhouding tussen die ouers en die kind nie.

3. Die hoofkarakter kom met verloop van die verhaal tot die besef dat romantiese liefde alleen nie genoeg is om 'n vervullende lewe te lei nie. Hy besef die lewe is nie so eenvoudig en maklik as wat dit lyk nie. Hierdie karakter doen ook verskeie lewenservarings op.
4. Kenmerklik twyfel die hoofkarakter aan homself, wat lei tot 'n soeke na 'n lewensdoel of 'n hunkering na 'n plek waar hy behoort. Hierdie hunkering lei altyd tot 'n strewe na vryheid en onafhanklikheid

Hier word spesifiek na die Victoriaanse Bildungsroman verwys. Verskeie van Charles Dickens en Charlotte en Emily Brönte se romans word as voorbeelde voorgehou, omdat dit in die Victoriaanse periode afspeel.

Die Bildungsroman het spesifieke stilistiese tegnieke wat kan help om 'n teks as 'n Bildungsroman te identifiseer.

1. Daar is twee fokalisators, te wete die kinder- en volwasse stemme van 'n enkele hoofkarakter. Dit blyk uit die vertelmodus watter fokalisator aan die woord is asook die taalgebruik wat verskil.
2. Daar word soms direk met die leser gepraat en die vertelling wissel tussen die volwasse en kinderverteller. Soms word 'n alomteenwoordige verteller gebruik, maar die verhaal word nie konstant uit 'n agterna perspektief vertel nie en verval soms in die teenwoordige verteltyd.
3. Die verhaaltyd strek gewoonlik vanaf die verteller se eerste herinnering, of sy geboorte, tot en met volwassenheid. Dickens hanteer dit in groot detail in sy romans wat moontlik te wyte is aan die oorspronklike publikasiewyse. Dit is in weeklikse episodes in tydskrifte en koerante gepubliseer (Dickens, 1994).
4. Die Bildungsroman gebruik 'n vertelmodus wat herkenbaar is in jeugverhale. Dit is 'n genre wat by kinders van ongeveer 12 jaar en ouer, asook volwassenes aanklank vind. Kontemporêre jeugverhale, soos die *Thomas@*-reeks deur Carina Diederichs-Hugo en die *Nova*- en *Dr. Fungus*-reekse deur Fanie Viljoen en Jaco Jacobs, funksioneer op dieselfde wyse. Die lewe van 'n enkele hoofkarakter word episodies vertel. In elke aflewering van hierdie boeke leer die hoofkarakter 'n les of vind iets nuuts oor homself uit.

Charles Dickens se *David Copperfield* (1999) sal as 'n voorbeeld van 'n tradisionele Bildungsroman bespreek word as gevolg van intertekstualiteit met *The Catcher in the Rye* (1951) wat as 'n alternatiewe of anti-Bildungsroman beskou kan word. Die keuse van hierdie twee Engelse tekste, bo Afrikaanse tekste, is weens die gehalte daarvan en omdat dit reeds gevestigde titels is binne die groter letterkunde korpus. Daar is tans nog geen Afrikaanse bildungsromans van dieselfde gehalte beskikbaar nie en dit is iets wat moontlik in verdere navorsing ondersoek kan word.

2.7.1.1 David Copperfield

David Copperfield is al vir die verhoog verwerk en verskillende weergawes is al verfilm. Dickens het sy verhale oorspronklik as vervolghverhale in weeklikse of maandelikse tydskrifte gepubliseer. Hierdie publikasiewyse het daarvoor gesorg dat meer mense Dickens se werk kon lees, omdat weeklikse of maandelikse tydskrifte meer bekostigbaar was as boeke

Wat *David Copperfield* (1999) vir hierdie studie toepaslik maak, is die donker en idilliese verteenwoordiging van die onbewuste.

As Bildungsroman volg hierdie verhaal eerstens die lewensloop van David Copperfield vanaf sy geboorte tot waar hy en sy geliefde, Agnes, getroud is en kinders het. Die verhaal begin waar Copperfield sy lewensverhaal begin skryf.

Copperfield beleef verskeie beproewings en die donker elemente van 'n 19^e eeuse industriële Brittanje. Hy moet as tienjarige in sy stiefpa, Mnr. Murdstone, se besigheid in Londen gaan werk en sy karige salaris word aan sy stiefpa betaal. Copperfield raak op Dora Spenlow verlief en leer dat ware liefde meer deug het as wat Dora besit. Hy ontmoet ook vir Agnes, wat 'n huishoudster vir Mnr. Wickfield is, by wie Copperfield as 'n klerk werk.

Copperfield en Dora trou, maar weens 'n miskraam verswak Dora se gesondheid en sy sterf. Na 'n periode van drie jaar swerf en werk Copperfield in Europa. Hy keer terug en vra Agnes om met hom te trou. Die verhaal eindig in die hede waar hy oor Agnes skryf:

O, Agnes, O my soul, so may thy face be by me when I close my life indeed; so may I, when realities are melting from me like the shadows which I now dismiss, still find thee near me, pointing upward! (Dickens, 1999: 991).

Verskeie kenmerke van die tradisionele Bildungsroman kan in hierdie verhaal geïdentifiseer word.

2.7.1.2 Kenmerke van die Bildungsroman in *David Copperfield*

Die eerste kenmerk is die sterk ooreenkomste tussen die skrywer en sy hoofkarakter.

Dickens het soortgelyke moeilike kinderjare beleef. Sy vader het in die vloot se betalingskantoor gewerk, maar het soveel skuld vergader dat hy vir 'n ruk lank tronk toe moes gaan. Daar was nie geld om skool toe te gaan nie en Dickens moes vir 'n ruk in 'n werkhuis gaan werk. Dickens het soortgelyke omstandighede as Copperfield meegemaak. Hy het deur vakleerlingskappe vir homself 'n opvoeding en werk as 'n klerk verkry. Nadat van Dickens se eerste kortverhale gepubliseer is, het sy vervolghere opraak gemaak. Hy het groot sukses met sy skryfwerk behaal en is 'n gerekende skrywer vir beide kinders en volwassenes.

Copperfield beleef die gevolge van 'n huwelik tussen 'n fortuinsoekende man en sy baie jong en onervare ma. In moderne tye sou die meeste van die gebeure in Copperfield se kinderjare as blote kindermishandeling gereken word.

Wat die stilistiese kenmerke van die boek betref, is daar twee fokalisors teenwoordig, Copperfield as kind en Copperfield as volwassene wat sy lewensverhaal neerskryf.

Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show (Dickens, 1999: 1).

Hier is Copperfield as volwassene aan die woord, terwyl hy besig is om te skryf. Tussenin is die verteller 'n kind wat die verhaal meemaak.

‘Peggotty’, I said in a thoughtful whisper, one evening, when I was warming my hand at the kitchen fire, ‘Mr. Murdstone likes me less than he used to. He never liked me much, Peggotty; but he would rather not even see me now, if he can help it’ (Dickens, 1999: 152).

Die donker, vuil en brutale lewe van ’n wees- of stiefkind in die 1800s word hier uitgebeeld. Terselfdertyd word die sprokiesagtige belofte van ’n gelukkige einde wat gepaardgaan met rykdom aangebied. Hierdie taktiek van Dickens, waar ’n onskuldige kind verskeie beproewings deurleef en uiteindelik geluk en rykdom vind, is baie effektief. Sprokies gebruik ’n soortgelyke patroon en Dickens kombineer dit met ’n donker, wrede kant uit ’n industriële 19^{de} eeuse Londen.

’n Belangrike aspek wat die Bildungsroman na jeugliteratuur bring, is die rol wat ontwikkeling speel. Die hoofkarakter beweeg deur ’n groeiproses waar verskillende dinge aan hom openbaar word. Die karakter leer hoe om verskillende situasies te hanteer. Vir die doel van hierdie studie is dit juis in hierdie verhale waar die onbewuste se reaksies uitgeken word. In die tradisionele Bildungsroman vind ontwikkeling in een rigting plaas, maar wat sou gebeur as hierdie logiese beweging van ontwikkeling versteur sou word? Vervolgens sal daar bespreek word hoe die onwilligheid van ’n karakter om groot te word, die verloop van ’n roman in ’n anti-Bildungsroman of alternatiewe Bildungsroman kan verander.

2.7.2 Alternatiewe Bildungsromans

Jeugromans, waar die inhoud vir tieners en jong volwassenes geskik is, maar die tegnieke by tradisionele genres soos die Bildungsroman geleen word, kan in sommige gevalle as alternatiewe Bildungsromans omskryf word. *The Catcher in the Rye* (1951) is ’n voorbeeld van so ’n anti-Bildungsroman.

2.7.2.1 Verteltegnieke

Die teks speel met verskillende aspekte van die verwagtingshorisonne met betrekking tot die Bildungsroman. Die roman begin deur direk met die leser te praat. ’n Fiktiewe leser word geskep deur ’n ongeïnteresseerde verteller wat die leser aanspreek, “If you really want to hear...” (Salinger, 1951: 1). Die effek van hierdie vertelmodus is dat die leser vir Holden Caulfield in die hospitaal gaan kuier en luister hoe hy vertel wat die afgelope week met hom gebeur het.

Op die eerste bladsy word daar reeds ’n intertekstuele verwysing na *David Copperfield* gemaak. Die volwasse Copperfield skryf en praat soms as volwassene met Copperfield as kind. Dickens het ruim gebruik gemaak van die Bildungsroman en die meegaande tegnieke, soos in *Oliver Twist* (1837), *Great Expectations* (1861) en *David Copperfield* (1999).

Alhoewel *The Catcher in the Rye* as ’n alternatiewe Bildungsroman bestempel kan word, besit die teks ook enkele eienskappe van die tradisionele Bildungsroman.

Daar word direk met die leser gepraat en ’n tiener funksioneer as die verteller.

Caulfield is op pad huis toe, wat ’n werklike reis is, maar hy maak ook ’n reis van selfontdekking mee. Die roman bevat ’n definitiewe beproewing wanneer Caulfield terugreis New York toe. Hy weet sy ouers gaan óf by die skool uitvind dat hy geskors is, óf hy hulle sal moet vertel. ’n Lewensveranderende vraag word aan Caulfield gestel, “... asking me if I’m going to apply myself when I go back to school next September” (Salinger, 1951: 230). Hy gee nooit ’n definitiewe antwoord hierop nie en

vermy eintlik die vraag. Die oplossing ontbreek en die vraag word aan die einde van die verhaal gestel, nie aan die begin nie.

Tot 'n mate spreek die roman die sosiale norme van 'n samelewing aan soos Carlson (2014) dit bespreek. In hierdie geval is dit nie higiëne wat ter sake is nie, maar die morele stand van die samelewing. Die leser lees oor eksklusiewe kosskole vir seuns en klubs in New York waar die ryk aansienlikes hul tyd verwy. Caulfield lewer kommentaar op hierdie instansies en die mense wat hy ken en ontmoet. Hy dink hulle is "phonies". Die volwassenes in Caulfield se lewe is afwesig en hy het nie juis 'n goeie verhouding met sy ouers nie. Hy pak ook sy reis onafhanklik van sy ouers aan.

Caulfield twyfel aan homself en sy toekoms. Hy hunker na 'n lewensdoel maar hy vind nie antwoorde op sy vrae nie. Al wat hy weet is dat hy nie wil grootword nie.

The Catcher in the Rye is 'n lineêre vertelling wat oor 'n periode van ongeveer een week vertel word, wat 'n ongewone kort tydperk is vir 'n Bildungsroman. Caulfield se vertelling spring rond en is nie stelselmatig soos die tradisionele Bildungsroman nie. Hy verswyg sommige dinge en vertel in onnodige detail van ander, minder belangrike dinge.

Die verteltegnieke van die tradisionele Bildungsroman word in *The Catcher in the Rye* óf omgekeer óf op totaal teenoorgestelde wyse gebruik. Hierdie vertelmodus bevorder die doel om ontwikkeling uit te stel deur dit in die vorm van 'n Bildungsroman aan te bied. Caulfield is 17 jaar oud en pas uit sy derde skool geskors. Hy probeer sy plek in die lewe uitpluis en is nie seker wat hy met sy lewe wil maak nie. Ons kry net sy perspektief van die wêreld. Die ruimte wat Caulfield beleef is Amerika, pas na die Tweede Wêreldoorlog. Hy voel dat almal om hom vals is en dat hulle nie werklik bedoel wat hulle sê nie. Caulfield as karakter is besig om op 'n kinderlike wyse na die Amerikaanse verbruikerskultuur te verwys. Die konsep dat geluk gekoop kan word en die ideaal van die Amerikaanse droom, is vir Caulfield eintlik net lugkastele. Hy verwys gereeld na mense as "phonies".

Daar kom baie Amerikaanse uitdrukkings soos "cab" en "elevator" in die teks voor. Caulfield gebruik woorde soos "fella", "dough" en ander slengwoorde. Dit is hoe tieners in die tydgees gepraat het. Hierdie tegniek is kenmerkend van jeugliteratuur. Die doel daarvan is om 'n geloofwaardige karakter te skep, maar ook om die kind se leefwêreld vas te vang. Caulfield is lief om woorde soos "goddam", "bastard" en "damn" te gebruik. Op 'n tekstuele vlak is dit moontlik Caulfield se manier om die valsheid wat hy oral raaksien, teen te werk.

'n Moontlike argument, wat aansluit by Caulfield se ervaring van valsheid, is dat die teks as geheel hierdie perspektief aanneem. Salinger deur Caulfield verbind kinderlike onskuld met opregtheid. Hierdie argument word bevorder deur die ondermyning van die Bildungsroman en die verteltegnieke. Van die mees kenmerkende tegnieke van die Bildungsroman word gebruik om ontwikkeling te vertraag of te vermy.

Die uiteindelijke doel van Caulfield se vertelling is dat hy vir die leser probeer verduidelik hoekom hy nie wil grootword nie. Hy wil vir solank as wat hy kan 'n kind bly. Caulfield as karakter voel so sterk dat kinders nie hul onskuld en sorgeloosheid moet verloor nie, dat hy verklaar, "I'd just be the catcher in the rye and all..." (Salinger, 1951: 173). Hierdie weerstand van Caulfield om groot te word kan verder ondersteun word deurdat hy geen begeerte het om terug te gaan skool toe nie. Deur

nie skool te voltooi nie, kan hy nie deur sy gemeenskap as 'n volwassene gereken word nie.

2.7.2.2 Anti-Bildungsroman

Die verwysing na *David Copperfield* maak die jeugverhaal of Bildungsroman 'n argetipe en verbind die teks direk met dié van Dickens. *The Catcher in the Rye* (1951) word deur dieselfde vertelmodus oorgedra, maar maak nie uitsluitlik van die Bildungsroman as 'n bloudruk gebruik nie. Deur die verhaal in 'n tiener se mond te plaas, met die gepaardgaande taalgebruik, word 'n tipe kinderliteratuur geskep wat moontlik sy metode aan 'n tradisionele genre se vertelmodus ontleen. Die inhoud is vir beide volwassenes en kinders, veral tieners gepas.

Vir 'n kind van ongeveer 12 jaar wat *The Catcher in the Rye* lees, sal dit soos een groot avontuur klink. Die leser volg die wel en weë van Caulfield Caulfield. Vir die meer volwasse leser is wyer en dieper interpretasies moontlik.

2.8 Slot

Daar is ses tekste bespreek ten opsigte van hul uitbeelding en simboliese hantering van die skadukant van die kind se onbewuste. Die donker verwerkings en herskrywings van die tradisionele sprokiegegewens is ondersoek met verwysing na tekste soos *Into the Woods* (2014) en *The Sleeper and the Spindle* (Gaiman, 2014). Die gebruik van woude en reise as 'n simboliese verteenwoordiging van liminale ruimtes en 'n terugkeer na die onbewuste van die kind, is ondersoek.

Daar is bevind dat 'n eenvoudige kinderverhaal soos *Where the Wild Things are* (Sendak, 1963) en die filmweergawe daarvan, met 'n grondige psigoanalitiese lesing 'n goeie insig kan bied op 'n karakter (kind) se onbewuste. Selfs van die skadukant, wat gewoonlik onderdruk of versteek word.

Die donkerste herskrywings van sprokies, soos *The Sleeper and the Spindle*, is ondersoek. Die bemarking van die boek is in ag geneem en daar is bevind dat daar nie konsekwent met ouderdomsaanbevelings gewerk is nie. Dit is voorgestel dat 'n studie na die redes hiervoor tersaaklik sou wees.

Die Bildungsroman is gebruik as 'n modus om romans vir 'n ouer lesersgehoor te bied wat tegnieke ontleen wat kenmerkend aan tradisionele jeugromans is. Die verhaal van *David Copperfield* is bespreek, asook die donker elemente wat kontekstueel gebruik is, soos die 19^e eeuse werkshuise en kinderarbeid.

The Catcher in the Rye is beskou as 'n anti-Bildungsroman, omdat die meeste van die konvensies van die tradisionele Bildungsroman ondermyn word. Die karakter van Caulfield is bespreek as die personifikasie van Salinger se verwonde kind. Dit is beweer dat Salinger sy verwonde kind as karakter binne die roman ingeskryf het as 'n moontlike tegniek om kinderlike onskuld te bewaar. Dit sal in die volgende hoofstuk verder ondersoek word. Die hipotese veronderstel dat skrywers van kinderliteratuur, in sommige gevalle ook volwasse literatuur, die verwonde kind in hulself verkarakteriseer in hul skryfwerk. Dit wil sê hulle skryf vir 'n ideale leser wat eintlik die verwonde kind binne hulself is.

Vervolgens sal onderhoude en ontledings van enkele Afrikaanse kinderliteratuurskrywers aangebied word.

3. Die Hoedemaker

“Ek het nog altyd, as ek sprokies lees, gedink dié soort dinge gebeur nie regtig nie, en hier sit ek nou binne-in so ’n storie. Iemand behoort ’n boek oor my te skryf, sowaar! En as ek groot is, sal ek een skryf, ‘maar ek is klaar groot’, voeg sy hardop by.”

(Carroll, vertaal deur André P. Brink, 2010: 46)

In hierdie hoofstuk sal drie verskillende Afrikaanse kinderliteratuurskrywers en hul kinderliteratuur ondersoek en geanaliseer word. Relevante argumente en debatte rondom hul werk sal bespreek word om verdere insig te bied tot hul bydrae tot die Afrikaanse kinderliteratuur en die breër literatuurkanon.

3.1 Fanie Viljoen en jeugliteratuur

Fanie Viljoen het in Welkom grootgeword en het ’n kwalifikasie in grafiese ontwerp asook ’n B.A.-Sosiale Wetenskappe. Hy het verskeie toekennings ontvang vir sy jeugboeke, onder andere, ’n Goue Sanlam-prys, ’n M.E.R-prys asook verskeie ATKV-kinderboektoekennings. Viljoen woon tans in Bloemfontein waar hy voltyds skryf en skilder.

Hierdie studie wil spesifiek die skryfproses en die rol van ’n “verwonde” kind by skrywers soos Viljoen ondersoek. Daarom is daar onderhoude met Viljoen (sien **Addendum D**), François Bloemhof asook Carina Diedericks-Hugo gevoer. Diedericks-Hugo se onderhoud is ingesluit vir volledigheid, alhoewel daar nie spesifieke analyses van haar boeke gemaak is nie.

3.1.1 Die skrywer se ervarings

Die skrywer se ervarings tydens sy kinderjare, spesifiek in verband met boeke, lees, geluk en ander sterk emosionele ervarings, is van besondere belang vir hierdie studie.

Die eerste kwessie is of daar vir ’n skrywer as kind voorgelees is. Daar is aan Viljoen as kind deur sy ouers voorgelees en dit was hoofsaaklik sprokies en Bybelverhale. Dit is belangrik om daarop te let dat juis sy ouers hierdie verhale aan hom voorgelees het omdat dit dui op ’n betekenisvolle verhouding met sy voorleser(s) en dit is ’n groot bydraende faktor in verband met die leeservaring.

Dit is tersaaklik dat die meeste mense wat as kind stories gehoor het, na sprokies moes luister. Soos vroeër in hierdie studie genoem is, is sprokies van die oudste en mees gevestigde kinderliteratuur. Dit is beduidend dat Viljoen reeds as kind die invloed van sprokies as grondslag in sy onbewuste ontvang het. Met ander woorde, dat hy as kind blootgestel is aan die strukture van kanonieke verteltegnieke en modusse, te wete die booswig teenoor die held, die goeie wat die bose oorwin en al die ander aspekte soos dit in Propp se 31 funksies vervat is. Sien **Addendum A**.

Daar is ’n duidelike korrelasie tussen ’n betekenisvolle verhouding met ’n voorleser en die liefde vir lees en boeke wat dit by ’n kind kweek. Dit beïnvloed ook die volwassene se leeshouding. Viljoen meld dat hy as kind lief was vir lees. Sy gunsteling-boeke was reekse soos die *Pippie Langkous*, *Agaton Sax* en die *Jasper*-reeks. Hy hou steeds van lees en lees meestal Afrikaanse en Engelse kinder- en jeugboeke. Dit is deel van sy werk as skrywer van kinder- en jeugverhale om op hoogte te wees van wat in dié mark aangaan, maar hy lees ook vir plesier.

Volgens Miller word sekere ervarings soos geluk, vreugde, reuke en ander sensasies en emosies aan persone gekoppel (Miller, 2006: 66). Die ideologie oor regte mans wat nie huil nie kom hier duidelik na vore. Miller verwys na 'n pasiënt waar 'n seun sy ervarings van hartseer en pyn met sy ma se emosionele reaksie en gevolglik ook sy ma geassosieer het (Miller, 1995: 50). In Viljoen se geval moes sy ervarings omtrent sy ouers se voorlesings positief gewees het, omdat hy as volwassene steeds lief is vir lees en 'n skrywer geword het.

Viljoen se helderste positiewe herinnering uit sy kinderjare is die toneelopvoerings deur SUKOVS (Streekraad vir die Uitvoerende Kunste in die Oranje-Vrystaat) en die sirkusvertonings. Daar is toevallig 'n *Jasper* boek met die titel *Jasper se Sirkus Avontuur* (1971) – duidelik 'n boek waarmee Viljoen sou kon identifiseer.

Klein verduidelik dat wanneer 'n sterk ervaring met 'n figuur uit iemand se kinderjare verbind kan word, daardie ervaring tot 'n proses van projeksie in die volwasse persoon kan lei (Segal, 1992: 37). Daardie figuur se eienskappe word op ander mense geprojekteer op grond van hul ooreenstemmende eienskappe. 'n Kind wat byvoorbeeld deur 'n blonde vrou, met 'n skril stem mishandel is wat 'n voorliefde gehad het vir kaasgegeurde skyfies, kan as volwassene 'n vrou ontmoet met hierdie eienskappe. Die volwassene se onbewuste sal dan deur 'n proses van projeksie, hierdie nuwe persoon as die vrou uit sy kinderjare aansien en ooreenkomstig daarop reageer.

Hierdie dinamika kan ook plaasvind wanneer 'n skrywer spesifieke karaktertrekke van 'n figuur uit sy kinderjare neem en dit op 'n karakter(s) projekteer. Soos later in hierdie hoofstuk beweer sal word, kan die karakter van Blommie Kabouters as 'n moontlike projeksie van Verna Vels se jonger broer beskou word.

Dit het in die onderhoud na vore gekom dat daar 'n soortgelyke figuur in Viljoen se kinderjare teenwoordig was. Volgens hom was daar 'n oom wat 'n alkoholis was.³ Dit moes 'n diep indruk op hom gelaat het, want op die vraag of daar 'n gebeurtenis of persoon was wat hom bang of kwaad gemaak het, het hy na hierdie man verwys. Daar kan afgelei word dat hierdie man 'n mate van respek of gesag gehad het. Hierdie figuur speel 'n groot rol in Viljoen se jeugboeke.

Miller verwys na die vierde gebod in die Bybel wat vereis dat jy jou vader en moeder moet respekteer (Miller, 2006: 21). Hierdie verwysing kan metafories uitgebrei word na enige volwassene in 'n familie wat 'n mate van respek afdwing. Hierdie interpretasie van Miller, wat volgens haar lei tot die onderdrukking van emosies, kan terugverwys na karakters in 'n teks.

Viljoen het die emosionele ervarings uit sy kinderjare as karakters in sy boeke na vore gebring. Die emosies en ervarings wat kan ontstaan rondom 'n alkoholis sluit woede, geweld, vrees en trauma in en word vervat in die figuur na wie Viljoen verwys het. Dié alkoholis-figuur en Viljoen se interaksie met die persoon word in verskeie karakters in sy jeugboeke geprojekteer. Die persoon blyk 'n bloudruk te wees vir vele van Viljoen se manlike antagoniste.

3.1.2 Projeksie van alkoholis-figuur op karakters

In *Pleisters vir die dooies* (2014) is die hoofkarakter se pa 'n oud-weermag lid en alkoholis, wat in vreeslike woede buie uitbars en dan sy seun slaan. Dit is belangrik om kennis te neem dat daar in die verhaal verwys word na die hoofkarakter se pa se

³ Viljoen, F. 2015. Epos onderhoud. 4 Septembeer (**Addendum D**).

verlede tydens die Bosoerlog van die tagtigerjare. Op grond van Miller se teorie, kan daar beweer word dat hierdie karakter sy ervarings van trauma as jong man van 19-22 jaar probeer onderdruk het deur alkoholmisbruik. Miller beskou alkoholmisbruik as 'n kompenserende meganisme. Wanneer hierdie bloudruk van 'n aggressiewe alkoholis nagespeur word, is *Pleisters vir die dooies* die mees ekstreme voorbeeld uit Viljoen se oeuvre tot dusver.

In *Uit* (2014) is daar Kevin wat nie 'n gesagsfiguur of volslae alkoholis is nie, maar hy drink soms te veel en het 'n baie aggressiewe geaardheid. Wanneer Brent by Kevin gaan kuier, word dit gesuggereer dat Kevin se pa ook baie aggressief teenoor sy seun optree.

In *Betower* (2012) is Gervan uiters aggressief teenoor Poenk wat bloot sy wêreld met Nadia wil deel, al is hy baie arm. Gervan boelie vir Poenk by die skool en tree aggressief teenoor Poenk op, wat nie direk met alkoholisme skakel nie, maar die gepaardgaande aggressie is duidelik. Nadia merk ook op dat Gervan se pa aggressief teenoor hom optree, want sy sien hoe sy pa hom met die vuig slaan (Viljoen, 2012: 139).

In *BreinBliksem* (2005) is Kerbs baie aggressief. Chris en die meeste van sy vriende tree almal aggressief teenoor ander karakters op. Die musiek waarna daar verwys word, het ook aggressiewe ondertone. Die uniekheid van hierdie roman is dat die leser teen die einde van die roman besef dat die hoofkarakter, Chris Burns, aan skisofrenie ly en dat 'n groot deel van die verhaallyn eintlik net in sy kop plaasgevind het.

Die voorkoms van elemente soos alkoholmisbruik, aggressie, onvanpaste seksuele en manipulerende gedrag in Viljoen se jeugverhale, val onder wat Miller kompenserende middels en meganismes noem (Miller 2005, 21; 2007: 7, 23). Die karakters in Viljoen se verhale probeer dus om hul emosies of ervarings te onderdruk.

Viljoen erken in die onderhoud dat "Brent se reis na selfontdekking in *Uit* (2014) "[...] raakpunte [het] met [sy] eie [lewe]"⁴. Deur hierdie raakpunte te erken en tot 'n mate homself te vereenselwig met Brent as 'n karakter, kan daar afgelei word dat hierdie skryfproses vir Viljoen 'n herbelewing van sy emosionele ervarings as kind moes gewees het.

Die manier waarop elkeen wreedheid, aggressie, pyn en trauma definieer, interpreteer en verstaan verskil. Dit is so omdat elke persoon as kind reeds op verskillende maniere kennis maak met negatiewe emosies en ervarings. Volgens Miller onthou die liggaam en onbewuste die eerste of indrukwekkendste ervarings en as volwassene ontstaan daar 'n behoefte om hierdie ervarings te herbeleef. Die redes hiervoor verskil van persoon tot persoon en kan verskeie reaksies insluit: Van depressie tot die kreatiewe aangetrokkenheid tot spesifieke kontekstuele keuses, soos 'n aggressiewe alkoholis wat sy seun mishandel.

Die argument is nie dat ál Viljoen se verhale 'n aggressiewe dronk man bevat nie, maar dat die omstandighede, aksies en reaksies verbind kan word met die invloed van 'n manlike alkoholis uit die skrywer se kinderjare. Hierdie ervarings as kind het

⁴ Viljoen, F. 2015. Epos onderhoud. 4 Septmeber (**Addendum D**).

veroorzaak dat hy aggressie en geweld met 'n spesifieke tipe karakter en karaktertrekke assosieer.

Miller beweer dat wanneer ouers self as kind emosionele ervarings moes onderdruk, hulle daardie onderdrukte emosies en ervarings op hul kinders projekteer (Miller, 2006: 21). Let daarop dat Viljoen sê: "...die karakters word meestal soos jou kinders"⁵, want 'n soortgelyke proses, soos beskryf deur Miller tussen ouer en kind, vind in Viljoen se geval tussen skrywer en karakter plaas. Dit word die beste in *Uit* (2014) na vore gebring. Hier ervaar Brent onsekerheid oor sy identiteit en seksualiteit. Dit is moontlik dat Viljoen soortgelyke ervarings het, wat dit vir hom moontlik maak om *Uit* sensitief maar steeds konkreet genoeg te kon skryf.

Ten opsigte hiervan kan daar beweer word dat skrywers, spesifiek skrywers van kinder- en jeugliteratuur, kontekstuele keuses oor karakters, karakterisering, ruimte en verhaaldebeure maak op grond van hul eie ervarings as kind. Dit bied hulle die unieke vermoë om effektief en suksesvol vir kinders en tieners te kan skryf.

3.1.3. Die skryfproses

Wat Viljoen se skryfproses betref is dit op breedvoerige navorsing gegrond. Afhangende van die betrokke onderwerp, konteks en ligging doen Viljoen gedetailleerde navorsing en maak uitgebreide notas, sodat hy in sy vertelling verskillende elemente so getrou moontlik kan voorstel.

Die proses wat Viljoen volg om sy karakters te skep en hul karakterisering te bewerkstellig is interessant. Volgens Viljoen begin sy stories by 'n karakter en dan moet die verhaal vandaar verder groei. Hy maak notas soos die kreatiewe proses verloop en wanneer daar genoeg materiaal is, word die verhaal aanmekaar gesit.

Viljoen erken dat "Sommige karakters word geïnspireer deur mense wat ek dalk net 'n enkele keer ontmoet het."⁶ Dit versterk die moontlikheid dat die aggressiewe alkoholisfiguur 'n projeksie is van Viljoen se familielid.

Verder verduidelik hy, "... soms [soek] 'n goeie karakter [...] 'n storie ..."⁷ In hierdie geval sal die verhaal rondom die karakter gebou word eerder as om die karakter in 'n verhaallyn te pas. Met ander verhale laat hy die verhaallyn bloot ontwikkel en ander kere beplan hy die storie met 'n globale perspektief, soos in die geval van *Onderwêreld*, waar hy elke hoofstuk in meer detail beplan het.⁸

Van die karakters kry lewe in Viljoen se geestesoog. Hy doen onderhoude met hulle en leer hulle op hierdie wyse ken. "Daar beland stukkie van my in die meeste karakters. Brent se reis na selfontdekking in *Uit* het raakpunte met my eie."⁹ Hierdie stelling verskaf insig tot ervarings wat neerslag gevind het in die teks.

Dit is interessant dat Viljoen meen hy skryf nie vir 'n modelleser nie, soos in die geval van Lewis Carroll vir 'n werklike Alice nie. So iets is by Viljoen se skryfproses te verwagte, omdat hy vir verskillende ouderdomsgroepe skryf. Hy noem tog dat hy stories wil skryf wat kinders aan die lees sal kry, dus werk hy beslis met 'n vae idee van wat hy dink sy lesers sou geniet.

⁵ Viljoen, F. 2015. Epos onderhoud. 4 Septemeber (**Addendum D**).

⁶ Ditto.

⁷ Ditto.

⁸ Ditto.

⁹ Ditto.

Viljoen is gewild onder jong lesers en, soos reeds genoem, het hy al vele pryse gewen. Onlangs is twee van sy boeke in die nuwe siklus voorgeskrewe tekste vir Graad 10 tot 12 opgeneem. *Betower – die drama* (2015) is die verwerking van dieselfde roman wat in 2012 gepubliseer is. Dit word vir Graad 10, Eerste Addisionele Taal voorgeskryf. *Onderwêreld* (2008) word vir Graad 12 Afrikaans Huistaal voorgeskryf. Die voorskryf van tekste lei gewoonlik tot die ontevredenheid van sommige partye wat by die proses betrokke is. Enkele van die argumente rondom die voorskryf van tekste sal bespreek word, met spesifieke verwysing na Viljoen se tekste.

3.1.4 Voorskryf vir onderrigdoeleindes

Die voorskryf van literêre tekste vir skoolgebruik is gewoonlik omstrede. Hoe die keuses gemaak word en watter tekste uitgesluit word, is eintlik 'n kanoniseringsvraag. Daarom kan die prosesse en beleide wat gevolg word gereeld in twyfel getrek word. Hierdie keuses beïnvloed hoe kinders met letterkunde kennis maak.

Die voorskryfmark

Die voorskryfmark is 'n groot faktor wanneer dit kom by kinder- en jeugliteratuur, want dit is deur middel van voorgeskrewe boeke dat kinders en tieners met boeke en lees in aanraking kom. Veral as daar nie 'n leeskuil by die huis gekweek word nie of as hulle uit minderbevoorregte situasies kom. Dit beïnvloed indirek die kinders se houding teenoor lees.

Indien 'n kind se eerste ervaring van lees gekenmerk word deur vervelige boeke en waar lees as 'n straf beskou word, sal dit 'n bepalende invloed op daardie kind se houding teenoor boeke en lees hê.

3.1.5 Navorsing oor kinders se leesgedrag en voorkeure

'n Studie deur Maritha Snyman het verskillende aspekte van Afrikaanse kinders se leesgewoontes en voorkeure ondersoek. Die inligting is tussen November 2004 en April 2005 ingesamel en daar is aandag geskenk aan leesfrekwensie, taalvoorkeur en boekseleksie. Verskillende faktore is in ag geneem soos: Genrevoorkeur, interne en eksterne motiveerders vir lees, bronne vir die boeke, teksinterne kenmerke, taalgebruik en kinders se verwagtinge omtrent hoofkarakters. Snyman se bevinding is gebaseer op vraelyste wat deur 3 380 kinders tussen die ouderdom van 9 en 15 jaar ingevul is. Die jonger leerders is deur die navorser en hul klasonderwysers bygestaan om seker te maak hulle verstaan die vrae en vul die vraelys korrek in.

Hierdie studie toon dat kinders 'n betreklik negatiewe houding teenoor lees en boeke het. Die hoofrede hiervoor is die onbetrokkenheid van ouers by hul kinders se leesbehoefte, asook dat hierdie ouers self nie graag lees nie. Onderwysers lees nie genoeg stories nie wat kinders se houding teenoor lees en boeke beïnvloed. Dit geld veral by die jonger groep tussen 9 en 12 jaar. Gebrekkige beskikbaarheid van (nuwe en meer geskikte) boeke tuis, by skole en in biblioteke blyk die grootste rol te speel (Snyman, 2006a: 176).

Wanneer daar gekyk word na hoe gereeld en hoeveel kinders lees, korreleer die leeshouding tot 'n mate. Slegs 5% van respondente hou baie van lees en 84% respondente hou min of glad nie van lees nie (Snyman, 2006a: 149). Buiten hierdie verwagte reaksie ten opsigte van die leeshouding, het die data getoon dat 18,3% van die respondente steeds meer as een boek per week lees. Meer respondente

lees meer as een boek per week, as respondente wat hou van lees. Die studie voer aan dat hierdie teenstrydigheid moontlik verklaar kan word deur skole wat kinders dwing om te lees, soos in verpligte leesperiodes. Hierdie teenstrydigheid is die prominentste in die jonger groep. Die ouer groep se leesfrekwensie stem ooreen met hul leeshouding. Die aangevoerde rede vir die afname in die teenstrydigheid is dat ouer respondente die vraag beter begryp het en beter kon bepaal hoeveel hulle eintlik lees. Die ouer respondente het moontlik die lees van tydskrifte of koerante by hul leesfrekwensie ingereken, waar die jonger respondente waarskynlik nie koerante of tydskrifte sal lees nie.

Volgens Snyman het lokaliteit 'n invloed op leesfrekwensie, waar stedelike kinders amper 10% meer lees as landelike kinders (Snyman 2006a: 153). Die studie skryf hierdie bevinding toe aan die verskil in die voorkeur vryetydsbesteding en leefstylverskille tussen stedelike en landelike leerders.

'n Interessante bevinding van Snyman is dat daar geen duidelike aanduiding is dat seuns minder lees as meisies nie, of andersom (Snyman 2006a: 176). Daar is dus geen gender-georiënteerde voorkeur van lees as 'n ontspanningsaktiwiteit nie.

Laastens is die teendeel bewys van die persepsie dat Afrikaanstalige kinders eerder Engels lees, deur dat 41% van respondente aangedui het hulle verkies Afrikaanse boeke, en slegs 27% verkies Engelse boeke (Snyman, 2006b: 176). Daar is bevind dat daar 'n behoefte aan Afrikaanse leesmateriaal by Afrikaanstalige kinders is. Snyman het verder bevind dat: “[h]oe ouer kinders word, hoe minder belangrik hulle moedertaal. Dit is meer so in die platteland as in die stad” (Snyman, 2006a: 176).

In terme van genrevoorkeur is avontuurverhale, reeksboeke en vriendskapsverhale die gunsteling-genres. Hierdie keuses strook met die verwagtinge uit soortgelyke studies oorsee. Snyman merk dat respondente waarskynlik rillers onder avontuurverhale kon geplaas het. Sy noem dat die afwesigheid van speurverhale moontlik te wyte is aan die beperkte blootstelling van Afrikaanse kiinders aan speurverhale. Hierdie afleiding kan in 2015 betwis word, omdat daar boeke soos *Spesiale (en geheime) agent Peter van der Wind en die Chinese draak* (2012) deur Carina Diedericks-Hugo, die *Agent Snoet*-reeks (2002, herdruk 2004) deur François Bloemhof en die *Speurhond Willem*-reeks (2011)- deur Elizabeth Wasserman hierdie genre ontgin.

'n Bevinding wat nie klop met oorsese navorsing nie, is dat wetenskapfiksie baie laag op die lys van voorkeurgenres was (Snyman, 2006a: 177). 'n Moontlike rede hiervoor is dat hierdie genre in Afrikaans nog baie klein is, alhoewel boeke soos die *Nova*-reeks en *Meelon en die elektromagnetiese storm* (2015) deur Anna Emm beskikbaar is.

Daar is bevind dat daar 'n lae behoefte by Afrikaanstalige kinders aan verhale is wat in ander lande afspeel, wat die aanname bevestig dat kinders gemakliker voel met verhale uit hul eie konteks. Hierdie bevinding is belangrik ten opsigte van voorgeskrewe tekste, omdat, in die vorige lys van voorgeskrewe keuses, daar tot 'n mate voorsiening gemaak is vir verskillende kontekste. Hier kan verwys word na *Vaselinetjie* (2004) deur Anoeschka van Meck wat deur die Wes-Kaapse skole gebruik is en *Toorberg* (1986) deur Etienne van Heerden wat in (baie van) die binnelandse skole gebruik word.

Ouer respondente het 'n voorkeur vir probleemverhale en die studie se verduideliking is dat hierdie kinders in die ontwikkelingsfase verkeer waar hulle kognitief met probleme worstel (Snyman, 2006a: 177).

Eksterne motiveerders vir lees kan die omslag of verskaffer van die boek betrek. Die boek se omslag beïnvloed motivering, want 80% van die respondente het aangedui hulle sal baie of soms 'n boek kies as hulle van die omslag hou. 'n Boek se omslag is bepalend by jonger lesers, omdat hul ouers vir hulle boeke koop. Ook in die geval waar hulle keuse maak oor die uitneem van boeke by die biblioteek. Ouers se keuses word ook beïnvloed deur die omslag. Die rol wat ouers in die verskaffing en seleksie van boeke en leesgedrag speel neem af namate kinders ouer word (Snyman, 2006a: 177).

Die skool bepaal grootliks boekkeuses, veral by jonger lesers. Ouer kinders lees daarom hoofsaaklik uit plig vir skooldoeleindes.

Die interne motiveerders vir lees is anders. Min respondente soek doelgerig boeke om te lees, wat klop met studies uit ander lande (Snyman, 2006a: 177). Boeke en lees kompeteer met tegnologie en multimedia vir kinders se vryetyd. Ontspanning is steeds die enigste rede om te lees vir dié wat wel lees. Laastens word boeke nie deur kinders as 'n begeerde item beskou nie. Biblioteke en die uitleen van boeke blyk nog steeds die hoofbron te wees waar kinders boeke kan kry.

Daar is verskillende teksinterne kenmerke wat kinders se voorkeure bepaal. Kinders hou byvoorbeeld van verhale wat snaaks, spannend en ryk aan verhaaldeure is. Die behoefte aan 'n gelukkige einde verminder namate kinders ouer word. Hierdie aspek hou ook verband met 'n tweede aspek wat Snyman opper, "Ten einde blyk dit dat respondente daarvan hou om iets (maar beslis indirek) uit boeke te leer" (Snyman, 2006a: 178). Dit is 'n belangrike bevinding, omdat dit ook betrekking het op die voorskryfmark waar probleemverhale gereeld die lys haal. Probleemverhale werk met die gegewe dat kinders deur die verhaal te lees iets sal leer. Die Entwicklungsroman ontgin hierdie werking van die probleemverhaal verder.

Met betrekking tot taalgebruik, verkies die meeste respondente praattaal bó suiwer Standaard Afrikaans. Die voorkeur vir Standaard Afrikaans neem af namate kinders ouer word. Daar bestaan 'n matige verdraagsaamheid van vloekwoorde, waar ouer kinders meer verdraagsaam is (Snyman, 2006a: 178).

Die respondente het aangedui dat hulle spesifieke voorkeure het omtrent hoofkarakters.

1. Hulle verkies dat die hoofkarakter deel van 'n groep vriende is, waarvan die vriendskapsverhaal 'n belangrike sub-genre is.
2. Respondente is gemaklik met fantasiekarakters, ten spyte van die reaksie op wetenskapfiksie. Nebukadneser in Leon van Nierop se *Aliens en Engele* (1996) is 'n goeie voorbeeld.
3. Volwasse hoofkarakters is aanvaarbaar vir hoërskoolleerders (Snyman, 2006a: 178). Moontlike redes hiervoor is dat verhale met hierdie eienskap voorgeskryf word of dat ouer respondente natuurlik 'n verskuiwing na volwasse literatuur maak.

Die negatiewe houding van Afrikaanstalige kinders omtrent boeke en lees, kan uit alle waarskynlikheid teruggevoer word na Afrikaanstalige ouers wat nie self lesers of boekliefhebbers is nie (Snyman, 2006a: 178). As gevolg hiervan word daar nie 'n lees kultuur by die huis geskep nie en word dit verbind met 'n gedwonge

skoolverwante aktiwiteit. So vorm 'n negatiewe houding vroeg reeds teenoor lees. Die beskikbaarheid van nuwe en geskikte boeke vir kinders is volgens Snyman se navorsing 'n struikelblok, maar in die afgelope tien jaar sedert die studie, het uitgewers soos Protea Boekhuis, Human en Rousseau, Lapa en NB-uitgewers 'n daadwerklike poging aangewend om hierdie tekort in die mark te vul.

Hierdie inligting kan behulpsaam wees wanneer daar keuses gemaak word vir nuwe voorgeskrewe tekste.

3.1.6 Skrywers en voorskryfbeleid

Vir skrywers is die voorskryfmark 'n beduidende finansiële inspuiting. Dit bied 'n tipe waarborg dat 'n spesifieke boek verkoop sal word, omdat dit deur instansies voorgeskryf word. Om by die voorskryfmark betrokke te raak is winsgewend, maar ook kompetender. Die ideale situasie is dat verskeie uitgewers voorleggings doen om hul skrywers se boeke as die gekose voorgeskrewe tekste op die regte lyste te kry.

In die afgelope twee jaar het daar 'n ontevredenheid ontstaan rondom die proses van keuring van voorgeskrewe handboeke, spesifiek die keuring van voorgeskrewe leesboeke vir staatskole, asook watter enkele boek voorgeskryf sal word. Daar is verskeie debatte in die media gevoer.

'n Een-boek-per-vak-beleid is reeds in 2013 op Afrika-tale van toepassing gemaak, waar Graad 12 leerders 'n enkele boek, waarin 'n seleksie volksverhale saamgevat is, gebruik. Hierdie beleid word gemotiveer deur hoofsaaklik finansiële redes, alhoewel dit nie duidelik so gestel word nie. Dit is die aangevoerde rede vir 'n verandering in beleid, sodat die druk, voorsiening en verspreiding van handboeke gesentraliseer en vergemaklik kan word.

Die konsepdokument vir hierdie beleid is in die staatskoerant van 4 September 2014 gepubliseer. Dit is vir die eerste keer voorgelê en die periode vir kommentaar en bespreking is aanvanklik uitgestel van 25 September 2014, na 8 Oktober 2014. In hierdie amptelik gepubliseerde weergawe was geen duidelike motivering vir die nuwe beleid nie. Die oënskynlike motivering is dat sentralisering en standaardisering sal lei tot besparings (Faasen, 2014).

Die een-boek-beleid kom neer op die volgende nuwe maatreëls:

Uitgewers wat nie verteenwoordigers by die inligtingsessie op 4 November 2014 gehad het nie, mag nie titels voorlê nie. Elke uitgewer mag slegs een titel per vak per taal voorlê. Verder mag elke uitgewer slegs een titel per vak per fase voorlê. Laastens word 'n uitgewer deur die Departement van Basiese Onderwys (DBO) beskou as 'n enkele maatskappy, wat al sy drukkersname insluit. Dus kan daar nie titels van verskillende drukkersname wat aan dieselfde uitgewer behoort, voorgelê word nie.

Met ander woorde, elke uitgewer mag 'n maksimum van drie titels voorlê: Een roman, een drama en een bloemlesing en elk van die boeke moet vir 'n ander fase voorgelê word. Graad 7-9 is die Senior Fase en Graad 10-12 is die Verdere Onderwys en Opleidingfase (VVO). Taalvakke op verskillende vlakke word as individuele vakke beskou. Afrikaans Huistaal en Afrikaans Eerste Addisionele Taal kry dus elk een roman, 'n drama en 'n bloemlesing.

Daar is geen insette van onderwysers of skole betrokke nie. Skole kan nie meer uit 'n seleksie kies nie en sal die enkele voorgeskrewe teks móét gebruik. Hierdie proses

is problematies en die gevolge kan so lank as ses jaar neem, indien nie langer nie, voordat 'n nuwe siklus voorgeskrewe titels saamgestel word.

3.1.6.1 Onderwys

Die impak van hierdie beleid is dat alle staatskole vir elke taalvak slegs een roman, een drama en een bloemlesing sal en mag gebruik. Die eerste Graad 12 eksamen wat hierdie nuwe tekste sal gebruik, sal in Desember 2017 geskryf word.

3.1.6.2 *Onderwêreld* as voorgeskrewe werk vir Graad 12 Huistaal

Binne hierdie debat het daar 'n storm losgebars oor die uiteindelijke keuse van Viljoen se *Onderwêreld* (2008) wat vir Graad 12 Afrikaans Huistaal geselekteer is. Dit is die enigste teks wat vir die hele land se matrieks vanaf 2016 voorgeskryf word. Sonja Loots het op 14 Junie 2015 haar kritiek uitgespreek oor die keuse van hierdie boek as landwyse voorgeskrewe roman vir Graad 12 Afrikaans Huistaal.

Eerstens is Loots gekant teen die beleid om slegs een boek vir die hele land voor te skryf. Dit is 'n geldige punt. Verder kritiseer Loots die volgende aspekte van die boek:

1. Die hantering van ras en geslag in die roman.

Die uitbeelding van rasse- en geslagsverhoudings is problematies. Die geykte tienertaal en Engelstalige rekenaar-jargon laat geen ruimte vir verbeeldingryke invalle nie (Loots, 2015).

Die realiteit is dat wanneer dit by tegnologie en rekenaar-jargon kom, is Engels die vaktaal, net soos Frans, Duits en Italiaans die vaktaal van musiek is en Latyn en Grieks tot die wetenskap en medici hoort. Die Afrikaanse vertalings van rekenaarverwante woorde klink effe lomp en dit sou 'n jeugboek lomp laat klink het en tieners sou dit hinderlik en minder opreg gevind het.

2. Die integriteit van die verhaal word ook bevraagteken:

Sake soos tienerseks, dwelmgebruik, depressie en selfmoord (*sic*) word betrek, maar daar is min emosionele diepgang. Boonop is die verhaal, oor die gesofistikeerde gebruik en misbruik van rekenaars in 'n rykmanskool vir seuns, absurd elitisties (Loots, 2015).

Die aantyging dat die verhaaldeure en ruimte absurd elitisties is, is moontlik nader aan die werklikheid as absurd. Daar bestaan skole in Suid-Afrika, veral privaatskole, wat oor genoeg fondse beskik om al die tegnologiese luukse van Lawson Kollege te besit (Hilton College, o.a., kan as voorbeeld dien). Die meeste staatskole het 'n rekenaarlokaal en 'n redelik goeie internetkonneksie met 'n basiese tot uitgebreide sentrale bediener. Greg en Eckard se internet en kuberkraker eskapades is nie so vergesog nie. Die nuutste tendens is dat kinders reeds op 'n baie jong ouderdom begin om met programmering te eksperimenteer. MineCraft is 'n algemene voorbeeld. Dit is 'n rekenaarspeletjie waar jy vereenvoudigde maniere van programmering gebruik om jou eie rekenaarspeletjie te bou. In die VSA leer die kinders selfs op skool hoe om op gevorderde wyses te programmeer.

3. Loots kritiseer die hoofkarakter, Greg, en die karakterisering in *Onderwêreld*. Dit is met verwysing na Greg se emosies en verhoudings, dat dit oppervlakkig en flou is (Loots, 2015). Die oppervlakkigheid van Greg se houding met sy broer se selfdood, waarna Loots verwys, is nie heeltemal waar nie. Daar is 'n duidelike ongemak en emosionele onstuimigheid in Greg teenwoordig ten opsigte van sy

broer se dood. Hy wil nie daarvoor praat nie en dit word tuis in 'n ongemaklike atmosfeer geïgnoreer.

4. Loots se hoofpunt omtrent die roman en die keuse daarvan as voorgeskrewe boek is:

[Die] roman oor plastiekemense in 'n plastiekwêreld sal matrikulante nie voorberei op die akademiese leeseise van tersiêre onderrig of emosioneel help toerus vir die grootmenslewe wat wag nie. Dit sal baie jong lesers vervreem (Loots, 2015).

Inteendeel, hulle sal meer ingelig wees en bewus gemaak word van kubermisdad. Hulle sal op 'n meer persoonlike manier kennis maak met hoe maklik dit is om kubermisdade te pleeg. Hierdie roman kan tog nie 'n lesers vervreem van wat waarskynlik elke dag op sy selfoon of slimfoon werk nie. Die gemiddelde tiener word daagliks aan sosiale netwerke, webwerwe en ander internetgeriewe soos Facebook, Twitter, Instagram, YouTube ens. blootgestel. Hierdie stelling onderskat jeugromans en die vermoë van die meeste 18-jarige lesers om literêre insigte te bied en te verstaan.

Loots wys verder uit dat die DBO makliker boeke voorskryf. "Die grootste en dalk enigste voordeel is dat dit verpak is in 'n intrige gedrewe, maklik-leesbare formaat" (Loots, 2015). Waar sy deels reg het. Dit is hoogs waarskynlik een van die beweegredes om *Onderwêreld* te kies. 'n Groot faktor is dat die oorgrote meerderheid leerders wat tans Afrikaans as vak moet slaag, nie in 'n vorige Model-C skool is nie, waar die grootte van klasse tussen 40 en 50 leerders wissel. Afrikaans is ook in alle waarskynlikheid nie die leerders se eerste, tweede of selfs derde taal nie. Die praktiese implikasie is dat die meeste onderwysers saam met die leerders die boek sal deurlees. 'n Dunner boek is dus 'n beter opsie. Dit is nie te sê dat dit die strewe van die Suid-Afrikaanse onderwysstelsel behoort te wees nie. Om hoër standaarde te eis is goed en wel, maar die uitvoerbaarheid daarvan is aansienlik moeiliker.

Daar was gemengde reaksies op Loots se artikel. Sommige dink kwessies soos dwelms, seks, verkragting en geweld hoort nie in 'n hoërskoolkonteks nie en ander is van mening dat matrieks meer volwasse romans behoort te lees. Alet Mihálik skryf byvoorbeeld op 21 Junie 2015 in antwoord op Loots dat sy ten gunste is van die keuse van *Onderwêreld* as Graad 12 roman. Volgens haar vind Graad 12 leerders aanklank by die boek. Selfs tweedetaallesers geniet die boek na aanleiding van Mihálik se ervaring (Mihálik, 2015). Sy meen die hantering van rasseverhoudinge vir haar leerders is 'n verligting, omdat dit nie stereotipies hanteer word nie en meer realisties voorgestel word.

Mihálik verwys verder na verskillende interpretasies waar die "onderwêreld" na valsheid verwys. Dit spreek kwessies binne 'n Suid-Afrikaanse konteks aan, waar leerders bewus is van vooroordele. Sy bespreek ook die moontlikheid dat Greg en Eckard twee kante van die mens se psige sou kon voorstel.

Loots verdedig haar standpunt soos volg op Mihálik se reaksie:

Die punt van my rubriek was dat die departement van onderwys se een-teksboek-per-vak-beleid uitgewers, skrywers, onderwysers en leerlinge benadeel (Loots, 2015).

Verder maak Loots die standpunt dat Afrikaans Huistaal leerders se leesstof van dieselfde gehalte behoort te wees as dié van Engels Huistaal leerders. Hier noem sy tekste soos E.M. Foster se *Passage to India* (1924) en Chimamanda Ngozi Adichie se *Half a yellow sun* (2006). Sy noem dat hierdie twee tekste deur die Cambridge-kurrikulum voorgeskryf word. Dit kan beskou word as relatief tot die konteks van 'n spesifieke kurrikulum, omdat *A Passage to India* in 2010 deur die Universiteit van Kaapstad vir die eerstejaar Engels Letterkunde kursus voorgeskryf is. Indien die staatsvoorgeskrewe werke en ander onderrigstelsels se letterkundelys vergelyk word, is dit duidelik dat Suid-Afrikaanse staatsonderrig nie met Britse stelsels of ander oorsese stelsels vergelyk kan word nie. In die VK en die VSA gaan kinders buitendien 'n jaar vroeër skool toe, daarmee saam leer hulle ook vroeër lees en skryf.

Die oplossing vir Graad 12 en tersiêre geletterdheidprobleme kan nie met 'n enkele voorgeskrewe keuse aangespreek word nie en die een-boek-beleid gaan heel moontlik 'n negatiewe invloed op die onderwys en letterkunde hê.

Willie Burger, van die Universiteit Pretoria, neem op 28 Junie 2015 ook sterk stelling in teen die een-boek-beleid. Hy beaam dat 'n diverse samelewing soos Suid-Afrika verdien om 'n verskeidenheid opsies te hê ten opsigte van voorgeskrewe tekste. 'n Geldige argument.

Sy argument teen die keuse van *Onderwêreld* is gegrond op die vergelyking met Engelse letterkundekeuses. Eerstens verwys hy na die kwaliteit van boeke soos J.M. Coetzee se *Disgrace* (1999), John Kani se *Nothing but the Truth* (2002) en *Macbeth* van Shakespeare. Shakespeare is nie onderhandelbaar as dit by gehalte Engelse letterkunde kom nie. Burger wys daarop dat *Onderwêreld* in die International Examination Board (IEB)-kurrikulum vir Graad 10 voorgeskryf word. Wat die ander twee titels betref, weereens word verskillende kurrikulums met mekaar vergelyk wat onregverdig is, omdat elke kurrikulum 'n ander konteks, doelwit en standaard het.

'n Groot deel van Burger se bespreking is gewortel in die vergelyking van wat Engelse Huistaal leerders lees teenoor dié van Afrikaans Huistaal. Hy is van mening dat Graad 12 leerders meer volwasse literatuur behoort te lees, soos dié van André P. Brink, Elsa Joubert, Etienne van Heerden, Etienne Leroux, Marlene van Niekerk en Ingrid Winterbach. Deur 'n boek soos *Onderwêreld* voor te skryf, word Afrikaans te maklik gemaak en word daar ongesofistikeerde lesers in die staatsonderrigstelsel gekweek. Volgens Burger, word hulle nie tekste gebied wat hulle uitdaag nie (Burger, 2015).

Die meegaande argument om Afrikaans te maklik te maak, is die ontluikende bekommernisse rondom die taal as onderrigmedium en die stryd van die bestaan van Afrikaans. Hy voer aan dat studente op universiteit Engelse letterkunde as 'n keusevak neem eerder as Afrikaans, omdat hulle die persepsie het dat Afrikaanse letterkunde vervelig is. Engels is volgens hom vir hulle interessanter en dit is te wyte aan hul hoërskool ervaring van Afrikaans.

Al die voorafgaande argumente in ag geneem, bly die feit staan dat die een-boek-beleid om verskeie redes nie 'n goeie besluit is nie. Loots is korrek wanneer sy sê dit gaan uitgewers, skrywers, onderwysers, leerders en die letterkunde in die algemeen negatief beïnvloed.

Onderwêreld is op sigself nie 'n slegte keuse nie, al sou dit miskien 'n beter keuse vir Graad 11 Afrikaans Huistaal leerders wees. Die Graad 11 keuse van *Droomdelwers*

deur Esta Steyn (2011) sou moontlik 'n beter keuse vir Graad 12 gewees het, maar beide boeke is steeds van waarde en word tog behandel.

Uit al die besprekings en argumente is dit relevant dat geen spesifieke alternatiewe keuses in die plek van *Onderwêreld* voorgestel word nie. Daar word slegs verwys na wat in die verlede voorgeskryf is. *Onderwêreld* word afgemaak as dun, oppervlakkig en 'n negatiewe beskouing van jeugboeke word deur Burger en Loots se argumente bevorder. Voorbeelde van boeke wat die afgelope paar jaar voorgeskryf is:

- 1984: *Kringe in 'n bos* – Dalene Matthee
- 1985: *Fiela se Kind* – Dalene Matthee
- 1986: *Toorberg* – Etienne van Heerden
- 1992: *Vlerkdans* – Barrie Hough
- 1995: *Vatmaar* – A.H.M. Scholtz
- 1998: *Skilpoppe* – Barry Hough
- 2005: *Vaselinetjie* – Anoeschka von Meck
- 2005: *Manaka: Plek van Horings* – Pieter Pieterse

Is die verwagting dat Graad 12-leerders boeke soos bogenoemde tot in die voorsienbare toekoms moet lees? Verandering is tog nodig en tekste verander ook met die verloop van tyd. Indien volwasse romans oorweeg moet word, is die volgende moontlike alternatiewes:

- 1979: *Die Swerfjare van Poppie Nongena* – Elsa Joubert
- 2001: *Raaiselkind* – Annelie Botes
- 2008: *30 Nagte* – Etienne van Heerden
- 2009: *Swartskaap* – Odette Schoeman
- 2014: *Valsrivier* – Dominique Botha

Hierdie alternatiewe romankeuses behandel kwessies soos outisme, sielsiektes, geweld, seksualiteit, die reis na die ontdekking van die self, die konstruering van 'n identiteit, die wedervaringe van kinders wat buite die definiëring van “'n normale gesin” grootword, ens.

'n Perspektief wat niemand nog in die debat tot dusver aangeraak het nie, maar slegs geïmpliseer het, is dat jeugboeke nie voldoen aan literêre vereistes nie.

Hierdie studie is van mening dat daar veel meer agter 'n kinder- of jeugverhaal steek as net 'n slapbandleesboek. Vervolgens sal *Onderwêreld* (2008) beskou word teen die agtergrond van die Entwicklungsroman en die stryd teen mag- en gesagstrukture, met verwysing na Johan Anker se artikel “Fanie Viljoen se *Onderwêreld* as voorbeeld van die gesag- en magstryd in die jeugroman” (Anker, 2011).

3.1.7 Die jeugroman en magstrukture

Johan Anker het in 2011 'n goeie navorsingsartikel geskryf waar hy die gesag- en magstryd binne die jeugroman beskou, asook die verwantskap tussen die jeugroman en die Entwicklungsroman ondersoek met verwysing na Trites se boek *Disturbing the Universe: Power and Repression in Adolescent Literature* (2000). Hy ontleed die

verskillende magstrukture waarmee karakters binne die jeugliteratuur worstel en hoe dit na 'n proses van selfontdekking lei. Hy gebruik *Onderwêreld* as voorbeeld.

Anker se hoofbron, Trites (2000), gebruik die term “Young Adult literature” om te verwys na literatuur vir 'n gehoor tussen die ouderdom van 15 en 25 jaar. Anker gebruik die Afrikaanse “jeugliteratuur” om na dieselfde genre te verwys, alhoewel sommige kundiges jeugliteratuur by die ouderdom van 19 jaar afsny.

Hierdie studie beskou boeke wat op 'n gehoor van 14 jaar tot 25 jaar gerig is as jeugboeke. Die rede hiervoor is dat “Young Adult literature” verwys na adolessente en die grense tussen adolessensie en kind, adolessensie en volwassene verskil van persoon tot persoon.

Dit is belangrik om te verstaan wat die Entwicklungsroman behels en hoe dit verwant is aan vandag se jeugroman, wat volgens Trites meer postmodernisties is as die tradisionele Bildungsroman. “One result of modernity was an increased interest in the novel of development, the Entwicklungsroman” (Trites, 2000: 17).

3.1.7. 1 Entwicklungsroman teenoor Bildungsroman

Die Entwicklungsroman is 'n meer gedetailleerde weergawe van die tradisionele Bildungsroman (soos uiteengesit op bladsy 61-62). Die volgende elemente onderskei hierdie twee ontwikkelingsromans

Bildungsroman

Dit is die tradisionele “coming of age” of grootwordroman. Die protagonis se hele lewe neem die vertelling in beslag en dit word van geboorte tot volwassene vertel. As gevolg hiervan is daar gewoonlik twee karakters van dieselfde protagonis, te wete die kinderstem en volwasse stem van die hoofkarakter. Die vertelling wissel tussen hierdie twee karakters en dit kan geïdentifiseer word aan die verskil in taalgebruik en woordeskat.

Die verhaal eindig altyd optimisties met 'n voltooide en afgeronde verhaallyn en alle konflik is heeltemal opgelos.

Entwicklungsroman

Hierdie tipe roman word soms 'n probleemverhaal genoem, omdat die protagonis 'n probleem moet oorkom en deur dié proses groei. Die probleem is die fokus van die verhaal en nie die oorkoepelende grootwordproses van die protagonis nie. Die protagonis is nie noodwendig 'n volwassene teen einde van die verhaal nie. Dit maak dit moontlik om die hele roman oor 'n paar dae, weke of selfs maande te laat afspeel.

Die genre is aanvanklik gebruik om Bildungsromans te akkommodeer waar die protagonis vroulik is, omdat hulle ontwikkeling nie formele onderrig of suksesvolle besigheidsloopbane behels het nie (Trites, 2000: 12). Ontwikkeling en groei sou steeds in sulke romans plaasvind, soos *Jane Eyre* (1847). Tans word dit gebruik om na enige jeugroman te verwys waar die protagonis emosioneel en moreel groei, afgesien van die protagonis se geslag.

Die elemente wat dit die duidelikste van die tradisionele roman onderskei is dat dit oor 'n korter verhaaltyd strek en dat die worsteling met 'n probleem belangriker is as die protagonis se groei tot volwassenheid. Die protagonis moet geestelik groei maar hoef nie van tiener tot volwassene te groei nie.

Die Bildungsroman fokus meer op gebeure wat die protagonis help vorm het na wat hy aan die einde van die verhaal is, spesifiek sy opvoeding en finansiële sukses.

Baie Entwicklungsromans is gesitueer in en rondom 'n skool en skoolkoshuis (Trites, 2000: 31). Vir 'n Bildungsroman is skool slegs 'n verbygaande periode van kennis-inwinning om by die uiteindelijke doel uit te kom (Trites, 2000: 32).

Beide Bildungsromans en Entwicklungsromans ontsluit politieke en kulturele aspekte, alhoewel hierdie romans nie aktiewe uitsprake daarvoor maak nie. Dit is soos om oor iets te praat en dit onder iemand se aandag te bring, eerder as om 'n klinkklare klagte te lê oor die probleem.

Die Entwicklungsroman is meer outobiografies van aard, die protagonis is nie volwasse teen einde van die verhaal nie, wat dit ideaal maak vir reekse. Die ontwikkeling behels gewoonlik die stryd tussen die protagonis en magstrukture. Die hantering van tyd laat nie toe dat 'n protagonis volwassenheid bereik nie, maar sy ontwikkeling word in detail beskryf. Die protagonis kom voor 'n probleem te staan, moet dit oorkom en in die proses vind ontwikkeling en groei plaas. Volgens Trites is dit hierdie stryd tussen die adolessent en die mag- en gesagstrukture in hulle omgewing wat tot insig lei.

Die Bildungsroman kan as voorloper van die moderne jeugroman beskou word. Die Entwicklungsroman pas binne die raamwerk van die postmodernisme, omdat die sosiale konteks van die verhaal, volgens Trites, bevraagteken word. Sy is van mening dat, in die Entwicklungsroman, die verhaal 'n kans gegun word om vrae te stel oor mag, instansies se gesagstrukture en hoe dit 'n individu/die protagonis vorm, al rebelleer hy teen hierdie beperkings en strukture. Dit is waar die belangrikheid van die jeugroman vir Trites en Anker lê.

Characters in novels of development ...grow even if they have not achieved adulthood. In these novels, the protagonist experiences some form of conflict with authority and learns something about institutional accommodation within a family, a school, or a social group (Trites, 2000: 14-15).

Die kompleksiteit van 'n Entwicklungsroman lê in die feit dat die Bildungsroman se probleme oorkom word deur die toestand van die karakter te verander. Die adolessent verander in 'n volwassene en daarmee saam verdwyn die probleem. Dit beteken die verhaal volg nie die morele of sielkundige ontwikkeling wat by die protagonis plaasvind nie. Die Entwicklungsroman laat nie die protagonis toe om sy probleme te oorkom deur bloot 'n volwassene te word nie. Die Entwicklungsroman laat die protagonis en moontlik die leser, toe om vrae te stel oor outoriteit, mag, onderdrukking en die aard van ontwikkeling wat nie in die Bildungsroman voorkom nie.

Ter verduideliking: *Great Expectations* (1861) of *David Copperfield* (1999) bevraagteken nooit die sosiale omstandighede van die karakters nie. Daar word nie vrae gestel oor hoekom daar werkshuise vir kinders is nie, hoe hulle funksioneer of bestuur word of hoekom Pip begin om 'n ambag as 'n ystersmid te leer nie. Dit word bloot aanvaar dat dit is hoe die samelewing funksioneer binne die verhaalkonteks.

Die jeugroman worstel meer intensief met die verhouding tussen die protagonis en sy gemeenskap, die aard daarvan en aspekte rondom hierdie verhouding (Trites, 2000: 19).

Trites verwys na die romantiese ideaal, dat ontwikkeling altyd positief en in een rigting beweeg, en bring dit in gesprek met die postmodernistiese bewustheid van sosiaal gekonstrueerde beperkings van mag. Die jeugroman handel oor hoe 'n adolessent homself binne hierdie beperkings posisioneer, sodat hy in 'n gemeenskap kan funksioneer (Trites 2000:20). Trites bevestig hierdie standpunt deur jeugliteratuur met kinderliteratuur te vergelyk:

The basic difference between a children's novel and adolescent novel lies not so much in how the protagonist grows ...but with the very determined way that YA novels tend to integrate social constructions, foregrounding the relationships between the society and the individual rather than focusing on the self and self-discovery as children's literature does (Trites, 2000: 20).

Die rol van manipulasie tree in jeugromans na vore, veral ten opsigte van ideologieë.

...the underlying agenda of many YA novels is to indoctrinate adolescents into a measure of social acceptance (Trites, 2000: 27).

Hier word nie na 'n spesifieke ideologie verwys wat aanvaar moet word nie, maar dat die algemene aanvaarding van sosiale gesagstrukture die beter opsie is. Die voorstellings van ideologieë, spesifiek van regerings, of dié in magsposisies, word op so 'n manier aangebied dat die protagonis tot die slotsom kom dat dit makliker is om in te gee en die reëls te gehoorsaam. Dok Pienaar dwing en manipuleer Greg tegelyk deur vir hom te sê dat Greg se dreigemente hom nie intimideer nie en dat daar ander rugbyspelers is wat net so goed soos hy is op vleuel (Viljoen, 2008: 44).

Die protagonis leer dat sy rebellie teen 'n prys kom. Die vraag is wat die prys is en of die protagonis bereid is om die gevolge daarvan te dra.

3.1.7.2 Onderwêreld as voorbeeld

In die afgelope 15 jaar het daar vernuwing in die jeugroman plaasgevind. Meer romans het onderwerpe soos eksplisiete beskrywings van seks, uiterse kru taalgebruik, drank- en dwelmmisbruik, realistiese beskrywings van gewelddadige optredes, ervarings van anoreksie en selfs skisofrenie (*BreinBliksem*, Viljoen, 2005) begin aanraak.

Dit is te verwagte dat die konteks van rekenaars en tegnologie in die 21^{ste} eeu eindelijk die jeugliteratuur sou insypel. Rekenaars en ander tegnologiese uitvindings is 'n gewilde tema. 'n Voorbeeld is Carina Diedericks-Hugo se *Thomas@*-reeks, wat onlangs in 'n TV-reeks omskep is en op KykNet uitgesaai word. Karakters wat betrokke raak by inligtingstegnologie en die algemene kuberruim word deel van die algemeen aanvaarde werklikheid.

'n Kwessie wat van groot belang in *Onderwêreld* is, is waar die grense tussen die konkrete werklikheid en die gemanipuleerde werklikheid binne die kuberruimte lê. In hierdie roman word die karakter, en moontlik die leser, uitgedaag om vrae oor die werklikheid te stel en hoe dit interpreteer moet word. Daar kan 'n parallel geskep word tussen die konkrete wêreld en die kuberwêreld as 'n verbeelde ruimte. Dit stem tot 'n mate ooreen met realistiese fiksie wat die effek van mimesis bewerkstellig. Die titel "Onderwêreld" speel op 'n dubbelsinnige manier met hierdie effek. Greg en Eckardt se kuberkrakernaam dra verder by tot hierdie mimesis en dubbele identiteit. "Hibriede identiteit", is moontlik 'n beter beskrywing (Anker, 2011: 15). Dit akkommodeer die begrip vir erkenning van 'n virtuele en fisieke self – nie as

verskillende dele van die persoonlikheid nie, maar hoe 'n individu homself verskillend binne sy netwerk en samelewing plaas waarbinne hy funksioneer (Anker, 2011: 15).

Aspekte van ras en identiteit is ook hier ter sprake. Die onderhoofseun is swart en heelwat voorbeeldiger as Greg, die hoofseun. Die afsydigheid tussen Kwanele en Greg lei tot vroeë oor identiteit. Die manier waarop hulle met mekaar in 'n ongewone konteks identifiseer is anders as die gekte arm swart kind teenoor die ryk boerseun, wat al vir jare die verhaalpatroon was.

Identiteit en die soeke daarna is deel van die groeiproses wat in beide die Bildungsroman en Entwicklungsroman voorkom. Die keuse wat Greg as kuberkraker maak is beduidend – G-4ce. Daar is baie assosiatiewe verbintenisse met swaartekrag, om as 'n gerekende krag beskou te word, of bloot die Engelse uitdrukking: “A force to be reckoned with”. Hierdeur wil Greg aan homself die mag toeken wat hy nie eintlik besit nie. In die netwerkkamer kom Greg sy eerste versoeking teë, wanneer hy die geleentheid het om sy wiskundepunt te verander: “Al wil ek ook. Al skree die rebel in my: doen dit net!” (Viljoen, 2008: 81). Hy gee by hierdie geleentheid nie in nie, maar tydens sy soektog na Eckardt keer nie eens die polisie se dreigemente hom nie.

Ervarings van seksualiteit gaan gepaard met identiteit. Greg het die ideale meisie en hy is 'n aantreklike jong man. Sy hantering van sy verhouding met Nicole vorm deel van die groeiproses in terme van sy seksualiteit. Hierdie aspek speel 'n groter rol by *Uit* (2014) as in *Onderwêreld* (2008).

Vrees vir die dood of selfdoodervarings lei tot oomblikke van katarsis vir karakters (Anker, 2011: 7). Die dood van Greg se ouer broer ontstel hom steeds en dit duik gereeld in die verhaal op. Teen die einde word dit duidelik dat die selfdood van Eckardt se pa en Greg se broer op 'n komplekse manier verbind met mekaar kan word. Vir Trites is die adolessent se konfrontasie met die dood 'n krisis, wat lei tot groei en die vorming van 'n eie identiteit:

But in adolescent literature, death is often depicted in terms of maturation when the protagonist accepts the permanence of morality, when s/he accepts herself as Being-towards-death (Anker, 2011: 7).

Volgens Anker en Trites kan hierdie ervaring van die dood twee uitkomstes hê. Dit boesem 'n ervaring van uiterse vrees en magteloosheid in. Andersins lei dit tot die ontdekking van die jong protagonis se oorlewingsdrang.

...karakters in jeugromans wat die dood leer ken, [word] dikwels ernstig daardeur beïnvloed [...] in hul identiteitsvorming en hulle hul perspektief op die lewe verander (Anker, 2011: 8).

Die protagonis se identiteit vorm deur die konfrontasie en verset teen mag- en gesagstrukture, maar manipulasie lewer ook 'n bydrae.

3.1.7.2.1 Manipulasie

Die rol van manipulasie in verhouding tot gesag- en magstrukture kom duidelik na vore aan die einde van *Onderwêreld* (2008). Instansies en individue wat in mag- en gesagsposisies verkeer, manipuleer vir Greg, Eckardt, Greg se pa en Dok Pienaar. Eckardt manipuleer vir Greg uit 'n gesagsposisie van die kuberruim. Eckardt het duidelik meer kennis as wat hy voorgee. Die skoolhoof probeer Greg manipuleer deur sy sosiale aansien te bedreig. Verder manipuleer Greg se pa hom op 'n

emosionele vlak om by die reëls van die skool te hou en tot 'n mate dwing hy respek vir die skoolhoof op Greg af.

Die effektiwiteit van manipulasie is, volgens Anker, gesetel in die mens se basiese sosiale behoeftes. Die behoefte om aanvaar te word en om aan 'n groep te behoort is die duidelikste tydens die tienerjare (Anker, 2011: 17). Respek, eiewaarde en selfrespek speel ook 'n beduidende rol. Laastens is daar die selfbeeld wat 'n sielkundige effek op 'n persoon vir die res van sy lewe kan hê (Anker, 2011: 17). Dit is moontlik vir tieners of jongmense die grootste dryfveer om dinge te doen wat hulle nie gewoonlik sou doen nie. In Greg se geval wou hy aanvaar word deur die ander matrieks en nie sy pa teleurstel nie, wat alles verband hou met Greg se selfbeeld.

Anker wys op die sterk invloed wat 'n emosionele stimulus uit 'n persoon se agtergrond kan hê en gebruik kan word om daardie persoon te manipuleer. Greg word uitgelewer aan die oudste manipuleringsstegniek in die boek, "...naamlik om 'n persoon te vertrou sonder om vas te stel wat die persoon se bona fides is" (Anker, 2011: 17).

Daar word ambivalensie geskep met woorde soos "web" en "net"; wat die bymekaar bring van mense kan beteken, maar ook as 'n strik of wip geïnterpreteer kan word (Anker, 2011: 16). Deur te kyk na hoe Eckardt en Greg die internet as 'n manier gebruik om mense by verskeie geleenthede te vang en hulle te manipuleer, soos met Eckardt se "social engineering" of sosiale manipulering word manipulasie duidelik ontbloot. Greg maak homself skuldig aan sosiale manipulering wanneer hy die skoolsekretaresse bel en inligting deur slim praatjies uit haar kry. "Phishing" deur middel van e-posse, is 'n soortgelyke tegniek om mense te manipuleer deur hulle te laat glo hulle moet aan 'n vals weergawe van 'n maatskappy of bank vertroulike inligting verskaf.

Greg kom in opstand teen vele mag- en gesagstrukture en instansies soos sy skool, sy ouers en die gereg. Hierdie perspektief word deur Anker opgesom: "...'n protagonis met griewe en vrese wat voortspruit uit 'n vervreemding van en verzet teen die grootmensewêreld" (2011: 5). Die magstryd is derhalwe deel van die groeiproses binne die raamwerk van die jeugroman. Beide Anker en Trites voer aan dat die uiteindelige doel van jeugliteratuur, spesifiek die Entwicklungsroman, die volgende is:

...die doel van jeugromans op sigself [is] juis om die gesagsverhoudinge wat die individu vorm en konstrueer te bevraagteken (Anker, 2011: 18).

Dus is die doel van so 'n boek om opstand teen magstrukture en gesag te bied as 'n vorm van katarsis.

Trites beweer dat:

The YA novel, a genre that has merged as an aspect of postmodernism, situates the individual as both comprised by institutional forces and compromised by them (Trites, 2000: 52).

Dit wil sê die katarsis wat geskep word deur die opstand van die jeugdige opgelos kan word deur die besef dat die einste magstrukture waarteen hul in opstand is, hulle gevorm het en ook uiteindelik daaraan sal meedoen.

Greg is klaarblyklik so 'n individu. Hy verzet hom teen die skool en die skool se tradisies wanneer hy toelaat dat Eckhardt nie die ontgroening van die graad 8s meemaak nie. Tog het hy self dit ervaar en het dit hom tot 'n mate gevorm tot die

karakter wat hy is. Trites verduidelik dat die aanvanklike verset klein begin, soos wanneer Greg saans kuberkrakerlesse by Eckardt kry en hy 'n bier in die koshuis drink.

Die rol van sosiale instansies soos die skool, kerk en politiek word tegelykertyd hier aangespreek, veral binne die Suid-Afrikaanse konteks. Die plastisiteit van morele waardes en regverdigheid wanneer groot geld betrokke raak, word bevraagteken. Daar word reeds van die begin af vertel dat Lawson Kollege 'n skool vir die ryk en gesiene sakemanne se seuns is, met die doel om hulle voor te berei op 'n loopbaan as suksesvolle sakemanne.

Die verset teen ouers kan seker nie beter uitgebeeld word as in Greg se verhouding met sy pa nie. Hul gesprekke loop gedurig op 'n bakleiery uit en is altyd net in een rigting. Greg se pa het verwagtinge wat hy bloot vir Greg as instruksies gee. Hy moet die ses onderskeidings en die eerstespanrugby ook onthou.

In Greg en Eckardt se geval is geld en mag baie nou met mekaar verbind, omdat alle mag in hul wêreld direk gekoppel kan word aan geld. Leierskapsposisies word ook met geld en mag verbind. Dok Pienaar het gesorg dat Eckardt se pa, die regter wat Greg se pa en Pienaar se saak behartig het, betaal word om die saak te laat verdwyn. Selfs Dok Pienaar se plan om 'n virus te ontwikkel waarvoor hy die alleenreg bekom het vir die entstof, rus op die konsep dat geld gelyk is aan mag.

Volgens Trites en Anker is die rol van mag- en gesagstrukture dat:

...Young Adult novels rely on adolescent protagonists who strive to understand their own power by struggling with the various institutions in their lives (Trites, 2000: 8).

'n Ekstreme voorbeeld is 'n jeugroman waar 'n wêreld geskep word wat gesag- en magstrukture oordryf tot op die uiterste, selfs tot 'n totalitaristiese samelewing. Die *Divergent*-trilogie deur Veronica Roth kan as voorbeeld hiervan voorgehou word. Alhoewel die boeke onder die wetenskapfiksie genre val, kan dit steeds as jeugliteratuur gereken word. In hierdie trilogie, wat onlangs in 'n winsgewende film-franchise ontwikkel het, word die 16-jarige Beatrice Prior/Triss gedwing om gedurende 'n publieke seremonie 'n faksie te kies waarin sy vir die res van haar lewe sal funksioneer. Hierdie keuse word gebaseer op karaktereienskappe. Elke tiener in hierdie samelewing word die dag voor die seremonie getoets en daar word bepaal watter karaktereienskappe hulle die beste toon. Elke faksie het 'n oorheersende karaktereienskap: Candor praat altyd die waarheid, Amity leef in vrede en liefde, Abnegation leef onbaatsugtigheid, Dauntless is dapper en Erudite stel kennis op die prys. Elke faksie regeer homself en die Abnegation-faksie het 'n raad wat besluite neem. Daar is verskeie streng reëls wat al die aspekte van die mense se lewens beheer en dikteer. Beatrice Prior dink anders. Sy het 'n innerlike stryd oor waar sy faksie-sisteem hoort. Sy is "divergent", wat beteken sy is ewe goed met al die karaktereienskappe. Haar verset begin klein en innerlik wanneer sy gespanne is oor haar toets en faksie-keuse. Later word sy deel van 'n volskaalse rebellie om gelykheid en vryheid te bewerkstellig.

Onderwêreld is dalk nie so 'n ekstreme en futuristiese voorbeeld van die verset teen magstrukture nie, maar eerder 'n Suid-Afrikaanse kuber-georiënteerde weergawe wat in die hede afspeel. Anker stel voor dat daar 'n dinamika bestaan tussen dié in magsposisies en diegene wat onderdruk word, en dat dit 'n spesifieke patroon volg. Daar is te veel reëls en outoritêre gesag, waarna 'n aanvanklike, maar tog

aanvaarbare en tydelike opstand plaasvind (Anker, 2011: 10). Daarna word die opstand onderdruk wat lei tot 'n verdere, intense en suksesvolle opstand (Anker, 2011: 10). Hier speel geweld gewoonlik 'n rol. Laastens verander die perspektief en die groeiproses vind binne meer aanvaarbare perke plaas. Vrede word herstel, alhoewel alle magstrukture en instansies nie totaal verwyder word nie, pas die protagonis aan in verhouding tot die gesag- en magstrukture (Anker, 2011: 10).

Die protagonis kom aan die einde van die proses tot die insig dat die magstrukture en instansies waarteen hy homself verset het vormend is, al is dit onderdrukkend. Hulle kan nie hierdie strukture of instansies oorwin nie, maar kom tot die insig dat hulle saam met hierdie strukture en instansies moet leef en daarby aanpas.

Greg kom aan die einde van die verhaal tot die besef dat sy pa verantwoordings sal moet doen vir sy aandeel in Eckardt se pa se dood en die entstof skandaal. Hy besef sy mag gaan verdwyn en dat hy nie na Lawson Kollege sal kan terugkeer nie. Die mag wat Greg in die kuberruimte ervaar het, was tydelik en hy kom tot die besef van sy magteloosheid teenoor die gesagstrukture om hom. Hy besef ook dat dit juis hierdie magstrukture is wat hom manipuleer en gevorm het tot die Greg wat hy geword het.

Deur die aanbieding en manipulering van die magstrukture in *Onderwêreld* (2008), raak die tienerleser bewus van die magstrukture in sy eie konteks asook hoe hy moontlik homself daarteen kan verset deur die opheffing van reëls in 'n virtuele konteks.

...deur die lees van 'n jeugroman soos *Onderwêreld* dat die adolessent tot die besef kom dat hy, ten spyte van watter mag hy hom ook al verbeel, altyd nog onderworpe sal wees en beperk sal word deur die sosiale strukture waarbinne hy/sy beweeg (Anker, 2011: 18).

Die uiteindelige insig van 'n jeugroman en *Onderwêreld* kom op die volgende neer:

...that adolescent literature is by definition a literature about transitions; that in providing examples of epiphany that serve effectively to instruct adolescents about their potential, the literature serves as a bridge between childhood and adulthood (Trites, 2000: 80).

Greg kom tot die besef: "Dis tyd om groot te word" (Viljoen, 2008: 188). Dit is tyd vir die protagonis om die drumpel oor te steek of selfs liminaliteit binne te tree as deel van die groeiproses.

3.1.8 Slot

Hierdie afdeling het relevante debatte rondom die werk van Fanie Viljoen beskou.

Die debat rondom die een-boek-beleid, die voorskryfmark en die keuse van *Onderwêreld* (2008) as voorgeskrewe roman vir Graad 12 Afrikaans Huistaal is breedvoerig bespreek. Die verskillende menings is teen mekaar opgemeet en alternatiewe voorstelle is gemaak.

Die leesgedrag en voorkeure van kinders is bespreek om kinders se oorheersende negatiewe houding teenoor lees aan te spreek in verhouding tot die bestuur en hantering van voorgeskrewe tekste op skool.

Die argument ten gunste van jeugboeke is voorgestel en dat jeugliteratuur nie as volwaardige literatuur onderskat moet word nie.

Die ontwikkeling en invloed van die Entwicklungsroman is bespreek in verhouding tot die Afrikaanse jeug-/Bildungsroman. Trites se standpunt oor die adolessente protagonis wat in opstand kom teen gesag- en magstrukture is bespreek aan die hand van *Onderwêreld* (2008) om sodoende die keuse daarvan as 'n voorgeskrewetekste te ondersteun.

Vervolgens sal François Bloemhof se werk bespreek word.

3.2 François Bloemhof en jeugliteratuur

François Bloemhof het in die Paarl grootgeword en 'n M.A. in letterkunde aan die Universiteit van Stellenbosch behaal (Loots, 2007: 14).

Bloemhof is veelsydig en skryf in verskeie genres soos verhoogdramas, radiodramas, tydskrifverhale, rillers, speurverhale en romans.

Hy het ook verskeie toekennings ontvang, soos 'n Tafelberg/Sanlam-prys vir jeugliteratuur en verskeie ATKV-kinderboektoekennings.

Bloemhof se werk het in beide sy volwasse- en kinderliteratuur 'n sterk assosiasie met die 18^{de} eeuse Gotiese roman. Die ontstaan van die Gotiek en spesifiek die 18^{de} eeuse Gotiese roman sal as vertrekpunt gebruik word om Bloemhof se Gotiese rillers vir kinders te bespreek.

3.2.1 Die Gotiese roman

Bloemhof se gebruik van elemente wat vergelyk kan word met die 18^{de} eeuse Gotiese roman is algemeen bekend en daar is al enkele studies hieroor gedoen. Sy debuut *Die nag het net een oog* (1991) word beskou as die eerste Afrikaanse Gotiese roman.

Wanneer die Gotiek beskou word, is 'n grondige definisie nodig. Die HAT beskryf dit soos volg:

(b.nw.) 1. Van of wat betref die Gote: *die Gotiese taal/stamme*. 2. van of wat betref die Gotiek; in of gekenmerk deur die Gotiese boustyl: *Gotiese beeldhoukuns / ontwerpe / versiering / katedrale*. (s.nw.) (taalk.) taal van die Gote; Gotiese taal: *Goties is onder meer bekend uit fragmente van die Bybelvertaling van Wulfila* (Luther, J, Pfeiffer, F.F. en Gouws, R.H, 2015: 372).

Die *Oxford Advanced Learner's Dictionary* verwys na Goties as:

1. Connected with the Goths (= a Germanic people who fought against the Roman Empire. 3. (a novel), etc.) written in the style popular in the 18th and 19th centuries, which described romantic adventures in mysterious or frightening surroundings (Deuter, Bradbery & Turnbull, 2015. 2015: 659).

Goties is ook 'n byvoeglike naamwoorde vir 'n lettertipe. In die konteks van 'n Gotiese roman word enkele eienskappe uitgesonder vir die doeleindes van hierdie studie.

3.2.1.1 Ontstaan en kerneienskappe van die 18^{de} eeuse Gotiese roman

Die Gotiek het sy oorsprong in die barbaarse bevolking van die Gote, wat verskeie aanvalle op die Romeinse Ryk in die 3^{de} en 4^{de} eeu geloots het (Luther, J, Pfeiffer, F.F & Gouws, R.H, 2015: 371). Verder het die term begin om in die argitektuur te verwys na waar daar op gruwelike wyse afgewyk is van klassieke boustyl (Aucamp, 2010).

Die skakel met die letterkunde hang saam met die argitektuur, waar die Gotiek rebelleer teen die Era van Rede (Aucamp, 2010). Daar was 'n weerstand teen die opvatting dat alles met 'n klinkklare logiese verduideliking opgelos kon word. Die mense het teen die gevestigde rangorde waar God in beheer geag word gerebelleer. Die ontwikkeling van vroeë wetenskap het tot 'n verdere vergryping na die onverklaarbare en magiese laat ontstaan.

Wat die 18^{de} eeuse Gotiese roman betref, vermeng dit verskillende eienskappe van die Romantiese en Middeleeuse literatuur. Die volgende aspekte is kenmerkend van die genre (De Vore, *et al.*, 2015)

1. Die roman verteenwoordig 'n gevalle en vervalde wêreld. Die verhaalgebeure speel gewoonlik in 'n ou kasteel, herehuis of verlate katedraal af. Die temas draai om die konsepte van agteruitgang, verval, dood en verrotting.
2. Die held is argetipies 'n alleenloper. Hy is ongelukkig, wat meestal aan sy eie menslike foute toegeskryf kan word.
3. Die booswig is meestal 'n man wat as die toppunt van boos omskryf word. Sy boosheid is soms te wyte aan 'n verlies van aansien en rykdom. 'n Belangrike kenmerk is dat die held se lewe verander of dat hy deur die hereniging met 'n geliefde gered word. Daar is altyd 'n gelukkige einde – 'n kenmerk wat ontleen word aan die Romantiese literatuur en ooreenstem met klassieke sprokies.

Maria Loots noem in haar verhandeling dat die konteks van die Gotiese roman 'n kruisbestuiwing het met sprokies, omdat beide genres soortgelyke elemente bevat.

Uit die skat van mites, legendes en Middeleeuse verhale, tower die Gotiese skrywer magiese wêreldes vol ridders, monsters, spoke en uitspattige avonture en terreur op (Loots, 2007: 128).

The Castle of Otranto (1764) word beskou as die eerste Gotiese roman en is 'n sleutelteks in die studie van die Gotiese literatuur (Aucamp, 2010).

Volgens Loots se beskrywing van die Gotiese roman, vorm dit deel van die gruwelfiksie genre en sy definieer dit deur na Stephen King te verwys:

King ... beskryf gruwelfiksie as 'n koue aanraking in die midde van die bekende: die *danse macabre* is 'n wals met die dood (Loots, 2007: 50).

Dit som die aard van die Gotiese roman baie goed op – as 'n wals met die dood en 'n paradoks. Bloemhof gebruik op sy beurt hierdie gevestigde genres en ontwikkel dit tot 'n tipe Gotiese riller.

Loots neem Bloemhof se oeuvre onder oë, met spesifieke verwysing na Gotiese elemente in sy debutroman *Die nag het net een oog*. Helga Buys ondersoek die gruwel en die Gotiese in Bloemhof se werk asook dié van twee ander skrywers. Hierdie studies beskou Bloemhof se tekste as beide Goties en riller. Loots verkies die sambreelterm “vreesliteratuur” om na beide genres te verwys (Loots, 2007: 10).

Sy meen dat die materiaal vir die skryf van 'n Gotiese roman,

...enersyds uit die skrywers se onbewuste en andersyds uit mites, legendes, feëverhale en die Romantiek [kom] (Loots, 2007: 50).

Hierdie opmerking vestig die aandag op Bloemhof se neiging om die *Rooikappie* as 'n herhalende motief in sy verhale te gebruik.

Buys sluit by Loots se bewering van die onbewuste en die grensoorskrydende aard van die Gotiese roman aan. Sy verwys na King se opmerking dat die riller geskep word sodat die mens met die geweld en vrese van die realiteit kan saamleef:

Die riller dien as 'n uitlaatklep waarbinne emosies, wat deur die samelewing binne sekere grense gehou word, grensloos uiting [kan] kry (Buys, 2002: 15).

King gaan verder deur te sê “dat die riller as 'n katarsis vir wêreldse vrese dien” (Buys, 2002: 16). Die term “katarsis” is belangrik ten opsigte van die riller en by implikasie ook kinderliteratuur.

3.2.1.2 Katarsis en die riller

Katarsis dui op 'n daadwerklike konfrontasie met vrese en spanning. Volgens die HAT word katarsis gedefinieer as: “1. (*fig.*) (sedelike) reiniging/loutering, bv. deur ontlading van gevoel in 'n drama” (Luther, J, Pfeiffer, F.F & Gouws, 2015: 597).

Volgens Buys dui katarsis, binne die konteks van die riller,

...op 'n soort reiniging waardeur die mens ontslae raak van negatiewe emosies soos vrees en spanning, deur hierdie emosies doelbewus te konfronteer (Buys, 2002: 16).

Miller se herbelewingsdrang en herbelewingsproses kan hier meer duidelikheid verskaf.

3.2.2 Alice Miller

Buys (2002) argumenteer dat rillers 'n proses van katarsis kan fasiliteer, wat soortgelyk is aan Alice Miller se herbelewingsproses.

Katarsis is nodig om 'n ontladingsproses teweeg te bring. Buys wys daarop dat die riller spesifiek negatiewe emosies konfronteer (Buys, 2002: 16). Sou hierdie interpretasie van Buys aangepas word vir die taal en konseptualisering van Miller, kan die Gotiese roman en die riller as genres beskou word wat die herbelewingsproses bevorder. Dit bevat elemente van konfrontasie, sodat die herbelewingsproses suksesvol kan plaasvind. In hierdie konteks is die herbelewingsproses van toepassing op beide leser en skrywer.

Miller se herbelewingsproses is van toepassing op beide negatiewe en positiewe emosies. Vrese moet aktief gekonfronteer word om ten volle herbeleef te word om sodoende onopgeloste emosies te openbaar.

Buys en Loots (2007) argumenteer dat daar konfrontasies in 18^{de} eeuse Gotiese romans en rillers aanwesig is en dat idees en vrese in hierdie tekste aangespreek word. Hierdie argumente is relevant en oortuigend binne die konteks van Bloemhof se volwasse romans. Dit kom ook in sy rillers vir tieners en kinderverhale soos *Sakkie en die Toffiewolf* (1994) voor, maar op 'n ander vlak.

Miller se teorie kan verder lig werp op Bloemhof se skryfproses, wat as 'n herbelewingsproses beskou kan word. Bloemhof se voorkeure ten opsigte van verhale, rolprente en skrywers lewer goeie insigte op sy werk.

3.2.3 Bloemhof se gunsteling

Bloemhof noem op sy webtuiste www.francoisbloemhof.net, dat Alfred Hitchcock sy gunsteling-regisseur is. Dit is dus toepaslik dat Hitchcock se rolprent *Psycho* (1960)

as 'n riller beskou word (Punter & Byron, 2004: 86). Bloemhof lees graag King se werk en het ook Peter Straub se *Ghost Story* (1979) geniet (Hambidge, 2012).

Neil Gaiman, die skrywer van *The Sleeper and the Spindle* (2014), is volgens Bloemhof “[w]aarskynlik die beste Britse fantaseskrywer.”¹⁰ Hierdie teks en die Gotiese aard daarvan, is vlugtig in Hoofstuk 2 bespreek.

By navraag oor 'n gunsteling-storie het Bloemhof geantwoord dat *Rooikappie* “[...] 'n klomp elemente [bevat] wat van 'n vertelling 'n goeie storie maak.”¹¹ Die aanduiding is dat hierdie sprokie reeds as kind tot hom gespreek het. Talle Bloemhof verhale, volwasse en kinder- of jeugverhale, bevat verwysings na *Rooikappie*, of gebruik dit op 'n uitgebreide wyse intertekstueel. Byvoorbeeld *Donkerwoud* (1996), *Sakkie en die Toffiewolf* (1994) en *Kry vir jou, Ou Langklou* (2000).

Bloemhof noem verder dat hy homself as kalm van geaardheid beskou en nie enige groot ang of woede uit sy kinderjare kan onthou nie.¹² Hierdie opmerkings bied insigte tot sy aangetrokkenheid tot Gotiese literatuur en rillers. Dit is moontlik dat Bloemhof nie 'n reaksie van vrees op Gotiese literatuur of rillers het nie, maar eerder daarin belangstel.

'n Verdere interessante opmerking is dat hy nie aan sy karakters geheg raak of wil raak nie.¹³ “Hulle dien die storie. Ek dien ook die storie, deur nie verknog te raak aan sekere karakters ten koste van ander nie.”¹⁴ Hy wil dus objektief bly en nie te betrokke raak by sy verhale nie. Tog kom sy karakters nie stereotipies voor nie.

Volgens Miller se teorie oor herbelewing en die herbelewingsproses, kan daar beweer word dat Bloemhof die genres van die Gotiese roman en riller suksesvol kan ontgin, omdat hy as kind reeds aangetrokke was tot sprokies soos *Rooikappie*. Geweld, die donker en die bese het hom nie besonder bang gemaak nie, maar eerder 'n belangstelling in sy onbewuste gestimuleer. Bloemhof meld self dat “[h]eel party mense glo hulle hou nie van rillers nie, het dit kleintyd meegemaak en geniet...”¹⁵ Hy is bewus daarvan dat elemente uit rillers in ander genres soos sprokies teenwoordig is, maar dat dit anders ontvang of geïnterpreteer word as in rillertekste.

Daar kan beweer word dat, omdat Bloemhof nie 'n vreesaanjaende reaksie op rillers en Gotiese tekste as kind gehad het nie, hy die subtiele waarneming kan maak dat tradisionele kinderverhale soortgelyke elemente as rillers bevat en dit waarskynlik onbewustelik tot sy voordeel gebruik.

In sy kinderliteratuur en rillers vir tieners, werk Bloemhof noukeurig met verhaalelemente, sodat die boosheid van sprokies soos *Rooikappie* deurskemer. Die leser maak die moord en ander gebeure mee, maar word nie blatant geskok nie. Dit is asof Bloemhof die algemene afgestomptheid teenoor geweld in sprokies gebruik om rillers te skep wat sy lesers sal skok. In *Vampiere in Londen* is die uiters vriendelike Mnr. Ratcliff eintlik 'n vampier en Ken se biologiese pa, asook die rede vir sy biologiese ma se dood (Bloemhof, 2004).

¹⁰ Bloemhof, F. 2015. Epos onderhoud. 16 November 2015 (**Addendum D**).

¹¹ Ditto.

¹² Ditto.

¹³ Ditto.

¹⁴ Ditto.

¹⁵ Ditto.

Bloemhof se unieke gebruik van elemente uit die Gotiese roman en riller in Afrikaans, veral kinderliteratuur, is moontlik verwant aan sy aangetrokkenheid en belangstelling in rillers, speurverhale, sy kalm gemoed en vernuftige gebruik of misbruik van lesers se verwagtingshorisonne.

Ten slotte kan daar gesê word dat Bloemhof se hantering van elemente in die Gotiese roman en rillers in sy kinderliteratuur 'n duidelike verband toon met sy kalm geaardheid, persoonlike literatuur voorkeur en 'n uitsonderlike assosiasie met *Rooikappie* as kind.

3.2.4 Die Rooikappie-motief

Die sprokie van *Rooikappie*, soos vervat in Van der Vyver se weergawe (2007: 72-74), sluit by Bloemhof se hantering van die riller aan. Bloemhof se volwasse tekste word in hierdie studie buite rekening gelaat.

Bloemhof se reaksie in verband met die vraag wat sy gunsteling-verhaal is, dui op 'n interessante verbintenis tussen sy persoonlike voorkeur en werk.

‘Rooikappie’ het 'n klomp elemente wat van 'n vertelling 'n goeie storie maak. Heelparty mense wat glo hulle hou nie van rillers nie, het dit kleintyd meegemaak én geniet ...¹⁶

Bloemhof impliseer dat dit moontlik is om die onskuldige kindersprokie as 'n riller of moorddadige verhaal te interpreteer. Sy opmerking kan beteken dat die meeste mense eintlik verskuilde rillers gelees het, omdat baie sprokies soos *Sneeuwitjie*, *Jan en die boontjierank*, *Die drie varkies* en spesifiek *Rooikappie* 'n moord bevat. Hier is dit moontlik dat Bloemhof die algemene wanpersepsie en afgestompte ervarings van geweld in sprokies gebruik om rillers en Gotiese romans te skep.

3.2.5 Vreesliteratuur en rillers

Loots (2007) verwys na vreesliteratuur, wat hoofsaaklik as ontspanningsliteratuur beskou word. Sy gebruik die beskrywing 'n "Tale of Terror" om die Gotiese roman te beskryf, omdat vrees 'n beduidende rol speel (Loots, 2007: 11).

Wat karakters en karakterisering in die Gotiese roman betref, beweer Loots dat die karakters in Gotiese romans ontwerp is om lesers se morele waardes aan te spreek en dit te help verfyen. Die karakters word gebruik om die innerlike as 'n spieël voor te hou, waarin die leser sy emosies kan herken en ontwikkel (Loots, 2007:102). Verder gebruik die Gotiese roman volgens haar oordrywing en transgressie. Dit keer herhaaldelik terug na bepaalde beelde en temas (Loots, 2007: 102). Voorbeelde is familiesagas, moord of liefde en beelde van die ideale vrou, man en rykdom.

Tussen die vroeë Gotiese romans van die 18^{de} eeu en romans ná 1890, het karakters beslis veranderinge ondergaan (Loots, 2007: 103). Veranderinge in magsverhoudings en die idilliese mooi en fyn heldinne het by die tydsgees begin aanpas.

Die Gotiese roman is, soos die riller, gemoed met die kompleksiteite van vervreemding. Vreesaanjaende karakters is dikwels 'n vermenging van dit wat normaal is en iets bonatuurliks of uiters transgressief (Loots, 2007: 104). Goeie voorbeelde is monsters soos vampiere, weerwolwe, spoke of groteske figure soos Frankenstein se monster (Loots, 2007: 50).

¹⁶ Bloemhof, F. 2015. Epos onderhoud. 16 November 2015 (**Addendum D**).

Loots spreek 'n nuwe aspek binne die Afrikaanse kinderliteratuur aan waar elemente uit sogenaamde vreesliteratuur geleidelik in kinder- en jeugliteratuur toegeneem het. Bloemhof dra by tot hierdie neiging. Loots beskou dit as 'n heroorweging van randgenres en Bloemhof se gebruik daarvan dui op 'n belangrike tendens in kinderliteratuur (Loots, 2007: 13).

Dit is beduidend dat Bloemhof dieselfde tegnieke en elemente in sy riller-reeks en ander kinder- en jeugboeke gebruik as, wat hy in sy volwasse Gotiese romans implementeer. Die implementering van die bespreekte elemente sal aan die hand van sy riller-reeks en *Sakkie en die Toffiewolf* (1994) bespreek word.

3.2.5.1 Riller, reeksmoordenaar en wolf

Bloemhof se jeug- en kinderliteratuur kan in twee verdeel word ten opsigte van sy gebruik van Gotiese elemente. Daar is sy riller-reeks met titels soos *Die waterding* (1997), *Die speletjie* (1999), *Die vrou met die pers oog* (1996), *Hospitaal tyd* (2001), *Kry vir jou, Ou Langklou* (2000) en *Vampiere in Londen* (2004).

Hier word die Gotiese roman as 'n bloudruk gebruik om rillers te skryf wat gerig is op lesers van tien jaar en ouer, asook om die materiaal meer toeganklik te maak. Die ooreenkomste en kenmerke is in hierdie tekste makliker om te identifiseer as in die tekste vir jonger lesers.

3.2.5.2 Riller-reeks

Bloemhof se riller-reeks is baie suksesvol en drie van die verhale het toekennings ontvang. Buys verwys in haar studie na die riller en spesifiek Eddy Bertin se omskrywing daarvan. Bertin beskou die riller as 'n komplekse genre wat as hoofkategorie dien vir vier onderverdelings wat elk spesifieke kenmerke het (Buys, 2002: 10-15). Hierdie onderverdelings verseker dat verwante en uiteenlopende aspekte onderskei kan word, terwyl daar steeds ruimte vir oorvleueling en kruisbestuwing is (Buys, 2002: 9).

1. Die grieselriller

Hierdie tipe roman werk met die vrees vir die vreemde en dit skep 'n outentieke, fisieke huiwering by die leser. Dit is die verhaal wat sy leser laat ril. Daar is kenmerkend 'n konfrontasie met die onbekende wat nie waargeneem kan word nie en die bonatuurlike speel hier die grootste rol. Hierdie tipe riller maak gebruik van die bonatuurlike eerder as die bese. Die onbekende en onwaarneembare word lank reeds geassosieer met die bese en hierdie vanselfsprekende boosheid oorbeklemtoon dan reeds bestaande vrese. Dit is ook 'n groot dryfveer in riller-films soos *Psycho* (1960) en *The Shining* (1980).

Die 18^{de} eeu se Gotiese roman vorm deel van hierdie kategorie, omdat 'n nuwe leserspubliek in die 18^{de} eeu ontstaan het. Die bevolking van die laer klasse het groter toegang tot onderwys en gedrukte materiaal verkry en met hierdie verandering het nuwe vrese ontwikkel: soos die verlies van finansiële sekuriteit of verlies aan status of reinheid. Welgestelde families was baie besorg daarvoor dat hul rykdom nie deur "vuil" bloed beïnvloed moes word nie, soos om met 'n eggenoot van 'n laer klas te trou. Die historiese en fantasie was gewilde temas en is gereeld vermeng, tesame met 'n romantiese element. Dit het bygedra tot die gewildheid van die Gotiese roman (Buys, 2002: 10).

Die grieselriller funksioneer op die vrees vir die onbekende en gebruik elemente soos bloed, vreesaanjaende klanke, spoke, skadu's, ongediertes, wilde en

gevaarlike diere, vampiere, weerwolwe en donker ruimtes waar onverklaarbare dinge gebeur.

Ten opsigte van tipiese karakters, verwys Buys na King se vier argetipes vir bese karakters: Die Vampier, die Weerwolf, die Ding sonder naam en die Spook (Buys, 2002: 22). Bloemhof gebruik 'n verskeidenheid soortgelyke karakters in sy rillers, soos byvoorbeeld in: *Die waterding* (1997), *Donkerwoud* (1996), *Kamer 13* (1998) en *Vampiere in Londen* (2004).

Die klassieke spookstorie val ook in hierdie afdeling. Loots verwys na J.C. Kannemeyer se beskouing dat die spookstorie eerder 'n tipe volksverhaal is en dat die Gotiese roman tussen 1875 en 1900 nie so gewild in Suid-Afrika was soos in Europa nie (2007: 38). Die spookstorie is meer prominent in die Afrikaanse letterkunde en volksmond as die Gotiese roman. Dit is ook meer in die kinder- en jeugliteratuur korpus ontgin, met Mikro se *Die Ruiters in die nag* (1936) en meer onlangs die *Geraamtes en gedaantes*-reeks (1994-2007) deur Louise Prinsloo. Haar boeke sluit titels in soos: *Spookhuis by die see* (2003), *Droomkamer op Donkerhoek* (1996), *Die stem in die trommel* (1995) en *Die geheim van Groukatlaagte* (1995).

2. Die gruwelriller

Hierdie riller is moontlik meer vreesaanjaend as die grieselriller, omdat dit met vrese vir die bekende te werk gaan. Dit is realisties van aard en bevat gebeure soos moord, mishandeling, motorkapings, dood of siekte. Hierdie verhale skep moontlik gevoelens van afgryse en walging by die leser, omdat hy besef so iets kán gebeur. Bloemhof se *Die speletjie* (1999) en *Hospitaal tyd* (2000) is goeie voorbeelde, omdat daar geloofwaardige moorde gepleeg word en mense met nuwe kwale uit die hospitaal ontslaan word. Daar is steeds 'n bonatuurlike gevoel teenwoordig, maar die situasies is moontlik. Kuberkrakers het 'n werklikheid van gruwels daargestel wat onlangs baie meer na vore kom met toepassings soos *Facebook*, *WhatsApp*, ens.. Daar is van tyd tot tyd ook berigte oor superbakterieë wat in hospitale ontstaan. Hierdie feite kan Bloemhof se rillers soms 'n realistiese gevoel gee.

3. Die sielkundige riller

Hierdie riller kan beskou word as die ontstellendste en mees komplekse tipe riller. Die leser word deur manipulasie sielkundig by die verhaal betrek deur middel van óf die vertellende instansie óf die hoofkarakter. Daar is 'n geleidelike afdaling in waansin by een of meer karakters en daar ontstaan na afloop van die verhaal vrae by die leser. Daar is onsekerheid oor wie eintlik die skuldige is. Die protagonis en antagonis is nie duidelik identifiseerbaar nie. Die bonatuurlike kan soms ter sprake kom, maar is nie 'n vereiste nie.

4. Die terreurriller

Die terreurriller is 'n redelik nuwe uitvindsel. So 'n verhaal handel oor terreurgebeure en is besonder realisties. Dit kan elemente van die griesel- en gruwelriller bevat en daarmee oorvleuel. Hier spreek die spanning en vinnige pas van die verhaal tot 'n adrenalienbelaaide ervaring. Die hoofkarakter of karakter wat die terreurdade pleeg is gewoonlik 'n psigopaat, reeksmoordenaar, ly aan 'n geestestoestand of is geheel en al gewetenloos. Hannibal in *Silence of the Lambs* is hier 'n goeie voorbeeld.

4.1 Die psigopaat

'n Psigopaat het verskeie kenmerke, maar wat die kliniese profiel van 'n psigopaat betref, is die psigiater, Hervey Cleckley se boek *The Mask of Sanity* (1988) insiggewend. Hy gee 'n lys met die volgende eienskappe van 'n psigopaat:

- 1) Oppervlakkige sjarme en goeie "intelligensie".
- 2) Gebrek aan realiteitsbesef en ander tekens van irrasionele denke.
- 3) Die afwesigheid van senuweeagtigheid.
- 4) Onbetroubaarheid. Die persoon is uiters onverantwoordelik.
- 5) Leuens en gebrek aan opregtheid. Die persoon het geen begrip van die waarheid nie, sal oor enigiets lieg, al is dit hoe klein en onbelangrik.
- 6) Gebrek aan berou of skaamte. Die persoon aanvaar nooit die skuld vir enige gebeure of dat gebeure in direkte verhouding staan met sy gedrag nie.
- 7) Onvoldoende motivering vir sosiale gedrag. So 'n persoon sal steel of kriminele daade pleeg sonder enige logiese rede of motivering.
- 8) Swak oordeel en versuim om deur ervaring te leer. Die persoon sal dieselfde misdaad oor en oor pleeg sonder om hom te bekommer of hy vervolgt sal word of nie.
- 9) Patologiese egoïsme en onvermoë vir liefde. Die persoon besit nie die vermoë om iemand anders buiten homself lief te hê nie.
- 10) Algemene gebrek in groot emosionele reaksies. Die persoon kan uit frustrasie skree of elegante beskrywings gebruik om sy ongeluk in die lewe uit te druk, maar geen affektiewe emosies word geuit nie. Sy emosies is kunsmatig en nie spontane reaksies nie.
- 11) Verlies aan insig. Die persoon het geen begrip van hoe ander mense hom ervaar of beskou nie.
- 12) Swak of geen reaksie nie ten opsigte van interpersoonlike verhoudings. Aangesien 'n psigopaat altyd oppervlakkig goedgesind is teenoor ander, sodat hy voordeel daaruit kan trek, kan hy nie 'n verhouding aanknoop of onderhou nie.
- 13) Fantastiese en onaanloklike gedrag wat verband hou met drank. In sommige gevalle is daar 'n geskiedenis van drankmisbruik.
- 14) Selfdood word selde uitgevoer. Soos met egoïste en hul (meestal) leë beloftes en geneigdheid tot leuens, word daar soms dreigemente van selfdood gemaak, maar baie selde deurgevoer.
- 15) Hul seksuele lewe is onpersoonlik, oppervlakkig en swak geïntegreer. Die persoon assosieer nie sy seksuele lewe met 'n verhouding nie en is heeltemal gedistansieer van sy seksmaat.
- 16) Versuim om enige lewensplan te volg. Die persoon toon 'n gebrek daaraan om enige lewensdoel te bereik. Sulke individue verlaat gewoonlik hul studies en sukkel soms om hul werk te behou.

(Cleckley, 1988: 338-364)

Hierdie karaktertrekke is te vinde in 'n vreesaanjaende karakter soos *Silence of the Lambs* se Hannibal Lector. Al wek hy vrees by die leser, wil die leser meer oor hom uitvind. Psigopate verteenwoordig die vrees vir die bekende, onbekende en soms die begeerlike. Lector byvoorbeeld lyk net soos enige ander man en het geen bonatuurlike kragte nie. Hy is baie hoflik en manipuleer ander met sy gedrag – veral in die toneel waar Clarice Starling 'n onderhoud met hom wil voer.

Tog is Lector 'n forensiese psigiater, is hoogs intelligent met uiterse skerp waarnemingsvermoë. Hy vertel Sterling watter reukwater sy dra, wat haar aksent en maatskaplike agtergrond is. Sterling merk dat hy baie goed kan skets. Sy voorkoms spreek nie van wreedheid of moord nie, tóg het hy 'n voorliefde om sy slagoffers te eet, wat 'n vrees vir die onbekende wek.

Buiten die feit dat hierdie reeksmoordenaar 'n vrees vir die onbekende aanwakker, word daar met Starling se begeerte om Lector se intelligensie en waarnemingsvermoë te besit gespeel, dus 'n vrees vir 'n begeerte. Lector is 'n voorbeeld van 'n uiters vreesaanjaende psigopaat. Tog is nie alle psigopate reeksmoordenaars of kannibale nie. Hierdie tipe karakter wek op 'n baie effektiewe manier vrees by volwassenes. Wat sou die implikasies wees indien die wolf in *Roikappie* soortgelyke eienskappe sou toon?

Bloemhof gebruik tegnieke in sy kinderliteratuur waar hy die volwasse vreesliteratuur op 'n subtiële wyse transposeer, sodat dit vir jonger lesers verteerbaar is. Sy kinderverhale is geskik vir kinders tussen 7 en 10 jaar en is eenvoudig. *Sakkie en die Toffiewolf* (1994) en *Die dom towenaar* (1994) is gepaste voorbeelde.

Toffiewolf of reeksmoordenaar?

Sakkie en die Toffiewolf (1994) is besonder kompleks as 'n kinderboek. Hierdie verhaal is deel van 'n reeks van self-leesboeke vir kinders. Die verhaal werk intertekstueel met verskillende sprokies en hul verwagtingshorisonne, waarvan *Roikappie* die duidelikste herkenbaar is.

Wolwe en weerwolwe is kenmerkend van Gotiese literatuur en dit aktiveer die vrees vir die onbekende, spesifiek in verband met weerwolwe wat half-wolf en half-mens is. Wolwe word in sprokies en ander kinderverhale tradisioneel as die booswig uitgekryt, en die Toffiewolf kan ook as 'n weerwolf beskou word. Die vrees vir die wolf word verder gevoer deur Sakkie se ontmoeting in die populierbos. Die populierbos as ruimte en die figuur van die wolf is leidrade tot die tradisionele *Roikappie* sprokie.

Die wolf kan gedaante wissel. Met verloop van die verhaal word dit duidelik dat Sakkie besef die nuwe oom by die snoepie en die wolf in die populierbos is een en dieselfde wese. Daarom is dit moontlik om die Toffiewolf as 'n weerwolf te beskou. Die tradisionele weerwolf verander slegs met volmaan van gedaante en hy verander meestal van mens na wolf (Punter & Byron, 2004: 22-23). In hierdie geval verander die wolf in 'n man om Sakkie te manipuleer, alhoewel die leser eerste met die snoepieman kennis maak.

Dit is kenmerkend van die Gotiese literatuur om die bekende van die leser te vervreem, deur die bekende in 'n ander lig te stel. In die geval van *Sakkie en die Toffiewolf* is dit die tradisionele sprokieswolf wat bekend is, asook 'n wolf wat bietjie anders is. Bloemhof gebruik die wolf-argetipe soos kinders dit ken, maar verander 'n paar aspekte om die wolf te vernuwe en meer opwindend te maak. Die wolf is net so

slinks en misleidend soos die tradisionele sprokieswolf, maar kan ook in 'n man verander hou van kinders wat toffies eet.

Die wolf kry 'n nuwe eienskap by, deurdat sy uitsprake en waarskuwings rym. In die gedaante van die wolf in die populierbos, vra hy Sakkie: “Gun tog die voorreg nou vir my, / Om iets van my hart af te kry” (Bloemhof, 1994: 5). In die gedaante van die snoepieman by die skool, merk hy op: “Dit is 'n goeie keuse, boet / Die toffies is besonder soet” (Bloemhof, 1994: 1). Die gebruik van die wolf se rymwoorde bring die gevoel van 'n tradisionele sprokie na vore. Dit spreek ook tot die resepmatige fraserings in sprokies.

Rooikappie se opmerkings uit die tradisionele sprokie weerklink in Sakkie se opmerkings oor die Toffiewolf. Hy merk op dat die snoepieman se tande dieselfde geel kleur is as 'n 50^c-stuk. En net voor die wolf Sakkie probeer eet, merk hy ook op dat: “[s]y oë geel [is] soos gesmelte botter [...] en hy kwyl van die lus” (Bloemhof, 1994: 13). Alhoewel dit nie die tradisionele vrae oor Ouma se groot ore, oë en tande is nie, volg dit 'n soortgelyke formule.

3.2.5.3 Die wolf-figuur

Die wolf-figuur wat Bloemhof skep is nie gelykstaande aan die donker en vreesaanjaende assosiasie van die Gotiese wolf, weerwolf of tradisionele sprokieswolf nie, maar Bloemhof maak van hom 'n parodie. Die Toffiewolf parodieer die Gotiese en tradisionele weerwolf.

Die Toffiewolf hou daarvan om kinders te eet, met 'n voorliefde vir toffies. Sy ultimatum, dat Sakkie sy laaste toffie vir hom moet gee, moes uiteindelik tot Sakkie se dood lei. Sakkie het wel sy laaste toffie gehou én vir die wolf gegee, al het die leser onder die indruk verkeer dat Sakkie die toffie geëet het. Die wolf is oorwin deurdat sy plan op die laaste minuut faal. Die Toffiewolf verdwyn op misterieuse wyse in 'n rookwolkie asof hy nooit daar was nie.

Baie kinders sal vir hierdie wolf lag, want die verskriklike, dreigende wolf wat Sakkie gaan opeet is deur iets so eenvoudig soos 'n toffie onskadelik gemaak – en dit nog weens 'n moontlike misverstand.

Tussen die toneel waar dit lyk of Sakkie vir die laaste toffie gaan swig en waar hy alleen tuis is, word dit nooit bevestig of ontken dat Sakkie die toffie geëet het nie. Die leser weet hy het daaraan gelek en maak self die afleiding dat Sakkie die toffie geëet het. Net soos die wolf ook aangeneem het dat Sakkie nie die ooreenkoms nagekom het nie. Hierdie tegniek, waar 'n kritiese daad nie direk uitspeel voor die leser nie, maar die leser moet dit self invul, is kenmerkend van spanningsverhale, misdaadverhale, speurverhale en die Gotiese roman of riller.

Die wolf verwys in die verhaal direk na die *Rooikappie*-sprokie, maar wys op 'n alternatiewe weergawe. In sy weergawe is Rooikappie die een wat die wolf se voorouer in 'n resies gekul het. Hierdie weergawe kan moontlik dui op die wolf se psigopatiese geaardheid (Cleckley, 1988: 338-364), deurdat hy simpatie by sy toekomstige slagoffer wil wek.

(a.) Wolf of reeksmoordenaar?

Sou daar na hierdie eenvoudige kinderverhaal gekyk word deur die raamwerk van 'n riller, soos deur Buys (2002) bespreek, kan die Toffiewolf as 'n reeksmoordenaar of psigopaat beskou word.

Sakkie se moord word verskeie kere voorspel:

Ons elkeen smaak verskillende goed –
My lang tand is besonder soet.
Ek eet graag seuns wat nie kan stop
Om hul met Toffies vol te prop ...(Bloemhof, 1994: 6).

Hul noem my daarom Toffiewolf
En nie Tom, Harry, Dick of Dolf -
Want net soos jy van toffies hou,
Voel ek nou lus om jou te kou! (Bloemhof, 1994: 6).

Buiten die intertekstuele verwysings, is die wolf as karakter vergelykbaar met dié van 'n psigopaat of reeksmoordenaar,. Hy is vriendelik, sjarmant, baie hoflik en skynbaar sonder enige morele waardes. Hy lieg heel moontlik oor sy voorouer se onskuld in verband met Rooikappie. Hy is baie vriendelik teenoor Sakkie wanneer hy sy toffies koop, moontlik té vriendelik. Hy vra glad aan Sakkie: “Ek hoop die eetgoed gee plesier, / Of dink jy dalk dit is te duur?” (Bloemhof, 1994: 3).

(b) Reeksmoordenaar of psigopaat?

Volgens Buys se definisie is daar 'n psigopaat of reeksmoordenaar as hoofkarakter of antagonis in 'n terreurriller (2002: 14). In hierdie kinderverhaal is die wolf tot 'n mate 'n reeksmoordenaar wat baie slim te werk gaan om sy slagoffer te mislei. Wanneer die Toffiewolf vergelyk word met die kenmerke van 'n psigopaat wat neig om reeksmoorde te pleeg, soos byvoorbeeld Lector, is die volgende eienskappe van belang:

- Die wolf se uiters hoflike gedrag. Sy voorkoms lyk normaal, alhoewel, in die wolf se geval, hy eers in 'n man verander wat by die snoepie werk. Hy lyk soos 'n gewone wolf in die populierbos – behalwe dat hy kan praat. Die beskouing van die Toffiewolf as 'n weerwolf is moontlik en sy blote voorkoms verklap nie sy wrede voorneme nie.
- Sy manipulerende persoonlikheid of gedrag is deurgaans duidelik. As snoepieman bied hy die volgende dag toffies teen onweerstaanbare pryse aan Sakkie. Hy gee selfs van die toffies verniet weg.
- Laastens is daar geen besef van moraliteit by die wolf nie. Hy voel glad nie skuldig of sleg oor sy gedrag of bedoelings nie. Hy wil Sakkie eet en is baie ontsteld wanneer sy plan misluk.

Daar kan moontlik gesê word dat die wolf ietwat kannibalisties is. Aangesien hierdie Toffiewolf kan praat, word daar 'n menslikheid aan hom as karakter toegeken en hy beplan om 'n ander karakter te eet.

(c.) Intertekstuele verwysings

Ander tekstuele verwysings is in die rymspraak van die Toffiewol:

O, wee! O wee! O droewe dag! /
Hoe sal die ander nie vir my lag (Bloemhof, 1994: 14).

Hier is 'n moontlike verwysing na D.J. Opperman se parodie “Die weduwee Viljee” en N.P. Van Wyk Louw se gedig “O wye en droewe land”. Dit impliseer dalk dat die wolf 'n grondige kennis van die Afrikaanse letterkunde het of dat die skrywer op 'n

verskuilde manier bekende Afrikaanse tekste in gesprek bring met kinderliteratuur. Dit lewer kommentaar op die status van kinderliteratuur en hef kinderliteratuur op deur na gerekende digters en skrywers te verwys.

Daar is ook 'n subtiele verwysing na *Repelsteeltjie* (Van der Vyver, 2007: 140), wat 'n ooreenkoms met 'n meisie gemaak het. Hulle het ooreengekom dat hy vir haar strooi in goud sou spin, sodat sy met die prins kan trou in ruil vir haar eerste kind. Indien sy, as die prinses, Repelsteeltjie se naam reg kon raai, kon sy haar kind behou. Repelsteeltjie word soos die Toffiewolf in die laaste gedeelte van die verhaal verkul. Bloemhof skryf nie alleenlik rillers en Gotiese romans nie, maar ook jeugromans.

3.2.6 Jeugliteratuur

Bloemhof het al verskeie jeugboeke geskryf wat gerig is op lesers tussen 17 en 20 jaar. Die sleuteltekste is *Slinger-slinger* (1994), wat 'n Sanlam-prys ontvang het, en 'n kontroversiële boek, *Nie vir kinders nie* (2005).

Die onskuld van die kind het in die moderne era verander sedert die koms van die televisie in 1976 (Suid-Afrika), rekenaars in die negentigerjare, asook selfone en die internet.

In terme van jeugliteratuur, word hier verwys na literatuur vir kinders ouer as 16. Daar is sedert die tagtigerjare 'n groot verandering in die inhoud van boeke vir hierdie ouderdomsgroep. Aanvanklik is die inhoud oorheers deur reeks-boeke gevul met avonture, skoolverhale, bravades, spookstories en verskuilde sedelessies. Maar met die koms van massa-media in Suid-Afrika, het kinders en tieners 'n groter blootstelling aan 'n wye verskeidenheid temas gekry.

Die televisie het veral 'n groot impak op die ontvangs van rillers gehad. Die riller as genre het groter aftrek begin kry, omdat die genre visueel ingestel is en klank georiënteerd is. Geluide en onbekende skadu's ontlok vrees by die kyker. Reeks-boeke soos die gewilde *Goosebumps*-reeks deur R.L. Stine, wat vanaf 1992 tot 1997 gepubliseer is, het tot TV-reekse en 'n rolprent gelei.

Die politieke verandering in Suid-Afrika het ook 'n invloed op jeugliteratuur gehad, soos die wegbeweeg van sensuur en die verbanning van boeke. Daar het boeke soos *My kat word herfs* (1986), *Vlerkdans* (1992), *Skilpoppe* (1998) deur Barrie Hough, *'n Pot vol winter* (1989) deur Maretha Maartens en *Aliens en Engele* (1996) deur Leon van Nierop verskyn. In hierdie boeke word temas soos seks, egskeiding, die dood van 'n geliefde, Vigs, homoseksualiteit, swangerskap, tienerdepressie en selfdood openlik behandel. Dit is ook gerig op lesers van 16 jaar en moontlik lesers van selfs so jonk as 14 jaar.

Bloemhof sluit by hierdie neiging in Afrikaanse jeugliteratuur aan, omdat hy nie van hierdie onderwerpe wegskram nie, veral nie in boeke soos *Slinger-slinger* (1994) en *Nie vir kinders nie* (2005). Hy vertel met deernis verhale van boesemvriende wat grootword en vir die eerste keer seks ervaar, en wat uitvind dat 'n baie goeie vriend homoseksueel is. Bloemhof is nie die eerste skrywer wat openlik verhale oor taboe-onderwerpe skryf nie, maar hy skryf baie meer direk en met 'n vars benadering daarvoor (Loots, 2007: 23). In *Nie vir kinders nie* skryf hy vanuit 'n tienerseun se perspektief die verhaal van 'n manlike Kaapse prostituut, nadat hy van die huis af weggegaan het.

Bloemhof en Viljoen kan as komplimentêre skrywers beskou word in terme van hul jeugromans. Hulle vul 'n gaping in die mark waar tieners oor die werklikhede van die

lewe wil lees, omdat hulle daagliks werklikhede soos egskeiding, geweld, dwelms en ander maatskaplike kwessies beleef.

3.2.7 Ten slotte

Die Gotiese roman word eerder deur Bloemhof se verhale geïntegreer eerder as net 'n model wat kontekstueel ingevul word. Hy parodieer en herskryf ook die tradisionele sprokie.

Eerstens parodieer en herskryf hy die oorspronklike *Rooikappie*-sprokie. Dit veroorsaak dat hy die Gotiese roman eerder integreer in die sprokie en kontekstuele verhaal eerder as om bloot die model in te vul. Dit wil sê hy skryf 'n oorspronklike verhaal wat Gotiese elemente bevat en nie bloot 'n Afrikaanse Gotiese-roman nie.

Bloemhof bewerkstellig op 'n eenvoudige en parodiërende wyse 'n vrees vir die bekende (sprokies), die onbekende (veranderinge in die verhaallyn, soos in *Sakkie en die Toffiewolf*) en tot 'n mate, 'n vrees vir die begeerte vir iets soos toffies.

Daar kan beweer word dat Bloemhof elemente van die Gotiese roman ontleen het om 'n karakter soos die Toffiewolf te skep. Tesame hiermee gebruik hy die *Rooikappie*-sprokie om 'n nuwe verhaal te skep wat parodiërend omgaan met temas, karakters en elemente wat gewoonlik vrees by lesers wek en verander dit in 'n skadelose grap.

Bloemhof het die vermoë om vreesaanjaende elemente en kenmerke só te gebruik dat dit vir kinders verteerbaar is. Hy het die vermoë om 'n herinterpretasie te gee en dit van reeksmoordenaarsvlak na sprokieswolf te neem.

Sy deernisvolle skryfstyl sluit aan by skrywers soos Fanie Viljoen, Barrie Hough, Leon Rousseau en Maretha Maartens.

Verna Vels se kinderliteratuur sal vervolgens bespreek word, waar reeds gepubliseerde onderhoude asook video-onderhoude gebruik is.

3.3 *Liewe Heksie* en Verna Vels

3.3.1 Verna Vels

Verna Barbara Robertson Vels is op Reitz in die Vrystaat gebore. Volgens 'n onderhoud onthou Vels haar kinderjare as gelukkig en geborge (Terblanche, 2014). Sy het 'n laatlam boetie gehad vir wie sy baie lief was en dink met vreugde terug aan hul kinderdae.

Sy behaal 'n B.A.-graad in Afrikaans-Nederlands, Engels en Kunsgeskiedenis aan die Universiteit van Pretoria en begin in 1954 by die SAUK as program-assistent werk (Terblanche, 2014). Sy het verskeie posisies binne die SAUK bekleed en het grotendeels aan kinderprogramme gewerk in die 39 jaar wat sy daar betrokke was.

Vels het verskeie pryse vir haar *Liewe Heksie*-werk ontvang soos die Tienie Holloway-medalje en die C.P. Hoogenhout-toekenning. Sy is op 21 Augustus 2014 oorlede na 'n stryd met kanker.

3.3.2 Die ontstaan van die *Liewe Heksie* tekste

Liewe Heksie het in 1961 as 'n radiostorie vir kinders begin. Die storie is eers *Blommie Kabouter en die heks wat vergeet het* genoem, maar mettertyd het Heksie die hoofrol by Blommie oorgeneem en sedert 1963 het *Liewe Heksie* 'n huishoudelike naam geword (Terblanche, 2014).

Human en Rousseau het in 1965 die eerste van vele *Liewe Heksie*-boeke uitgegee. Later het langspeelplate van die radioreeks en voorlesings uitgekom en vandag is daar *Liewe Heksie* CDs en DVDs beskikbaar. In 1978 is 'n televisiereeks van 26 episodes uitgesaai en in 1981 het 'n verdere 26 episodes gevolg. Staafpoppe is gebruik om die verhale te verbeeld. Vels het al die stemme in die radiostories behartig, maar vir die TV-reeks is stemkunstenaars soos Roelf Jacobs, Monica Breed en Riaan Cruywagen ingespan om die karaters van Karel Kat, Kwaaitjie, Kwaaiabatjie, Koning Rosekrans en die gifappeltjies te vertolk. Die stemme van *Liewe Heksie*, Blommie Kabouter en Matewis is almal deur Vels vertolk om geloofwaardigheid aan die karakters te gee.

Die idee van “'n anderste heks”, vertel Vels, het by haar opgekom uit haar ervaring van die heks/koningin in die Disney animasieprent *Snow White and the Sewen Dwarfs* van 1937. “Ek het toe al met die idee van 'n heks wat nie bangmaak nie, rondgeloop, want as kind was ek so bang vir Sneeuwitjie se heks” (Terblanche, 2014). Vels was lief vir die teater, musiek, kuns en het graag na Europa toe gereis. Die konsep van Blommeland en die silwerroos het voortgevloei uit die opera, *Der Rosenkavalier* deur Richard Strauss, waarvan sy per geleentheid 'n uitvoering bygewoon het.

Wat moontlik bygedra het tot *Liewe Heksie* se sukses is grootliks toe te skryf aan die aanklank wat kinders sowel as volwassenes by die karakter vind. Sy is kinderlik onskuldig en sukkel om dinge te verstaan. Heksie gebruik byvoorbeeld die spykerskoene wat sy 'n keer mee resies gehardloop het, om haar “blombeddings mee te hark” (Vels, 2011a: 54). Haar rede? Dat hulle te diep in die grond ingestek het en sy nie kon wegkom nie. Ander karakters gebruik ook gereeld woorde wat Heksie nie verstaan nie,

‘Wat is...ver...ver... daardie groot woord wat Koning gesê het. ‘O, jy bedoel verrigtinge?’ vra die Koning. ‘Ja, Koning, ek weet nie van verrigtinge nie,’ sê Heksie... (Vels, 2011a: 55).

Vels het self genoem dat sy gevind het kinders kon baie goed met Heksie identifiseer, omdat hulle soortgelyke probleme ondervind het wanneer hulle met die komplekse wêreld van volwassenes te doen kry (Terblanche, 2014). Vels opper 'n interessante aspek van *Liewe Heksie*: “*Liewe Heksie* het geen pretensies nie. En die stories is nie geskryf met enige opvoedkundige bedoelinge nie. Hulle is net daar om kinders te vermaak en om hopelik hulle verbeelding te stimuleer” (Terblanche, 2014). Tog het kinders met haar as karakter geïdentifiseer en in sommige gevalle iets oor sosiale praktyke geleer. Volgens Erika Terblanche word die algemene sukses van *Liewe Heksie* toegeskryf aan Vels se empatie met haar kinder-luisteraars en lesers. Self gee sy toe: “Hoewel ek ongetroud is, kan ek goed onthou hoe dit was om 'n kind te wees en die tipe goed wat my beïndruk het of my aandag getrek het” (Terblanche, 2014). Uit 'n opvoedkundige oogpunt is 'n belangrike aspek die taalgebruik in die *Liewe Heksie*-verhale. Daar word nie verkleinerend of op die kinders neergepraat nie en die vertelmodus gebruik nie kleutertaal nie. Die inleiding van *Liewe Heksie kry 'n verjaardag* begin só:

Dit is Blommie Kabouter se verjaardag. Al die kabouters van Blommeland is by sy partytjie, want Blommie kán sulke lekker partytjies hou. Daar is glase vol koeldrank, bakkies vol roomys, koekies en ander lekker eetgoed. Die kabouters eet klaar en elkeen kry 'n groot ballon om mee te speel (Vels, 2011a: 9).

Heksie se sukses lê in die feit dat sy 'n perfekte parodie is, en so kleurvol op 'n kinderlike vlak aangebied geword, alhoewel sy nie kinderagtig is nie. Dit is nóg 'n rede hoekom Heksie selfs volwassenes vermaak, buiten die feit dat meer as een generasie met *Liewe Heksie* grootgeword het.

Liewe Heksie kan beskryf word as 'n karakter wat besonder goed beweeg het van radiostorie, na boekreekse met enkele sketse tot 'n televisie-reeks. Om by die sukses van *Liewe Heksie* uit te kom moet daar van naby na haar konstruksie as karakter gekyk word.

Kritiek teenoor *Liewe Hekse*

Liewe Heksie is destyds nie deur almal met ope arms ontvang nie. Daar was vele besware oor hekserie. Vels onthou:

Aanvanklik was daar mense wat gedink het ek hou my met hekserie besig. Dit het ook nie gehelp dat my stokperdjie die op soek van komponiste en skrywers se grafte is nie. Daar was selfs 'n brief uit Namibië wat my daarvan beskuldig dat ek 'n heks is wat in grafkelders rondkruip (Terblanche, 2014).

Die aspek wat Van der Westhuizen baie duidelik aanspreek is die kritiek dat *Liewe Heksie* hekserie en duiwelsaanbidding aan kinders voorstel en dat daar duistere motiewe agter die skynbaar onskuldige karakter en verhale skuil. Hierdie studie sal so 'n argument teenstaan deur voor te stel dat *Liewe Heksie* eintlik 'n kinderlike parodie is van die tradisionele Westerse heks. Op hierdie manier word dit waarvan Heksie aangekla word, deur haar bestaan geparodieer.

'n Tweede aspek wat Van der Westhuizen in haar artikel bespreek, is dat die wêreld wat Vels skeep, nie as 'n geloofwaardige fantasiewêreld deur sommige kritici beskou is nie (Van der Westhuizen, 1984: 17). Sy verwys na Pienaar se standpunt:

In Afrikaans bestaan daar tot dusver geen werk wat deur 'n plaaslike skrywer oor hierdie wesens geskryf is, wat as geslaagde fantasie beskou kan word nie (Van der Westhuizen, 1984:17).

Pienaar, volgens Van der Westhuizen, is van mening dat bonatuurlike wesens soos hekse, feetjies en kabouters vir kulture in Ierland en Skandinawië kultureel werklik gehou is deur 'n sterk literêre en kulturele tradisie (1984:17-18).

...kabouters en elfies [is] egter nie deel van óns literêre tradisie nie, en die meeste Afrikaanse skrywers gebruik hulle omdat hulle dink die kind sal aan hulle glo, maar sonder dat hulle as skrywers in die eerste plek aan hulle glo (Van der Westhuizen, 1984: 17).

Dit is belangrik om te onthou dat Pienaar hierdie argument voorgehou het nog voor *Liewe Heksie* gepubliseer en op televisie verskyn het. Wat Pienaar se uitlating oor 'n literêre tradisie betref, kan daar wel verwysings na hekse, mensvreter en ander bonatuurlike wesens gevind word. Die heks van Hexriviervallei is byvoorbeeld 'n volksverhaal wat dalk nie handel oor 'n tradisionele heks nie, maar die vrou wat haar geliefde na sy dood stuur, het tog 'n verbintenis met 'n wrede vrou. Daar is ook C.J. Langenhoven se *Brolloks en Bittergal* wat as towenaar en mensvreter beskou kan word. Laastens is daar Langenhoven se fantasie *Loeloeraai* (1923) wat as die eerste Afrikaanse wetenskapfiksie gereken word, wat in die Oudtshoorn omgewing afspeel.

3.3.3 *Liewe Heksie* as 'n parodie van die tradisionele Westerse heks

Hekse het sedert antieke tye 'n betreklik negatiewe konnotasie gehad. In kinderverhale en sprokies boesem hulle altyd vrees in. Die HAT verklaar kortliks dat 'n heks, “ [’n] Vrou [is] wat die toorkuns beoefen, veral een wat dit tot die nadeel van haar medemens doen” (Luther, J, Pfeiffer, F.F. en Gouws, R.H, 2015: 384).

Idiomatiese uitdrukkings van hekse word hier uitgesluit. Malcolm Gaskill verskaf die volgende insig oor waarom hekse al so lank die mens bekoor: “Witches are monsters haunting our dreams, confirming who we are through what we are not” (Gaskill, 2010: 1). Hulle doen dit deur al die gruwels wat ons nie is nie bloot te stel. Die konstruksie van 'n tradisionele heks as figuur kom hier ter sprake.

Wanneer daar na 'n tradisionele heks verwys word, kan die herkoms van 'n tradisionele beskouing van hekse in beide die literêre geskiedenis as die optekening van die mens se antropologiese geskiedenis gevind word.

3.3.3.1 Literêre verwysings

Die antieke Grieke en Romeinse beskawings sal as vertrekpunt gebruik word. Beide nasies het 'n ryk nalatenskap van literêre tekste wat handel oor individue wat die natuurlike asook die bonatuurlike ten gunste van hul eie doeleindes manipuleer, insluitend gode, demi-gode en ander mitologiese figure. Dit is veral by hekse waar daar verwys word na voorspellings van die toekoms of die vernietiging van vyande, wat slegs deur bonatuurlike hulp vermag kon word (Maxwell-Stuart, 2001: 2). Daar is ook teenstrydige verwysings na die genesing en oorsaak van siektes.

... inherited from the Greeks and Romans[,] a long tradition of both amateur and professional attempts to manipulate the natural and supernatural worlds with a view to achieving, for their own gratification, ends such as curing illness... (Maxwell-Stuart, 2001: 2).

'n Ander bron vermeld:

Witches disrupted the weather, wasted crops, ruined the production of beer and butter and, above all, brought sickness and death (Ankarloo, Clark & Monter, 2002: 114).

Figure soos orakels, priesters en profete kom ook na vore, soos byvoorbeeld die Orakel van Delphi.

Die Griekse en Latynse letterkunde verskaf verskeie voorbeelde van individue wat towerkragte gebruik of besit. Daar is vroulike figure soos Circe, wat deur Homeros beskryf is, en Medea deur Euripides. Hierdie vroue was beeldskoon, maar gevaarlik en boos. In teenstelling hiermee was daar ook die uitbeelding van hekse as lelike ou vroue, soos in die geval van die drie Skikgodinne (*Three Fates*). In hierdie geval was die drie ou vroue by wyse van spreke met die helm gebore en die manipulerings van iemand se lewensduur.

Maxwell-Stuart verwys na die Romeinse digter Lucan se beskrywings van Erichtho in sy epiese gedig *De Bello Civili* (Oor die Burgeroorlog). Dit handel oor die oorlog wat in 48 v.C. tussen Julius Caesar en Pompeius die Grote plaasgevind het:

The face of a sacrilegious woman is in the grip of a repulsive, wasting thinness. It never sees the bright, cheerful sky and is tainted by the yellowish pallor of the necromancer. A mass of matted hair is piled on top of it ... If there is a sudden burst of rain and pitch-black clouds sweep

away the stars, it is then that the witch ventures out from graves which have been stripped of their contents, and tries, under cover of darkness, to grasp hold of lighting-flashes. She tramples and stamps upon the seeds of fertile corn and causes them to shrivel, and any air which does not bring death she corrupts by breathing upon it (2001: 3).

Erichtho was 'n heks afkomstig van Thessalië en Lucan noem haar ook Thessala, 'n vroulike persoonsvorm van die pleknaam. Volgens Maxwell-Stuart het hierdie tipe verwysings na die vroue van Thessalië as hekse geleidelik na Wes-Europa versprei deur die gebruik van Latyn as opvoedingstaal (2001: 4). Mense het dus deur middel van hul skoolopleiding kennis gemaak met die stereotipering van hekse.

Hierdie Erichtho-figuur maak terloops ook haar verskyning in Johann Wolfgang von Goethe se *Faust* waar sy die Hekse-Sabbat inlei.

Ovidius kla in *Amores* oor sy seksuele impotensie en vermoed dat die oorsaak moontlik iets met towerkuns of 'n heks te doen het. Impotensie onder mans was in antieke tye en selfs in die Middeleeue 'n kenmerkende rede vir die aanklag van hekserie (Maxwell-Stuart, 2001: 4).

In die Bybel word daar ook na 'n heks verwys. In 1 Samuel 28 besoek Saul 'n dodebesweerder in die land van En-Dor. Hy wou hê sy moet vir Samuel oproep, sodat Saul kon uitvind of hy die oorlog teen die Filistyne gaan wen of verloor.

Nog 'n literêre verwysing kan gevind word in Shakespeare se *Macbeth*. Die drie hekse of "weird sisters" maak 'n voorspelling aan Macbeth en Banquo dat Macbeth koning sal word. In bedryf 4, toneel 1, besoek Macbeth die drie hekse of "weird sisters". Hy vra aan hulle: "How now, you secret, black, and midnight hags! What is't you do? A deed without a name" (Bakker, 1996: 74). Hier word die klassieke waarsegster vermeng met die tradisionele Europese beskouing van hekse. Hekse was in Shakespeare se tyd 'n verskynsel waaraan 'n groot deel van die samelewing geglo het.

Dit is moeilik om 'n objektiewe beskrywing van 'n heks te kry. Gaskill beaam hierdie punt: "Objective definitions of 'witchcraft' are unsatisfactory because its real meaning derives from relationships, shared experiences, and individual feelings. It is subjectively constituted ..." (Gaskill, 2010: 3). Derhalwe is slegs algemene beskrywende eienskappe gebruik om hekse te identifiseer.

Volgens Maxwell-Stuart word die stereotipiese eienskappe van die tradisionele heks in die Lucan-verwysing vervat. 'n Heks in die Griekse en Romeinse konteks verwys na 'n heks as vroulik, lelik, wreed en mal of misleidend. Sy respekteer geen geloof nie en sy doen haar werk snags. Verder word daar geïmpliseer dat sy lyke vir haar toorkuns gebruik, wat haar ook verbind met die dood, storms en die vernietiging van oeste (Maxwell-Stuart, 2001: 4).

Daar het verskeie ander terme ontstaan wat histories gebruik is om na 'n heks te verwys (na aanleiding van Maxwell-Stuart, 2001: 4), soos *Stixt*, *Lamia*, *Sortilega* en *Saga*. Sien **woordelys** vir omskrywings vir elk.

Vele van die eienskappe van hekse word ook in Middeleeuse bronne vermeld. In die 11^{de} eeu word daar melding gemaak van diegene wat towenaars en hekse raadpleeg: om hul toekoms te voorspel, hul vee te beskerm of siektes gesond te maak. Daar word ook melding gemaak dat hierdie towenaars en hekse storms kon optower, medisinale kruie versamel het en nie-Christelike formules daarvoor

gedreunsang het. Hulle kon mense op mekaar verlief laat raak of mekaar laat haat. Ouer tekste wat dateer uit die agtste eeu verwys na hekse as vampiere, omdat daar geglo is hulle eet menslike vlees, ongeag of dit manlik of vroulik was. (Maxwell-Stuart, 2001: 5).

3.3.3.2 Die beskouings van goeie en slegte toorkuns

Op 'n etimologiese vlak is die terme vir towerkrag in twee kampe geplaas. Die goeie towerkragte wat gebruik is om goeie dade te verrig soos heling, is *mageia* genoem.

Die slegte, wrede towerkragte wat vir bose dade gebruik is, word *goeteia* genoem. Aanvanklik was *mageia* verbind met die Persiese gelowe waar priesters *magos* genoem is. *Goeteia* spruit uit die Griekse werkwoord "om te huil" wat na die towenaar of heks se stem verwys wanneer sy die inkantasies dreunsing. Beide terme is later met oneerlikheid en bedrog geassosieer. Die terme *Towenaar* en *heks* onderskei tussen manlike en vroulike vorme, maar in die Engelse taalgeskiedenis kon die term "*witch*" ook na 'n man verwys. In hierdie studie sal *towenaar* en *heks* slegs as geslagsonderskeiding gebruik word in verband met heksery. 'n *Towenaar* is dus 'n manlike heks.

Vandag kan daar onderskei word tussen kulkuns; waar illusies, slim vingerwerk en chemiese reaksies ingespan word om oëverblindery te bewerkstellig, en toorkuns of heksery. Die towerwoorde wat kulkunstenars gebruik, het gewoonlik die doel om die gehoor se aandag af te trek. Chemiese reaksies en wetenskaplike kragte val saam met kulkuns, waar daar logiese verduidelikings is vir die "tower". Enkele voorbeelde is om 'n eier deur 'n klein opening in 'n bottel in te kry en hoe skottelgoedseep, gis en waterstofperoksied 'n skuimwurm veroorsaak. Hierby kan 'n hele gesprek rondom jeukpoeiers en plofbare eksperimente vergelyk word met wat vroeër as towerkuns of alchemie beskou is.

In gevalle waar daar geen kullery, logiese verduideliking of illusie as verklaring verskaf word kan nie, word dit as heksery of towery beskou. Daar word geglo dat 'n hoër krag namens die towenaar of heks optree en verskeie aspekte van duiwelsaanbidding kom dan ter sprake. Dit word veronderstel dat die towenaar die werk onder die invloed van die duiwel, demone of ander bose geeste verrig.

3.3.3.3 Die ontwikkeling van konsepte rondom toorkuns en heksery

Die ontwikkeling van die konsep van toorkuns en heksery hang saam met die ontwikkeling van die mens se kennis.

Tydens die Middeleeue is diegene wat kruie gebruik het om siektes te genees, as wyses beskou (Maxwell-Stuart, 2001: 5-6). Die verklaring van die verspreiding van siektes onder 'n betrokke bevolking is toegeskryf aan 'n heks se toorkuns en haar invloed op die magiese. Dit kan in 'n moderne konteks beter verstaan word. Byvoorbeeld die verwysing na 'n heks wat siektes deur haar bose asem kan versprei, kan verbind word met siektes wat deur patogene in die lug veroorsaak word. Tot 'n groot mate kan die konseptualisering van hekse en hul beelde verbind word met die ontwikkeling van mediese en wetenskaplike kennis. Mense is vinnig as heks 'n uitgekryt onder omstandighede wat toevallig of verdag voorkom.

If a sickness was not immediately recognised or otherwise thought to be 'unnatural', if it was slow and lingering and failed to respond to treatment, if it occurred suddenly or violently in a previous healthy person, the *maleficium* was its likely cause (Ankarloo *et al.*, 2002: 115).

Geestessiektes, kondisies soos epilepsie en stuiptrekkings as gevolg van erge infeksies kan ook met hierdie beskrywing verbind word.

3.3.3.4 Skriftelike bewyse van vervolging

Maxwell-Stuart wend hom tot Middeleeuse wette om 'n wetlike verantwoordbare beskrywing te verkry wat sou omskryf hoe 'n heks geïdentifiseer kon word. Volgens hom is dit waar die bes bewaarde skriftelike bewyse is oor wat die algemene bevolking geglo het oor hekse (2001: 9-10). Volgens Maxwell-Stuart kon hy nie 'n eksplisiete definisie vir hekserie of hekse kry nie. Wat hy wel ontdek het, is Middeleeuse wette wat eerder verwys na tipes individue of verskillende tipes magiese aktiwiteite. Hy verwys na 'n Skotse hekseriewet van 1563 wat lui: "the heavy and abominable superstition used by divers lieges of this realm by using of witchcrafts, sorcery, and necromancy (*sic*)..." (Maxwell-Stuart, 2001: 10). 'n Engelse wet van 1542 se inleiding verwys na "the bill against conjurations and witchcrafts and sorcery and enchantments" (Maxwell-Stuart, 2001: 10). In verband met sulke tipe wette was daar baie vervolgings sedert die Middeleeue. Hierdie omskrywings van daad of aktiwiteite is al wat die regters tot hul beskikking gehad het om vas te stel wat die bedoeling van die aksie was, sou iemand van hekserie beskuldig word.

Maxwell-Stuart wys op drie elemente waarna gesoek is om hekserie te bevestig.

1. Daar moet vasgestel word of die daad gepleeg is deur die gebruik van bose donker toorkrag. Daar moet vasgestel word of daar *maleficium*, (bose bedoelings) teenwoordig was, dit was die belangrikste eienskap.
2. Daar moet bewys word watter bedoeling die toorkuns vergesel het. Was die bedoeling om iemand gesond te maak en toe sterf die persoon, of het iemand doelbewus donker toorkragte gebruik om iemand anders skade te berokken. Bewyse van wraak was as hoofbeskuldigingsrede vir hekserie gebruik.
3. Bewyse is gesoek na 'n verbintenis of ooreenkoms met die duiwel. Hier word enige bewyse gesoek dat daar 'n ooreenkoms met die duiwel of 'n bose gees aangegaan is in ruil vir toorkrag of magte (Maxwell-Stuart, 2001: 10).

Die konserwatiewe Christelike geloof van die Puriteinse Setlaars in Amerika stem sterk ooreen met hierdie elemente (Maxwell-Stuart, 2001: 12). Die Engelse Puriteinse teoloog William Perkins, skryf die volgende aangaande hekserie:

By Witches we understand not those onely which kill and torment: but all Diviners, Charmers, Juglers, all Wizzards, commonly called wise men and wise women; yea, whosoever doe any thing (knowing what they doe) which cannot be effected by nature or art; in the same number we reckon all good Witches, which doe no hurt but good, which doe not spoile and destroy, but save and deliver [*Sic*] (Perkins, 1609 *A Discourse of the Damned Art of Witchcraft* in Maxwell-Stuart, 2001: 12).

Hierdie omskrywing probeer die betrokke tydgebonde konsep van 'n heks omskryf. Dit kan verbind word met die beskrywing van die stereotipiese hekse in Europa.

...the typical witch, i.e. the sort of person most likely to be accused of witchcraft was an old woman, with wrinkled face not devoid of hair, with defective teeth, squint-eyed, squeaking voice and scolding tongue. She wore a dark rough garment and a skull cap or sometimes a pointed conical hat, the latter derived from the old traditional headwear of the magician, but here almost invariably black. She carried a spindle, or was

often seen weaving, a feature derived from Greek mythology, wherein the three Fates or Parcae are generally old women one holding a distaff, one a spinning wheel and one a pair of scissors to cut the thread of life. The witch always had a cauldron, in which to prepare her drugs and philtres. In one corner of the room would be seen a broom of hazel twigs, or better still, of witch-hazel, a plant dedicated to witchcraft. There would be one or more smaller animals, believed to be possessed by evil spirits ... [it] could be a dog, a cat, a hedgehog, a mole, a frog or an insect, said to be nourished on the blood of the witch. The witch usually lived in a thatched cottage (Crow, 1972: 244).

'n Ander beskrywing, wat deur die beelde in kinderliteratuur bevorder word, lui soos volg:

Witches wore pointed hats and flew on broomsticks with cats perched on the end. They lived alone in tumble-down cottages, their warty faces illuminated by fires beneath bubbling cauldrons (Gaskill, 2010: 3).

Hekse se voorkoms, soos beskryf in die Griekse en Latynse literêre bronne, verwys na beide beeldskone verleidelike jong vroue en lelike ou vrouens. Die tradisionele stereotipe van 'n heks is steeds diep gesetel in die konstruksie van hekse uit Europa en die antieke wêreld. 'n Veralgemening is dat hekse ou, lelike, arm vroue is wat op die rand van die samelewing woon. Hulle is weduwees en is kinderloos. Laasgenoemde eienskap was veral aanwesig in Engelse hekse as gevolg van die kulturele gebruik van soogvrouens (Maxwell-Stuart, 2001: 62).

Daar kan beweer word dat die beeld van 'n heks tot 'n liminale ruimte behoort, omdat hulle soos mense lyk maar dinge kan vermag wat nie menslik moontlik is nie (Gaskill, 2010: 3). Hierdie figure word terselfdertyd identifiseer as "ander" en as "soos ons" en weens hierdie teenstrydigheid ontstaan 'n botsende reaksie in die samelewing omtrent sulke figure. In sommige gevalle is hulle boos en word beskou as euwels van die duiwel, in ander gevalle is hulle goedgesind teenoor ander en behulpsaam in die gemeenskap.

Hekse word verbind met aktiwiteite wat in vroulike ruimtes hoort; take soos die bywoning van geboortes, kos voorberei, siekes versorg en om na die huis en plaasdiere om te sien (Maxwell-Stuart, 2001: 62). Die handhaaf van vroulike outoriteit oor die genoemde aktiwiteite het gelei tot die assosiasie van vroue met hekserie, eerder as mans. Vroue was nie uitsluitlik van hekserie beskuldig, omdat hulle vroue was nie, maar omdat die aktiwiteite wat as hekserie geïdentifiseer is, nou verbind kon word met hierdie ruimtes, morele en fisiese swakhede. In die Middeleeue is dit beskou as vroulike kwaliteite (Maxwell-Stuart, 2001: 63). Daar is wel enkele gevalle opgeteken waar mans vir hekserie vervolgt is (Gaskill, 2010: 52).

Hekse word dus getipeer op hul voorkoms, handeling en die aard daarvan soos gebaseer op literêre verwysings en antropologiese navorsing in skriftelike bronne. Die geskiedenis van hekse as bose figure is dus nie 'n moderne verskynsel nie en kan beide in literêre en antropologiese bronne nagespeur word. Hekse behoort in 'n liminale ruimte as gevolg van die teenstrydigheid van hul aard.

...witches resist simplification, and are as diverse and complicated as the contexts to which they belong: economy, politics, family, community, and mentality (Gaskill, 2010: 3).

Dit is duidelik dat 'n klinkklare definisie nie te vinde is nie.

Die voorafgenoemde beskrywings dui op 'n baie onaangename, vreesaanjaende wese wat niks goeds inhou vir enigiemand wat met 'n heks kennis maak nie.

3.3.4 'n Parodie van die tradisionele heks

Van der Westhuizen (1984) bespreek verskeie brandpunte aangaande die *Liewe Heksie*-reeks. Die belangrikste is dat *Liewe Heksie* nie gelykstaande is aan tradisionele hekse nie. In hierdie studie verwys *Liewe Heksie* na verhale in alle mediums. Hierdie studie gaan verder deur te beweer dat die verhale en konstruksie van *Liewe Heksie* 'n kinderlike parodie van die tradisionele heks is.

Wanneer *Liewe Heksie* met die voorafgaande kriteria vergelyk word, sal sy as literêre karakter en figuur die heksetoets dop.

(a.) Voorkoms

Liewe Heksie se voorkoms stem tot 'n mate ooreen met dié van tradisionele hekse. Sy dra 'n lang swart jas of rok en 'n swart punthoed. Haar hare word beskryf as "toutjies hare" (Van der Westhuizen, 1984: 20) en sy dra dit graag in twee vlegseltjies vir spesiale geleenthede, waar sy verskil van tradisionele hekse. Sy het vir Matewis, haar kat, wat soms swart en soms as grys uitgebeeld word. Matewis was 'n geskenk wat Karel Kat uit die stad vir Heksie gebring het (*Liewe Heksie kry 'n kat*, Vels, 2011a: 106). Matewis help Heksie as sy dinge vergeet of nie raaksien nie. Heksie woon in 'n huisie in Blommeland. Gebaseer op die TV-reeks, lyk dit soos die eenvoudige huisies in die klein Karoo-dorpie met 'n sinkdak, 'n kombuis en 'n stoep. Van der Westhuizen noem dat die enigste plek waar *Liewe Heksie* haar towerkuns sou kon beoefen, in haar sterretjieskombuis is (1984, 24). Al wat daar voorberei word, is pap, frikkadelle, brood en koekies wat bietjie sout proe. (Van der Westhuizen, 1984:24).

Heksie het ook haar betroubare besem. Sy kan baie goed vlieg en gebruik haar besem om verskillende take te verrig, maar nooit vir bose aktiwiteite nie, "Heksie gebruik haar besem egter nooit vir onheil ritte nie" (Van der Westhuizen, 1984: 24). Sy gee immers vir Koning Rosekrans by verskeie geleenthede 'n rit daarop.

Heksie verskil van tradisionele hekse, omdat sy jonk en amper kinderlik is. Sy is nie wreed of misleidend nie en gebruik nie lyke as toorgoed nie. Sy toor nooit storms op of verwoes enige oeste nie. Daar is geen verwysings na geloof in die verhale nie. Daar word nooit verwys na moord of voorspellings nie. Haar huisie stem ook nie ooreen met die tradisionele verweerde grasdak-kothuis nie, maar pas in 'n Suid-Afrikaanse konteks waarmee Afrikaanse en Suid-Afrikaanse kinders kan assosieer.

(b.) Geaardheid

Liewe Heksie se geaardheid word deur haar naam op die voorgrond geplaas. "Heksie" impliseer dat sy jonk en selfs kinderlik is. "Liewe" dui daarop dat sy geen kwade bedoelings teenoor enigiemand het nie, intendeel, sy probeer altyd help.

Sy pas vir Kwaababatjie op en red hom van die Gifappeltjies (*Liewe Heksie en die rolskaatse*, Vels, 2011a: 318). Haar belangrikste werk is om die silwerroos te help bewaar en sy help ook verskeie kere om dit uit die kloue van die Geel Heks en haar Gifappeltjies terug te kry.

Sy het by twee verskillende geleenthede gehelp om 'n dief vas te trek. Die een terwyl sy en Blommie vakansie op die strand gehou het, en die ander toe sy en Blommie

saam met Karel winkel toe is. Sy help haar vriende gereeld uit die moeilikheid, alhoewel dit op ongewone maniere en soms per ongeluk gebeur.

Sy is kinderlik dom en vergeetagtig. Sy verwar verskeie kere die bose Gifappeltjies met Blommeland se kabouters wat altyd slegte gevolge het vir Blommeland (Vels, 2011a: 192).

Liewe Heksie het nie altyd so 'n goeie selfbeeld nie en sy erken dit self per geleentheid: "My liewe kokkenennetjie, my liewe klein heksietjie, almal het maats, net nie ekke nie" (Vels, 2011a: 22). Alhoewel sy lief is vir sing, is dit nie haar grootste talent nie. Sy is ook soms skaam, huilerig en gereeld die middelpunt van ander kabouters se spot (Van der Westhuizen, 1984: 23). Hier word 'n duidelike aanknooppunt vir kinders ontbloot. Heksie openbaar emosies en ervarings waarmee kinders gereeld te doen het.

Een van Heksie se kenmerkendste eienskappe is wanneer sy malapropismes van verskeie meerlettergrepige woorde maak (Van der Westhuizen, 1984: 21). Die volgende aanhalings demonstreer hierdie eienskap van *Liewe Heksie*:

- "Korrie en Berrie" in plaas van "Kerrie en Borrie" wanneer sy na die Gifappeltjies verwys.
- "Koningin-by", wanneer sy die Feëkoningin ontmoet en nie beseft wie sy is nie (Vels, 2011a: 149).
- "Kelihooper, Meulikooper" is wat Heksie Karel se helikopter noem in *Liewe Heksie en die Helikopter* (Vels, 2011a: 157, 158).
- "Rosedoring, Rosehout, Roseboom, Rosetraan, Rosemaan en Rosetrepse", waar sy die koning se naam by verskeie geleenthede verdraai en Blommie haar altyd reghelp.

Daar is verskeie ander voorbeelde. Hierdie versprekings kan taalontwikkeling en woordeskat uitbreiding help bevorder. Dit bevestig weer Heksie se verbintenis tot 'n kinderlike geaardheid.

(c.) Handeling

Die belangrikste eienskap vir 'n heks is om te kan toor en Heksie se vermoë op hierdie gebied word gereeld onder die vergrootglas geplaas. Sy is nie baie goed daarmee nie, want sy het óf die toorwoorde vergeet óf toor die verkeerde ding.

Sy toor haar perd Griet tydig en ontydig op, alhoewel sy die toorwoorde "O, Griet" altyd per ongeluk sê. Griet is beslis nie deur enige duiwels of bese geeste besete nie. Hy help altyd vir Heksie: "Ja, Levinia Heks, wat kan ek vir jou doen?" (Vels, 2011a: 192). Hy verjaag ook die Gifappeltjies en het die Geel Heks al 'n paar keer aangevat.

Sy verdedig haarself teenoor koning Rosekrans dat sy dalk nie so goed is met toorwoorde nie, maar sy is ook nie die soort heks wat haar láát toor nie (Vels, 2011a: 98). In *Liewe Heksie en die toorwoorde*, kom die antwoord uit Heksie se eie mond. Karel se motor sit in die modder vas en hy vra Heksie:

...Maar Levinia', sê Karel na 'n rukkie, 'jy is mos 'n heks en al die hekse ken mos toorwoorde. Kan jy nie 'n paar toorwoorde sê om die motor uit die modder te haal nie?' Heksie skuif haar hoed op haar kop rond soos sy dink. 'Haai, Karel, my ouma Levinia het my van 'n paar toorwoorde gesê,

maar ek het hulle vergeet. Jy weet ek is nie eintlik 'n heks vir toorwoorde nie" (Vels, 2011a: 50).

Hier word dit duidelik gestel dat *Liewe Heksie* nie gelykgestel kan word aan tradisionele hekse nie. Sy erken self dat sy nie 'n gewone heks is nie en nie eintlik kan toor nie. Sy parodieer haarself hard en duidelik.

3.3.5 Die Geel Heks

Die Geel Heks is die heks van Gifappeltjeland en haar lewensdoel is om die silwerroos uit Blommeland te steel en Gifappeltjeland toe te bring. Sodoende sal Blommeland vergaan en Gifappeltjeland die blommeprag van Blommeland steel.

As die Gifappeltjies die silwerroos in die hande kry, is dit die einde van Blommeland, want dit is Blommeland se mooiste en beste blom (Vels, 2011a: 239).

Die Geel Heks het 'n tipiese baasbrein-en-handlanger verhouding met die twee gifappels, Kerrie en Borrie. Sy vervul die rol van die bose antagonist teenoor *Liewe Heksie* en verteenwoordig die tradisionele heks. Sy het 'n skril lag en dra 'n geel jas met 'n geel punthoed. Sy is oud en lelik en in die TV-reeks is haar vel ook geel.

In die deur staan 'n lelike ou heks. Sy het 'n krom neus en op haar kop het sy 'n lang geel punthoed. Tot haar jas en haar besem is geel (Vels, 2011a: 97).

...skielik hoor hulle 'n kekkellag bokant hulle. Dit is die Gifappeltjies se ou heks met haar geel klere wat op haar besem oor hulle vlieg (Vels, 2011a: 239).

Dit is interessant dat die Geel Heks nie 'n naam het nie, maar bloot 'n beskrywing. Hierdie tegniek plaas die klem op *Liewe Heks* eerder as die Geel Heks.

Heksie as parodie, word beklemtoon deur die karakter van die Geel Heks. Haar assosiasie met geel tesame met haar bese geaardheid, sorg tot 'n mate vir die ironie teenoor Heksie wat die tradisionele swart dra, maar nie soos 'n tradisionele heks optree nie. Derhalwe parodieer *Liewe Heksie* nie net die tradisionele stereotipering van hekse nie, maar is 'n ironiese spieëlbeeld van haar eie antagonist.

3.3.6 *Liewe Heksie* in navolging van Miller

Sou Miller na hierdie gekonstrueerde verbeeldingswêreld van *Liewe Heksie* kyk, lê daar veel meer van Vels se voetspore in Blommeland as wat Heksie sou toegee. 'n Moontlike argument oor hoekom iemand soos Vels 'n unieke karakter soos *Liewe Heksie* kon skep, lê in die ervarings wat sy as kind gehad het.

Eerstens het sy op 11 jaar die trotse ouer suster geword van 'n laatlamboetie. Sy vertel graag dat, "[e]k te groot was om jaloers te wees en het met vreugde net so hard soos my ouers aan hom grootgemaak" (Terblanche, 2014). Dit is moontlik hoekom Vels vir 'n langer periode, tot ongeveer 17 jaar, deur haar jonger broer toegang tot 'n verbeeldingswêreld gehad het.

Wanneer die ontwikkelingsvermoë van 'n kind beskou word, is dit van belang dat hulle die vermoë om vas aan 'n verbeeldingswêreld te kan glo rondom die ouderdom van 12 verloor. Aangesien Vels oor 'n langer periode 'n aktiewe verhouding met 'n verbeeldingswêreld gehad het, het sy moontlik die vermoë ontwikkel om dit as volwassene te ontgin en in haar verhale te gebruik.

Die feit dat Vels baie visuele herinneringe aan films, die bioskoop en plekke wat sy besoek het gehad het, asook die element van 'n silwerroos, wat sy uit 'n opera ontleen het dui op die intertekstualiteit van *Liewe Heksie* en dat sy moontlik uiterse gelukkige herinneringe vasvang in 'n kinderverhaal. Dit het op 'n onbewustelike manier in *Liewe Heksie* neerslag gevind. Dit is asof Vels haar gelukkigste kinderjare en kindergeluk wou verewig of vasvang in 'n karakter soos *Liewe Heksie* en tot 'n mate ook Blommie Kabouter.

Miller sou moontlik beweer dat Blommie Kabouter as 'n boetie teenoor *Liewe Heksie* funksioneer. Die verhouding tussen dié twee karakters kan as 'n herbeleving van Vels se eie kinderjare met haar jonger boetie wees. *Liewe Heksie* se handelinge weerspieël aktiwiteite en gebeure wat deur Vels se ervarings as kind beïnvloed is.

Net soos daar in hierdie studie beweer is dat Salinger die onskuldige en verwonde kind in homself deur Holden Caulfield vasgevang en bewaar het, kan daar beweer word dat Vels haar ervarings as kind binne die raamwerk van 'n Heksie en haar kaboutermaatjie se wedervaringe wil vasvang.

Vels verklaar self dat sy bedoel het, met ander woorde bewustelik, dat *Liewe Heksie* kinders moet vermaak en “hopelik hulle verbeelding (te) stimuleer” (Terblanche, 2014). Vels kan moontlik hiermee 'n leidraad bied tot die onbewuste motivering vir die skep van *Liewe Heksie*. Deur dieselfde ervarings of soortgelyke ervarings wat sy as kind ervaar het (soos 'n verjaardagpartytjie, 'n sportdag, 'n seevakansie of om in 'n motor te ry) in 'n formaat aan te bied waarmee kinders kan identifiseer.

Liewe Heksie kan, volgens Miller, 'n voorbeeld wees van waar uiterse gelukkige ervarings in 'n karakter neerslag gevind het. Die karakter vergestalt dus Vels se diepgaande ervarings van geluk wat as 'n “verwonde” kind funksioneer – in hierdie geval nie “gewond” nie, maar 'n drang om kinderlike onskuld en geluk te bewaar.

Liewe Heksie en die verskillende verhale kan as 'n baie goeie fondasie in 'n kind se vormingsjare rondom lees en hul begrip van literêre konsepte funksioneer. Hiermee word bedoel dat kinders besef dat *Liewe Heksie* nie eg is nie, maar 'n “anderste” heks. In gesofistikeerde terme is dit presies wat 'n parodie is. *Liewe Heksie* vorm deel van 'n ikoniese Afrikaanse verbeeldingswêreld wat Vels geskep het.

Liewe Heksie se langdurige sukses is deels te danke aan die toeganklikheid van Vels se karakter. Heksie het 'n opregte geaardheid en kan as 'n geslaagde parodie gereken word.

Liewe Heksie parodieer tradisionele hekse wat gestereotipeer word op grond van hul voorkoms, geaardheid en aktiwiteite. Die figuur van 'n heks behoort tot 'n liminale ruimte en Gaskill wys daarop dat hekse die liminale verbeeld, omdat hulle soos mense lyk maar die bonatuurlike kan vermag. Heksie mag dalk 'n bietjie soos 'n stereotipiese heks lyk maar haar geaardheid en aksies is presies die teenoorgestelde van tradisionele hekse.

Vervolgens sal Miller se konsepte van 'n herbelewingsproses en die “verwonde” kind bespreek word.

4. Die koningin van harte

“Dit kan jy tog nie verhelp nie,” sê die Kat. ‘Ons almal hierlangs is mal. Ek is Mal. Jy is mal.’ ‘Hoe weet jy ek is mal?’ vra Alice. ‘Jy moet wees,’ sê die Kat, ‘anders sou jy nie hier gewees het nie’.

(Carroll, vertaal deur André P. Brink, 2010: 86)

4.1 Die verwonde kind – Alice Miller

Dit is belangrik om terug te verwys na die kernpunte van Miller se argumente soos in Hoofstuk 1 bespreek. Sodoende kan daar beter verduidelik word wat presies ’n herbelewingsproses en “verwonde” kind behels na afloop van die praktiese toepassings op verskillende kinderliteratuur tekste. Die riglyne wat gebruik kan word om ’n herbelewingsproses en “verwonde” kind te identifiseer sal ondersoek word. Die kwessie van waar dit ’n volwasse skrywer laat sal aan die einde van hierdie hoofstuk bespreek word.

4.2 Kernpunte van Miller se teorie

Miller beweer dat verskeie psigiese en fisieke toestande gewortel is in ’n individu se onderdrukte of ontkende emosionele ervarings as kind: “[t]he price of repression and denial in childhood, however necessary to the child, is the symptoms of the adult” (Miller, 1995: 4).

Volgens haar, onthou die liggaam alle ervarings en emosies. Daar ontwikkel ’n drang om spesifieke emosionele ervarings te herbeleef wat erkenning vereis. Hierdie herbelewingsproses word beïnvloed deur verskillende aspekte.

4.3 Aspekte wat aanleiding gee tot ’n herbelewingsproses

4.3.1 Geweld

Miller is gekant teen Freud se bewering dat die seksuele mishandeling van kinders toegeskryf kan word aan die kind se onbewuste drang om sy ouers uit te wis. Sy beweer dat hierdie benadering ontkenning en onderdrukking bevorder. Volgens Miller is die mens nie van nature gewelddadig nie en is geweld die simptome van onderdrukte woede uit die individu se kinderjare (Miller, 1995: 6-7).

Miller beweer dat dit ’n oorlewingsmeganisme is wat gewelddadige interaksies en meegaande emosies help onderdruk of ontken (Miller, 1995: 6-7). Hierdie interaksies met die kind, word deur die kind gebruik om sy eie werklikheid te konstrueer. Dit beïnvloed hoe ’n kind verskillende aspekte uit sy omgewing integreer en hoe hy dit gebruik om sy wêreld te interpreteer.

Viljoen se jeugverhale demonstreer dit baie goed. Die antagonist is gewoonlik manlik, aggressief, gewelddadig en by tye alkoholiste: Soos in *Uit* (2014), *Pleisters vir die dooies* (2014) en *Onderwêreld* (2008). Dit is moontlik om hierdie neiging te verbind met Viljoen se ervaring as kind van ’n oom wat ’n alkoholis was.¹⁷ Viljoen meld dat dit hom as kind baie ontstel het. Deur na Miller en Klein se teorieë te verwys, is dit moontlik om te sê dat Viljoen sterk ontstellende ervarings koppel met hierdie persoon en dit sy konseptualisering van wreedheid, woede, aggressie en boosheid beïnvloed. Verder is die praktiese keuses van Viljoen se antagonist op die diepgaande aard van hierdie, en moontlik ander, ervarings gegrond. Dit is moontlik

¹⁷ Viljoen, F. 2015. Epos onderhoud. 4 Septmeber. (Addendum D).

om te beweer dat Viljoen die meeste van sy antagonistiese modelleer op 'n figuur wat 'n beduidende indruk op hom as kind gelaat het.

4.3.2 Moraliteit en onvoorwaardelike liefde

Moraliteit is volgens Miller problematies, omdat emosies nie altyd ooreenstem met algemeen aanvaarde morele waardes nie. Die liggaam se emosionele ervarings kan teenstrydig wees met hierdie morele waardes. Miller wys daarop dat daar 'n direkte verhouding is tussen emosies en die onbewuste, omdat emosies spontane reaksies is wat verskeie oorspronge het (2006: 14). Sy beaam dat hierdie teenstrydigheid tot probleme kan lei aangaande 'n kind se emosionele ervarings en geestelike welstand.

Onvoorwaardelike liefde word ook met moraliteit en geloof verbind. Die (Bybelse) vierde gebod kan volgens Miller 'n beduidende invloed hê op hoe individue teenoor hul ouers optree. Dit lei tot 'n komplekse interaksie tussen onvoorwaardelike liefde en die vrees om dit ontsê te word. Individue se reaksies en emosies is nie altyd sosiaal aanvaarbaar of versoenbaar met moraliteit nie (Miller, 2006: 14).

Hierdie kompleksiteit word goed geïllustreer in Vels se karakter – *Liewe Heksie*. Dié kinderlike heks het gereeld met sulke sosiale interaksies te doen, waar sy onvanpaste dinge sê of doen. *Liewe Heksie* verdraai gereeld Koning Rosekrans se naam en praat van die “Koninginby” in stede van die Feëkoningin. Hier ervaar *Liewe Heksie* die sosiale gevolge daarvan om iemand met gesag verkeerdelik aan te spreek, wat spesifiek gevoelens van vernedering tot gevolg het. Dit is soortgelyk aan die ervarings van 'n kind wat moet leer dat volwassenes en mense met gesag op 'n sekere manier aangespreek behoort te word. Om só 'n persoon se naam te verdraai of verkeerd uit te spreek kan as ongeskik in 'n Westerse samelewing beskou word. Dit is nie te sê dat die verhaalgebeure of die karakter se gedrag as didakties of instruktief beskou moet word nie, maar eerder as 'n onderliggende aspek.

4.3.3 Ouers se verwagtinge

Ouers se verwagtinge omtrent onvoorwaardelike liefde van hul kinders is ook ter sake. Ouers kan die behoefte aan onvoorwaardelike liefde by hul kinders uitbuit en manipulerend gebruik, alhoewel dit gewoonlik op 'n onbewuste manier plaasvind. Sou ouers self as kind onderdrukke of ontkenende ervarings koester, projekteer hulle dit deur manipulasie op hul kinders (Miller, 2014b: 13 & 80-83).

Hans Christian Andersen is 'n goeie voorbeeld, soos bespreek in Hoofstuk 2. Sy verhoudings met sy moeder en grootmoeder kan verbind word met Miller se veronderstellings rondom onvoorwaardelike liefde. Daar kan beweer word dat hierdie verhoudings die katalisator was vir sy herbelewingsproses deur eiesoortige sprokies. Dit is deur sy sprokies dat hy ervarings van verwerping en angste idealiseer tot 'n idilliese herskrywing van sy herbeleefde ervarings. Hy probeer tot 'n mate om hierdie emosies weg te skryf.

Andersen se traumatiese ervaring met 'n pasiënt by die gestig waar sy grootmoeder as tuinier het, het moontlik 'n diepgaande indruk op hom gelaat (Wulschläger, 2000: 9). Dit is moontlik dat Andersen sy grootmoeder met hierdie traumatiese ervaring verbind en dat sy moeder se kwynende ondersteuning vir sy loopbaan in die kunste, bygedra het tot die komplekse verhouding wat hy met haar gehad het.

Andersen se sprokies kan ook as 'n idilliese herbeleving en redigering van sy eie lewe beskou word. Hy wou nie net ervarings of emosies herbeleef nie, hy wou dit herskryf. Hierdie drang en angste is moontlik reeds deur sy vader op hom

geprojekteer, omdat dié reeds sy eie status wou verbeter deur 'n skoenmaker te word en daarna 'n held in die Deense weermag.

Die sprokie wat al hierdie kompleksiteite die beste ten toon stel is *Die Sneekoningin* (Andersen, 2004: 152). Die vroulike en manlike karakters en hulle verhoudings met mekaar vergestalt moontlik Andersen se ervarings as kind. Die verhouding tussen Kai en Gerda is moontlik 'n verteenwoordiging van Andersen se eerste liefde, Sara, wat as gevolg van sy herkoms en eienaardige geaardheid, nie in hom belang gestel het nie (Wulschläger, 2000: 18-19).

4.3.4 Eksterne middels en meganismes

Miller meld dat die drang om emosies te herbeleef, onderdruk kan word. Hierdie aanhoudende onderdrukking word deur eksterne middels en meganismes bewerkstellig.

Daar ontstaan 'n drang by die individu om ervarings van verwerping te ontken deur liefde na te jaag of eksterne middels en meganismes te gebruik as kompensاسies vir die ontbrekende liefde.

Several mechanisms can be recognized in the defence against early feelings of abandonment. In addition to simple denial, we usually find the exhausting struggle to fulfil the old, repressed, and by now often perverted needs with the help of symbols (cults, sexual perversions, groups of all kinds, alcohol, or drugs) (Miller, 2014b: 13).

Die weerhouding van onvoorwaardelike liefde speel 'n beduidende rol as 'n onderdrukkende meganisme. "Every kind of addiction is a way of escaping from the memories of one's own painful life history" (Miller, 1995: 18).

Kompensasies soos drank, dwelms, 'n losbandige seksuele leefstyl en manipulerende gedrag kan in een of ander vorm by verskillende gesaghebbende figure soos Virginia Woolf, Yukio Mishima, James Joyce en D.J. Opperman, geïdentifiseer word. Miller het selfs Picasso se bekende skildery *Guernica* geanaliseer en beweer dat dit eintlik die herbelewing van 'n hewige aardbewing tydens die geboorte van sy jonger suster is (1990: 9-10).

Miller maak die stelling dat die liggaam die prys van moraliteit betaal (2006: 7). Wanneer die verloop van haar betoog beskou word, is dit duidelik dat die emosionele ervarings wat 'n individu as kind beleef 'n daadwerklike en verreikende invloed op 'n mens se volwasse lewe kan hê.

4.3.5 Die oplossing

Volgens Miller is die oplossing om emosies te herbeleef, ongeag hoe moreel korrek of verkeerd. Sy maak geensins bewerings van genesing of finaliteit van die "probleem" nie, maar dat die proses 'n gevoel van afsluiting of begrip kan meebring (Miller 2006: 221).

It cannot give us back our lost childhood, nor can it change the past facts. No one can heal by maintaining or fostering illusion. The paradise of preambivalent harmony, for which so many patients hope, is unattainable (Miller, 2014b: 16).

Die proses kan soveel keer herhaal word as wat nodig is om die kringloop van selfbedrog te verbreek, wat (hopelik) die verligting van onderliggende simptome sal bring (Miller, 2006: 15).

Hierdie studie voer aan, na aanleiding van Miller se navorsing en teorieë, dat die herbelewing as 'n proses by skrywers van kinderliteratuur gedurende die skryfproses plaasvind. Die skrywer herbeleef spesifieke emosies deur die tekste wat hy skryf en tree sodoende in gesprek met sy eie “verwonde” kind.

Die proses van herbelewing berei dus die weg vir die skrywer om met sy verwonde kind in gesprek te tree.

4.4 Wat is 'n “verwonde kind”?

Die herbelewingsproses lei tot 'n gesprek met, wat Miller beskryf, as 'n verwonde kind. Dit is moeilik om 'n algemene beskrywing te gee van wat presies 'n verwonde kind is, want elke persoon het unieke ervarings as kind gehad en dus is elkeen se verwonde kind uniek.

'n “Verwonde” kind is op die mees basiese vlak 'n vergestaltung van die self as kind in die onbewuste van die volwassene. Hierdie “verwonde” kind tree na vore wanneer herbelewing plaasvind.

Die beskrywende term, “verwonde”, in Miller se konteks, verwys na die diepgaande aard van ervarings of emosies en die impak daarvan op die onbewuste. Hoe diep en fundamenteel die betrokke ervaring is, bepaal watter tipe verwonde kind in die onbewuste sal ontwikkel.

Die herbelewingsproses behels die terugkeer van die volwassene na ervarings en emosies wat hy as kind beleef het, deur die self as 'n “verwonde” kind. Hierdie herbelewingsproses kan positief of negatief wees, afhangend van wat beleef *is* en herbeleef *word*.

'n “Verwonde” kind is nie uitsluitlik 'n mishandelde of getraumatiseerde kind nie, alhoewel dit in baie gevalle só is. Dit is natuurlik makliker om simbole van 'n negatiewe “verwonde” kind in tekste of ander kreatiewe werke na te spoor.

'n Positiewe “verwonde” kind is tog moontlik en kan ervarings van uiterste geluk behels. Dit skep gewoonlik 'n “verwonde” kind waar daar na 'n idilliese of selfs euforiese herbelewing teruggekeer word. Dit is belangrik om op te let dat wanneer die emosie herbeleef word, dit dikwels as 'n idille herbeleef word. Dit beteken nie die oorspronklike ervaring was idillies nie. 'n Objektiewe perspektief omtrent enige ervarings gaan verlore met verloop van tyd. Die “verwonde” of diepgaande indruk wat 'n ervaring op die onbewuste laat, word mettertyd geïdealiseer en as 'n idilliese weergawe van die oorspronklike herbeleef. Tesame met die verloop van baie jare sedert die aanvanklike ervaring, word dit moeilik om toegang tot sulke ervarings te verkry. Weereens kan Andersen se sprokies betrek word as 'n idilliese herbelewing van sy kinderjare.

“Kind” in hierdie konteks verwys na die spesifieke tydperk in 'n individu se lewe waar die mees basiese ervarings en emosies vir die heel eerste keer beleef word. Eenvoudig gestel, vanaf geboorte tot jong volwassene. Daar is nie bepaalde ouderdomme aan spesifieke emosies of ervarings gekoppel nie en dit hang van individuele omstandighede af. Wat van belang is, is dat hierdie ervarings in 'n tyd plaasvind wanneer die individu se begrip van sy omgewing, persepsies en konseptualisering besig is om te ontwikkel. Dit kan lewenslange gevolge hê op hoe 'n individu konsepte internaliseer en konstrueer. Hoe en wat die “verwonde” aspek gevorm word, is deel van die fundamentele werking van die verstand en kognitiewe vermoë van die individu.

Daar is nie 'n presiese bloudruk vir hoe 'n "verwonde" kind in die onbewuste van 'n skrywer moet lyk nie. Miller spoor enkele elemente in verskeie skrywers se werk na en verbind dit dan met spesifieke aspekte in hul tekste (Miller, 1990 & 2006).

4.4.1 Riglyne

In hierdie studie is spesifieke stellings deur Miller gebruik om enkele riglyne te help formuleer, waarmee die teenwoordigheid van 'n herbelewingsproses en "verwonde" kind aangedui kan word.

Miller beweer dat, "the truth that found its way into their [skrywers] works was disassociated from themselves" (Miller, 2006: 79). Hiermee word bedoel dat sekere elemente omtrent skrywers se kinderjare, onbewustelik neerslag in hul werk vind. Die self se ervarede "waarheid" vind dus neerslag in hul werk.

Miller se analise van Joyce beweer dat sy ervarings van swaarkry deur middel van afsplitsing in sy prosategniek voorkom, "...[his] suffering is not expressed in Joyce's works; instead we find him fending it off with the aid of brilliantly provocative prose" (Miller, 2006: 77-78).

Miller probeer in haar analise van Woolf se selfdood 'n argument te ontwikkel wat die plaasvind van 'n herbelewingsproses sal ondersteun. Miller meld oor Woolf dat:

All her life she suffered from recurrent depression and yet still found the strength to work on her novels, hoping in this way to express her pain and ultimately to overcome the traumas of her childhood and adolescence (2006: 54).

Sy kon ongelukkig nie haar traumas oorkom nie, maar dit vind subtiele neerslag in haar werk.

Mishima se dramatiese selfdood, word deur Miller soos volg met sy werk verbind:

... his poems indicate an unusual sensitivity that caused him immense suffering, suffering that derived from the tragic experiences of his childhood (Miller, 2006: 64).

Na aanleiding van die manier waarop Miller haar eie teorieë op bogenoemde gevalle toegepas het, gaan die volgende riglyne gebruik word om kinderliteratuurskrywers uit die vorige hoofstuk op soortgelyke wyse te analiseer. Hierdie riglyne kan gebruik word om vas te stel waaruit 'n "verwonde" kind kan spruit en hoekom dit in 'n betrokke gestalte in 'n teks manifesteer.

Riglyne wat die teenwoordigheid van 'n herbelewingsproses en "verwonde" kind by kinderliteratuurskrywers kan aandui

Eerstens moet dit moontlik wees om spesifieke ervarings of emosies wat die skrywer en 'n karakter deel, in die teks te identifiseer. Daar moet simbole (versteekte sleutels) in die teks teenwoordig wees wat insig kan bied op die skrywer se skryfproses as 'n herbelewingsproses. 'n Skrywer se biografiese inligting help om spesifieke ervarings te identifiseer.

Spesifieke patrone in die skrywer se werk ten opsigte van tema, intertekstualiteit, karakters, ruimte en verhaalgebeure moet in een of meer sy tekste na vore tree. 'n Skrywer se voorkeur vir spesifieke aspekte rondom sy verhaal, kan dui op 'n onbewuste herbelewingsproses.

Andersins kan daar onderwerpe wees wat duidelik vermy word, soos homoseksualiteit, ras of patriargale hiërargieë. In Andersen se sprokie *Die Sneekoningin* (2004: 152) is die held en antagonis byvoorbeeld vroulik en die slagoffer 'n seun. Die stereotipiese genderrolle word omgeruil en is 'n kontrasterende benadering tot sprokies. Dit val veral op wanneer die sprokies van die Grimm-broers in ag geneem word, waar patriargale sisteme en genderrolle duidelik verteenwoordig word.

Indien Miller se teorie by die analise van kinderliteratuur aangewend word sowel as die skrywers daarvan, is 'n belangrike vraag wat navore kom: Waar laat dit die volwasse skrywer?

4.5 Die volwasse skrywer en sy skryfproses

Die volwasse skrywer wat vir kinders skryf het waarskynlik toegang tot 'n "verwonde" kind. Sou die skrywer die skryfproses ervaar as 'n herbelewingsproses sou dit na praktiese keuses lei wat saamhang met verskeie diepgaande emosionele ervarings. So 'n "verwonde" kind is nie 'n innerlike kind nie, maar die self waarna die volwassene terugkeer en waar diepgaande ervarings beleef en moontlik onderdruk is. Hierdie ervarings manifesteer op 'n onbewuste manier in die tekste, meer so in kinderliteratuur as in ander genres.

Volwasse skrywers kan moontlik suksesvol vir kinders skryf, omdat hulle die herbelewingsproses meemaak. Derhalwe kan hulle op 'n dieper vlak met kinders en hul ervarings assosieer, omdat hul eie ervarings op onbewuste maniere neerslag vind in die teks. Indien die herbelewingsproses suksesvol plaasvind, blyk dit verder te korreleer met die kwaliteit van 'n teks en die praktiese keuses wat skrywers maak.

4.6 Implikasies van 'n Miller-georiënteerde interpretasie van kinderliteratuur

Die belangrikste implikasie van hierdie interpretasie van kinderliteratuur is dat kinderliteratuur op 'n meer komplekse manier geanaliseer kan word as wat vroeër vermoed is.

Voorheen is kinderliteratuur vanuit die perspektief van die leser benader, die teks op sig self, of as 'n geïsoleerde entiteit, of vanuit 'n opvoedkundige perspektief. Deur gebruik te maak van 'n psigoanalitiese teorie waar die skrywer se onbewuste ook in berekening gebring word, word 'n insiggewende blik op die skep van die eindproduk verskaf. Die skrywer se diepgaande ervarings en emosies word geopenbaar deur praktiese keuses oor aspekte soos karakters, vertelling, ruimte en verhaaldebeure.

Kinderliteratuur kan as gevolg van hierdie interpretasie belangriker geag word as wat tans die geval is. Vandag is daar studies oor kinders se leesgewoontes, leesfrekwensie, taalvoorkeur en boekseleksie (Snyman, 2006a). Kinderliteratuur is tot nog toe beskou as 'n blote werktuig in die praktyk van taalonderwys en hoe dit hier gebruik kan word. 'n Nuwe veld, wat beslis verdere navorsing behoort te ontvang, is die gebruik van kinderliteratuur in die mediese veld.

Wat die kinderliteratuurteks en sy nut betref, kan daar nou na die skrywer, sy skryfproses en die kind as betrokke leser gekyk word. Waar al drie entiteite deel is van 'n komplekse proses wat beter insig kan bied op die effektiewe gebruik van kinderliteratuur.

Miller se teoretiese argumente oor die herbeleving van die kinderjare kan gebruik word om kinderliteratuur en die betrokke skryfproses in oënskou te neem. Dit kan skrywers help om meer bewus te wees van hoe hulle tekste skep. Dit kan ook

individue help om kinderliteratuur op 'n meer ingeligte manier te bestudeer, te analiseer en te benut, soos met biblioterapie.

Ten slotte is die belangrikste aspekte van Miller se teorieë bespreek in verband met die ontleding van verskeie kinderliteratuur tekste. Daar is aangevoer dat die perspektief van die skrywer en sy skryfproses as 'n herbelewingsproses beskou kan word. Die herbelewingsproses is bespreek aan die hand van enkele Afrikaanse skrywers se werk en hoe dit hul praktiese keuses soos temas, karakters, verteltegnieke en verhaaldeure beïnvloed.

Die implikasies van 'n Miller-georiënteerde interpretasie van kinderliteratuur is bespreek ter ondersteuning van die argument dat die skrywer se perspektief en onbewuste belangrik is in die ontleding van kinderliteratuur as genre.

Die volgende hoofstuk sal die praktyk van biblioterapie bespreek ter ondersteuning van die uitgangspunt dat goeie kinderliteratuur 'n belangrike hulpmiddel in alledaagse praktyke soos sielkunde, arbeidsterapie, maatskaplike werk, terapie, ontwikkeling en opvoeding is.

5. Die Wit Konyng

“ ‘n Kat kan mos na 'n koning kyk,’ sê Alice. ‘ Ek het dit iewers in 'n boek gelees, maar ek het vergeet waar.’ ”

(Carroll, vertaal deur André P. Brink, 2010: 119)

Die funksie van kinderliteratuur kan vanuit verskillende perspektiewe beskou word. In hierdie hoofstuk gaan die praktiese gebruik van kinderliteratuur ondersoek word, omdat die gebruik daarvan ewe belangrik is as die skryfproses.

Biblioterapie sal as 'n enkele voorbeeld van die praktiese toepassing van kinderliteratuur gebruik word om 'n beter insig op kinders se ervarings te kry.

5.1 Biblioterapie

Die sukses van biblioterapie by kinders is algemeen bekend. Smith skryf dit toe aan 'n kind se vermoë om spontaan 'n verhaal sy eie te kan maak (1982:229).

“Daarom kan die gebruik van die kinderverhaal as biblioterapeutiese tegniek tydens gesprekke met die kind, van besondere waarde wees” (Smith, 1982:229).

Kinderliteratuur as genre is dus belangrik vir hierdie praktyk.

Biblioterapie is geensins 'n nuwe konsep of praktyk nie. Die konsep dat lees as ontspanningsaktiwiteit ook genesing kan bring, dateer so ver terug as die antieke Griekse tye. Die term “biblioterapie” kan teruggevoer word na die begin van die 20^{ste} eeu toe Crothes die term gemunt het. Hy het dit gebruik om te verwys na 'n terapeutiese praktyk wat boeke as hulpmiddels daarstel (Shechtman, 2009:21).

Die hoofgedagte agter die konsep van *biblioterapie* is dat goeie literatuur die individu kan help om op 'n geestelike vlak te genees en dat dit 'n verrykende ervaring vir die leser kan wees.

Die praktyk van biblioterapie het 'n opbloeitoeleef in die periodes na die Eerste en Tweede Wêreldoorloë. Daar was groot getalle soldate wat van die oorlog teruggekeer het en aan posttraumatiese stres en verwante geestestoestande gelyk het. Dit het 'n verstaanbare tekort aan sielkundige hulp tot gevolg gehad en baie van die soldate kon nie langdurende sielkundige behandeling bekostig nie. Biblioterapie was dus 'n bekostigbare alternatief vir intense sielkundige of psigoanalitiese behandeling (Shechtman, 2009: 21).

Vandag word biblioterapie in verskillende kontekste gebruik; byvoorbeeld deur skoolsielkundiges, kindersielkundiges, maatskaplike werkers, gesondheidswerkers en onderwysers. Biblioterapie word deur kinders, adolessente en volwassenes gebruik, maar in hierdie studie val die fokus op die rol wat kinderliteratuur hier kan speel.

5.1.1 Definisie

Daar is verskeie definisies rakende wat presies biblioterapie behels. Breedweg kan dit verstaan word as die gebruik van boeke/tekste om mense te help met hul emosionele probleme.

Volgens die *Online Dictionary for Library and Information Science*, kan dit soos volg omskryf word:

The use of books selected on the basis of content in a planned reading program designed to facilitate the recovery of patients suffering from

mental illness or emotional disturbance. Ideally, the process occurs in three phases: personal identification of the reader with a particular character in the recommended work, resulting in psychological catharsis, which leads to rational insight concerning the relevance of the solution suggested in the text to the reader's own experience. Assistance of a trained psychotherapist is advised (American Library Association, 2015).

'n Tweede definisie is in 1966 deur die *Association of Hospitals and Institutional Libraries* uitgereik:

Bibliotherapy: The use of selected reading materials as therapeutic adjuvants in medicine and psychiatry; also guidance in the solution of personal problems through directed reading (American Library Association, 2015).

Shechtman verskaf twee verdere definisies waar die eerste meer algemeen is:

...a family of techniques for structuring interaction between a facilitator and a participant ... based on their mutual sharing of literature (2009:22).

'n Meer kliniese definisie word ook verskaf: "...bibliotherapy is the use of literature and poetry in the treatment of people with emotional or mental illness" (Shechtman, 2009: 22).

Die meeste kundiges verskil egter oor die seleksie van tekste. Sommige verkies fiksie en ander nie-fiksie. Nie-fiksie verwys na sogenaamde self-help tekste en fiksie verwys na enige fiktiewe literatuur, soos byvoorbeeld, kinderliteratuur. Daarom word daar 'n onderskeid getref tussen kognitiewe en affektiewe biblioterapeutiese benaderings.

'n Belangrike aspek is die betrokkenheid van 'n kundige soos 'n sielkundige, psigoanalisis of maatskaplike werker by die proses van biblioterapie.

5.1.2 Kognitiewe biblioterapie

Met 'n kognitiewe benadering word nie-fiksie tekste gebruik en is die betrokkenheid van 'n kundige minimaal. Hier kan daar na enige konteks verwys word waar 'n selfhelpboek gebruik word, soos byvoorbeeld boeke wat swanger vroue lees oor moederskap, kinderontwikkeling en kinders. Hierdie benadering word die kognitiewe benadering genoem.

As cognitive therapists perceive learning processes as the major mechanisms of change, nonfiction written material for educating individuals has been elected ... and it is usually administered as a self-help therapy, with no therapist involved or with minimal therapist contact (Shechtman, 2009: 22).

Enige teks kan in hierdie benadering gebruik word, solank dit die leser/pasiënt instruktief lei. Dit sluit rekenaarprogramme, pamflette, koerant- of tydskrifartikels en self-help of doen-dit-self boeke in (Shechtman, 2009: 22).

5.1.3 Affektiewe biblioterapie

In hierdie benadering word die gebruik van boeke as 'n hulpmiddel/werktuig beskou, wat aanvullend tot sielkundige of psigoanalitiese terapie gebruik word.

Die belangrikste aspek van affektiewe biblioterapie is dat dit gaan om “... deep emotions and experiences, it cannot be a self-help treatment and definitely requires the involvement of a therapist” (Shechtman, 2009:22).

Affektiewe biblioterapie is dus die biblioterapeutiese benadering wat van belang is vir hierdie studie, met 'n spesifieke fokus op kinders en kinderliteratuur.

Die doel van 'n teks in affektiewe biblioterapie is om persoonlike terapie sessies aan te vul om onderdrukte emosies of ervarings na vore te bring.

... affective bibliotherapy originates from psychodynamic theories that can be traced back to Freud. It refers to the use of written materials to uncover repressed thoughts, feelings, and experiences (Shechtman, 2009: 22).

Die proses behels die lees van 'n verhaal waar die protagonis deur 'n struikelblok of probleem worstel waarby die leser emosioneel betrokke raak en deur hierdie worsteling insig verkry tot sy eie situasie (Shechtman, 2009: 22).

Anker en Trites se argumente in Hoofstuk 3 sluit by hierdie perspektief omtrent die doel van kinder- en jeugliteratuur aan. Volgens hulle is die doel van jeugliteratuur om 'n worsteling voor te stel, waar die leser met die protagonis kan identifiseer. Deur middel van hierdie worsteling vind die leser, sowel as die protagonis, sy plek en funksie in die samelewing. Hulle verwys indirek na 'n proses van biblioterapie wat in die afwesigheid van 'n kundige plaasvind, maar wat eerder fiksie as nie-fiksie gebruik.

Om oplaas sukses met die proses te behaal, moet die volgende teenwoordig wees, volgens Shechtman:

...[h]igh-quality literature [...] essential, as a poorly written novel with stereotyped characters and simplistic answers to complex questions is probably worse than no reading at all (Shechtman, 2009: 22).

Die proses van biblioterapie, soos dit hier uiteengesit word, kan duidelik vanuit 'n lesersperspektief verbind word met die herbelewingsproses uit die skrywer se perspektief.

5.2 Alice Miller

Miller se teorieë kan ook met biblioterapie verbind word. Sou Shechtman se verwysings na onderdrukte gevoelens en Miller se teorieë in ag geneem word, kan die volgende argument geformuleer word: 'n boek en die proses van biblioterapie dieselfde effek van herbeleving vir 'n leser kan skep as wat die skryfproses vir die skrywer skep.

Hierdie herbelewingsproses deur middel van biblioterapie is besonders handig, omdat dit reeds op kinders van 'n baie jong ouderdom uitgeoefen kan word. Dit kan ook dien as 'n dekodeeringsmeganisme vanuit die kind se leefwêreld na die volwasse terapeut of maatskaplike werker se wêreld. Die kinderverhaal bou in der waarheid 'n brug na 'n simboliese kode wat 'n jongkind nog nie kan verstaan of gebruik nie.

Skrywer



Venster

Teks



Leser

Kinderliteratuur kan soos 'n venster in 'n gebou funksioneer. Die leser kyk van buite deur die venster na die verhaal wat in 'n vertrek afspeel. Die skrywer staan binne-in die gebou en kan moontlik in verskillende vertrekke ingaan en aan die verhaal skryf.

Die venster kan dus as 'n teks beskou word. Die herbelewingsproses, soos Miller dit omskryf, kan deur middel van so 'n venster/teks in beide rigtings werk. Anders gestel, beide die skrywer en die leser kan 'n teks as 'n werktuig gebruik om die herbelewingsproses mee te maak. Vir die skrywer is die skryfproses van groter belang as die voltooiende produk, maar vir die leser is die leesproses weer van groter belang. Biblioterapie kan vir die skrywer sowel as die leser groot waarde inhou.

5.3 Die doel van biblioterapie

Volgens Smith is die omvattende doel van biblioterapie by kinders " ...die verryking van die persoon (kind) se positiewe funksionering en andersyds die herstel (genees) van disfunksionerende gedrag" (1982:229).

Dit is dus die doel van hierdie praktyk om kinders/personne wat negatief funksioneer, te help deur die gebruik van boeke om hul funksionering binne die samelewing te herstel.

Byvoorbeeld: 'n Drie-jarige kind wie se ouers besig is om te skei se gedrag raak aggressief en ontwrigtend. Die kind verstaan nie werklik hoekom sy ouers nou anders teenoor mekaar optree as vroeër nie. 'n Sielkundige of maatskaplike werker kan dan 'n kinderboek/-verhaal met karakters in 'n soortgelyke situasie gebruik om die kind te help om sy situasie te verstaan en sodoende sy gedrag te verbeter.

5.3.1 Verskillende media

Hier word daar na drie verskillende soorte tekste verwys wat gebruik kan word tydens biblioterapie met kinders. Eerstens is daar didaktiese literatuur soos vakliteratuur, doen-dit-self of instruksieboeke. Tweendens is daar verbeeldingsliteratuur wat dramas, romans, kinderverhale, gedigte, kortverhale, ens. insluit. Derdens is daar oudiovisuele media soos films, radio- en televisieprogramme.

Die bogenoemde media kan in enige volgorde of kombinasie gebruik word, soos die situasie dit vereis.

5.3.2 Die prosesse van biblioterapie

Die affektiewe biblioterapie prosesse, spesifiek vir kinders, verloop soos volg:

1. Identifikasie:

Hier vereenselwig die kind hom met 'n karakter.

2. Projeksie:

Dit speel 'n groot rol en gebeur wanneer die kind 'n spesifieke karakter kies waarmee hy homself gelyk wil stel. In die kind se wêreld is die karakter hý en hy die karakter. Hierdie projeksie moenie met Klein se konsep verwar word nie.

Klein se konsep van projeksie vind plaas waar karaktereienskappe van die kind verbind word met karaktereienskappe/-trekke in die kind, en die Self op 'n ander persoon geprojekteer word. Projeksie beweeg dus van die kind se "Self" na 'n ander persoon.

In die geval van biblioterapie, word die eienskappe van 'n karakter geïdentifiseer as gelyk aan die kind s'n en beweeg die projeksie van die karakter of teks na die kind.

Die kind verplaas "onbewustelik sekere onverwerkte en onaanvaarbare inhoud van sy innerlike wêreld na die karakter in die teks" (Smith, 1982:230). Tydens biblioterapie is projeksie "die objektivering van sy [die kind se] onverwerkte en onaanvaarbare innerlike wêreld" (Smith, 1982:230) en funksioneer projeksie as 'n verdedigingsmeganisme vir 'n kind.

Die manier waarop identifikasie tot projeksie lei word deur spesifieke faktore versterk. Die ooreenkomste tussen die karakter se wêreld en dié van die kind moet duidelik wees, byvoorbeeld "my pa slaan ook my ma as sy nie doen wat hy sê nie". Daar moet 'n emosionele parallel getrek kan word, waar die kind en die karakter dieselfde emosies ervaar. Die onverwerkte innerlike wêreld van die kind moet bedreigend of angswekkend wees voordat die kind hierdie patroon sal volg. Laastens moet die kind 'n emosionele band met die karakter vorm.

3. Modelling:

Hiermee word bedoel dat die kind modelle waarneem in terme van gedrag, en dit aanleer of naboots.

Die kind sal in die teks 'n model raaksien wat hy kan naboots, hetsy onmiddellik of op 'n latere stadium. Die Babalela se gedrag is 'n goeie voorbeeld, waar die karakter se gedrag om duidelik en hardop te sê: "Ek is 'n Babalela, los my uit", 'n bepaalde reaksie uitlok. Die gedrag van die Babalela funksioneer as 'n model wat by die kind kan manifesteer as 'n nabootsing of as geïnternaliseerde gedrag.

Die volgende aspekte bevorder modellering by kinders:

- Die gevolge wat die gedrag van die model vir die kind inhou, m.a.w. of die gedrag beloon of gestraf word, versterk of verswak sodoende die positiewe of negatiewe uitkomst.
- Die straf of beloning wat die kind ontvang, as reaksie op die gedrag wat gemodelleer word, bepaal 'n positiewe of negatiewe uitkomst. Dit wil sê, of die eindresultaat die kind trots, goed of terneergedruk laat. Hier is dit belangrik om te besef dat die poging tot gedrag wat 'n goeie gedragsmodel

volg, aangemoedig behoort te word. Sodoende sal die kind leer dat sy emosionele reaksie, sowel as die eindresultaat, saak maak.

Hoe word die effektiewe funksionering van 'n model bepaal? Dit moet 'n model wees wat gesag, warmte, opregtheid, aanvaarding, empatie, ens. openbaar, wat die kind se nabootsing daarvan verder sal versterk.

Laastens is herhaling en gereelde oefening van die gemodelleerde gedrag belangrik sodat dit geïnternaliseer kan word.

4. Katarsis:

Deur die proses van projeksie en modellering word die weg na katarsis gebaan. Die kind kry die kans om sy eie gevoelens, vrese, wense, begeertes en behoeftes te ontlaai deur middel van die karakters en die teks (Smith, 1982:230). Die kind kry die kans om sy probleme vanuit 'n veilige afstand te benader, dit te ondersoek, te manipuleer, te beleef en te verwerk. Hierdie indirekte manier van ontlasting en gebruik van onpersoonlike vorme van uitdrukking, is minder bedreigend vir die kind as om sy gevoelens in die direkte vorm uit te druk en daardeur blootgestel te word.

5. Self-insig:

Op 'n onbepaalde tyd moet die kind tot die bewustelike kennis kom dat daar ooreenkomste tussen sy leefwêreld en dié van die model(le) bestaan (Smith, 1982: 230). Hierdie self-insig kom na vore wanneer die kind die ooreenkomste kan verwoord. Byvoorbeeld, "Karel se ouers bly apart, maar hulle is nog lief vir hom – net soos my ma en pa". Die kind moet sy eie ervarings en gevoelens kan verwoord deur 'n eerste persoonsperspektief. Dit dui daarop dat die kind begin om sy probleme te verwerk en ooreenkomste met sy eie werklikheid te integreer.

Hierdie hele proses is nie uitsluitlik van toepassing op kinders nie. Dit funksioneer op verskillende vlakke vir mense van alle ouderdomme, maar kan die duidelikste geïllustreer word met kinders en kinderliteratuur.

5.3.3 Vereistes van 'n geskikte teks

Dit is belangrik om bewus te wees dat nie somer enige teks vir biblioterapie gebruik kan word nie. 'n Teks moet spesifieke elemente bevat en word geselekteer afhankende van die pasiënt/kind se individuele behoeftes en omstandighede.

Die volgende vereistes word gestel wanneer 'n teks geselekteer word:

- a) Die verhaal moet so na as moontlik aan die kind se situasie en lewensfase wees. Daarom moet die kundige 'n grondige kennis hê van sy pasiënt se situasie en agtergrond.
- b) Daar moet 'n prallel wees tussen die kind en die teks se omstandighede en wêreld, maar dit moenie identies wees nie.
- c) Daar moet ook 'n emosionele aansluiting tussen die karakters en teks, met die kind se lewe wees.
- d) Daar moet 'n held wees wat duidelik herkenbaar is, liefs 'n kinderheld (Smith, 1982: 232). Dit moet dien as model vir die kind, maar nie 'n gewenste modelheld nie – 'n werklike kind.

- e) Daar moet voorsiening gemaak word vir medekarakters wat belangrike ondersteunende rolle speel teenoor die held.
- f) Die verhaal as geheel moet 'n model skep vir die kind om te volg ten opsigte van 'n gesonde verwerkingsproses. So 'n model moet die volgende eienskappe toon:
- Die karakters moet hul gevoelens kan herbeleef, al word hulle gespot of negatief beïnvloed. Hulle moet die oorsake van hulle probleme/gedrag ondersoek en sodoende hulself beter leer ken en aanvaar.
 - Die karakters moet intellektueel insig verkry uit gebeure, met ander woorde dit objektief, realisties en kognitief beoordeel. Byvoorbeeld, “net omdat my ma en pa nie meer van mekaar hou nie, beteken dit nie hulle hou nie van my nie”. Hulle moet emosionele insig ontwikkel, hul emosies kan identifiseer en in verband kan bring met 'n spesifieke situasie.
 - Die karakters moet hul eie potensiaal en vermoëns herken en hulself daartoe wend. Hulle moet gesonde hanteringstrategieë aanwend en probleme positief benader. Hulle moet lewensdoelstellings bepaal en positief daarna streef.
- g) Die model in 'n verhaal moet gesonde en effektiewe hanteringstrategieë ten toon stel.
- 'n Goed gebalanseerde en gesonde verwerkingsmeganisme moet vir die kind as model voorgehou word. 'n Algehele geronde funksionering moet voorgehou word:psigiese funksionering, maatskaplike funksionering, godsdienstige funksionering en selfbeeldfunksionering.
- h) Laastens is 'n gerusstellende slot belangrik, wat 'n optimistiese gevoel by die kind laat. Dit dui nie noodwendig op 'n sprokiesagtige “gelukkig verder lewe”-tipe einde nie, maar wel 'n afgeronde einde waar probleme opgelos word.

Die rol van literatuur wat spesifiek vir kinders as lesers of gehoor geskryf is, is onsettend belangrik. Ten spyte van al hierdie vereistes is dit interessant dat 'n groot gedeelte van die tekste wat wel vir biblioterapie gebruik word nie geskryf word met biblioterapie voor oë nie, maar eerder om tekste van hoë gehalte te skep.

5.4 Doel en belang van kinderliteratuur ten opsigte van biblioterapie in 'n Suid-Afrikaanse konteks

“Reading books to children ... is a common practice that has intellectual, emotional, and social benefits” (Shechtman, 2009:36). Sou 'n enkele belangrike doel vir kinderliteratuur gesoek word, buiten die bydraes tot kinders se ontwikkeling, is biblioterapie van kardinale belang in ons hedendaagse sosiale omstandighede.

Biblioterapie kan 'n belangrike rol in die behandeling en hantering van Suid-Afrikaanse kinders speel, wat geraak word deur trauma en geweld, veral wanneer daar na die misdaadstatistieke vir die periode van 2013/2014 gekyk word. Die SAPD het 'n totaal van 45 230 kontakmisdade teen kinders opgeteken, waarvan 22 781 seksuele misdade was. Dit kom neer op ongeveer 123 kinders per dag wat slagoffers van geweld en misdaad is (UNICEF, 2015).

Biblioterapie hoef nie slegs deur hoogsgekwalfiseerde sielkundiges en psigiaters gebruik te word nie. Dit is 'n metode wat maatskaplike werkers en selfs onderwysers kan gebruik.

5.5 Goeie kinderliteratuur vir biblioterapie is nodig en belangrik

Biblioterapie is dus 'n terapeutiese benadering tot die kind en sy gedrag wat literatuur – spesifiek kinderliteratuur – gebruik om die kind te help. In die maatskaplike omstandighede van die hedendaagse Suid-Afrika, kan biblioterapie op verskeie maniere gebruik word om kinders te help wat verskillende grade van trauma beleef. Sou daar 'n gebrek aan kinderliteratuur wees, sou die praktyk van biblioterapie 'n tekort aan hulpmiddels hê wat die werking daarvan sal beperk. In hierdie konteks is gehalte kinderliteratuur van kardinale belang.

5.6 Ten slotte

Ten slotte is die konsep van biblioterapie bespreek in verband met kinder- en jeugliteratuur.

Die praktiese toepassing van kinderliteratuur in die praktyk van biblioterapie is in oënskyn geneem ter ondersteuning van die uitgangspunt dat die gebruik van kinderliteratuur net so belangrik is as die skryf daarvan.

'n Volledige gevolgtrekking volg en sluit hierdie studie af.

Gevolgtrekking

Hierdie studie het ten doel gehad om die rol van die “verwonde” kind in die skryfproses van kinder- en jeugliteratuur te ondersoek.

Die psigoanalitiese teorieë van Alice Miller is gebruik om ’n teoretiese raamwerk te skep waarmee verskillende tekste ondersoek is.

Eerstens is die raamwerk gebruik om klassieke sprokies te ontleed as ’n steekproef vir Miller se teorieë. Die spesifieke gevallestudie van Hans Christian Andersen is ontleed deur die teorieë van Melanie Klein te gebruik ter aanvulling van Miller. Klein ondersteun en vul Miller se werk aan deurdat sy Freudiaanse konsepte in haar werk integreer. Daar is bevind dat verhale beide die idilliese en skadukant van die onbewuste kan ontgin, afhangende van ervarings wat die skrywer of die kollektiewe onbewuste berg.

Die rol wat Miller se konsep van die “verwonde” kind speel, is gesetel in die skrywer se onbewuste en speel ’n beduidende rol in die eindproduk.

Die kinder- en jeugliteratuur van Viljoen, Bloemhof en Vels is ondersoek en ontleed aan die hand van Miller se teorieë en die konsep van ’n “verwonde” kind. Daar is spesifieke elemente by elke skrywer geïdentifiseer wat kan funksioneer as ’n herbelewingsproses van die “verwonde” kind.

Die konseptualisering en identifisering van Miller se “verwonde” kind is in Hoofstuk 4 breedvoerig bespreek in verband met kinderliteratuur.

Laastens is die werklike doel en moontlike funksies van kinderliteratuur bespreek met verwysing na die praktyk van biblioterapie.

Dit is moontlik om die volgende gevolgtrekkings te maak:

Die skryfproses wat skrywers van kinderliteratuur meemaak kan as ’n herbelewingsproses beskryf word, waar hulle vir die ideale leser in hul onbewuste skryf. Hierdie “ideale leser” kan as ’n “verwonde” kind beskou word.

Die “verwonde” kind kan met positiewe of negatiewe ervarings uit die skrywer se eie kinderjare verbind word, wat daarop dui dat ’n herbelewingsproses plaasgevind het. Hierdie “verwonde” kind kan in verskillende gestaltes neerslag vind in ’n teks soos byvoorbeeld in ’n spesifieke karakter.

In sommige gevalle kan praktiese en kontekstuele keuses verbind word met spesifieke figure of gebeure uit die skrywers se kinderjare.

Die gevallestudie van Hans Christian Andersen toon sterk korrelasies tussen Andersen se praktiese keuses in sy sprokies en sy verhoudings met sy moeder en grootmoeder. Veral in sy bekende sprokie *Die Sneekoningin*.

In Hoofstuk 3 is daar aandag geskenk aan aktuele kwessies rondom die betrokke skrywers se tekste. Hierdie kwessies kan moontlik meer indringend in ander studies ondersoek word en is slegs betrek om insigte te bied op die betrokke tekste en die skryfprosesse wat betrokke was.

Hierdie studie wil benadruk dat kinder- en jeugliteratuur literêre waarde het. Dit is belangrik om daarvan bewus te wees dat goeie kinderliteratuur ook buite die veld van onderwys ’n beduidende bydrae kan lewer.

Dit kom daarop neer dat die skrywers van kinderliteratuur komplekse skryfprosesse meemaak, net soos wat algemeen aanvaar word vir skrywers van ander literêre genres.

Hierdie studie wil die perspektief bevorder dat suksesvolle kinderliteratuur op die teenwoordigheid van 'n herbelewingsproses en "verwonde kind" by die skrywer dui. Dit wil sê dat 'n suksesvolle skryfproses, wat herbeleving bevat, kan lei tot 'n suksesvolle eindproduk.

Ten slotte kan Miller se psigoanalitiese teorieë 'n beduidende insig bied op die skryfproses en analise van kinderliteratuur op 'n gesofistikeerde wyse. Hierdie studie wil aanbeveel dat dit die gepaste leesstrategie bied vir die toepassing van literêre teorie op kinder- en jeugliteratuur.

Woordelys

Literêre sprokie: dit verwys na enige sprokie wat in tekstuele vorm bestaan, ongeag die ouderdom of weergawe van die verhaal. Dit verwys na 'n sprokie met tekstuele verwysings wat by 'n spesifieke outeur sy oorsprong gehad het.

Volksverhale: dit verwys na verhale wat mondelings oorgedra is en waarvan daar verskillende weergawes in verskillende kulture bestaan.

Sprokie: dit is enige opgetekende verhaal wat voldoen aan die basiese vereistes van 'n klassifikasie sisteem wat ten doel het om tekste as 'n sprokie te klassifiseer.

Wonderverhaal: dit is 'n verhaal met towerkragte en wonderbaarlike gebeurtenisse. Dit kan ook na sprokies en volksverhale verwys.

Stixt verwys na 'n uil wat beskou word as 'n teken van onheil. So 'n heks kon haar voorkoms verander en deur die lug vlieg. Hierdeur is die heks se voorkoms ook verbind met onheil en die bose.

Lamia het oorspronklik verwys na 'n vroulike monster wat kinders geëet het, en sodoende is die konsep van lelikheid, die eet van kinders en kannibalisme verbind met die konsep van 'n heks.

Sortilega verwys na iemand wat lootjies trek of kaarte lees en die toekoms daarvolgens voorspel.

Saga kan etimologies verbind word met woorde wat "voorspel", "vooruitsien" of "uitreik na die toekoms" beteken. *Sortilega* en *Saga* word verbind met 'n heks, omdat iemand wat die toekoms kan lees of bepaal, 'n invloed daarop kan uitoefen en hierdie vermoë word as bonatuurlik beskou.

Bibliografie

- American Library Association. 2015. "Bibliotherapy". Chicago: ALA American Library Association. Aanlyn beskikbaar:
<http://www.ala.org/tools/atoz/bibliotherapy> [Afgelaai op 4 Desember 2015]
- Amazon.com. 2015. *The Sleeper and The Spindle*. Aanlyn beskikbaar:
<http://www.amazon.com/The-Sleeper-Spindle-Neil-Gaiman/dp/1408859645> [Afgelaai op 28 Junie 2015]
- Amazon.co.uk. 2015. *The Sleeper and The Spindle*. Aanlyn beskikbaar:
<http://www.amazon.co.uk/The-Sleeper-Spindle-Neil-Gaiman/dp/1408859645> [Afgelaai op 1 Julie 2015]
- Amazon.de . 2015 *The Sleeper and The Spindle*. Aanlyn beskikbaar:
<http://www.amazon.de/The-Sleeper-Spindle-Neil-Gaiman/dp/1408859645>
[Afgelaai op 1 Julie 2015]
- Andersen, H.C. 2004. *Die verhale van Hans Christian Andersen*. Vertaal deur Naomi Lewis. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Anker, J. 2011. Fanie Viljoen se *Onder wêreld* as voorbeeld van die gesag- en magstryd in die jeugroman. *LitNet Akademies*. 8 (3): 1-20.
- Ankarloo, B. , Clark, S. , Monter, W. 2002. *The Athlone History of Witchcraft and Magic in Europe*. Londen: The Athlone Press
- Anoniem. 2014. Poolshoogte: DBO se een boek per graad: Waarom is die skrywers so stil?. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/dbo-se-een-boek-per-graad-waarom-is-die-skrywers-so-stil/> [Afgelaai op 24 Augustus 2015]
- Ashliman, D.L. 2015. "Jack and the Beanstalk: eight versions of an English fairy tale". Aanlyn beskikbaar: <http://www.pitt.edu/~dash/folktexts.html>
[Afgelaai op 9 April 2015]
- Aucamp, H. 2010. Neo-Gotiek in die Afrikaanse letterkunde. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar <http://www.litnet.co.za/neo-gotiek-in-die-afrikaanse-letterkunde/> [Afgelaai op 10 Februarie 2016]
- Bahr Bentley, S. 2014. "A Modern View of Hans Christian Andersen's Fairy Tales". *Brigham Young University*. Aanlyn beskikbaar
<http://humanities.byu.edu/a-modern-view-of-hans-christian-andersens-fairy-tales/> [Afgelaai op 28 April 2015]

- Bakhtin, M.M. 1981. "Forms of Time of the Chronotope in the Novel". In *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press. 84-258.
- Bakker, N. 1996. *Macbeth – Interactive Shakespeare*. Kaapstad: Maskew Miller Longman.
- Barnes & Noble. 2015. *The Sleeper and The Spindle*. Aanlyn beskikbaar <http://www.barnesandnoble.com/w/the-sleeper-and-the-spindle-neil-gaiman/1120977552?ean=9780062398246> [Afgelaai op 1 Julie 2015]
- Bateson, M.C. 2004. "Composing a Life Story". *The Impossible Will Take A Little While: a Citizen's Guide to Hope in a Time of Fear*. New York: Basic Books.
- Bloemhof, F. 1994. *Sakkie en die Toffiewolf*. Ekonopret-reeks. Juta Gariep: Kaapstad.
- Bloemhof, F. 2004. *Vampiere in Londen. Riller-reeks*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Bloom, H. 1995. *The Western Canon*. Riverhead Books: New York.
- Bom, A.K. & Aarenstrup, A. 2010. "A Short Chronology of HCA's Life". *The Hans Christian Andersen Center*. Aanlyn beskikbaar: http://www.adersen.sdu.dk/liv/chronology/index_e.html [Afgelaai op 27 April 2015]
- Boxoffice.com. 2015. *Into the Woods*. Aanlyn beskikbaar: <http://pro.boxoffice.com/statistics/movies/into-the-woods-2014> [Afgelaai op 1 Julie 2015]
- Bradshaw, P. 2009. "Where the Wild Things Are". *The Guardian*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.theguardian.com/film/2009/dec/10/wherethewildthingsarereview> [Afgelaai op 30 Mei 2015]
- Brink, A. P. 2008. *Groot Verseboek*. "Woordeskat" deur Elisabeth Eybers. Tafelberg: Kaapstad.
- Brontë, C. 1979. *Jane Eyre*. Engeland: Penguin Books.
- Brown, J. 2010. *Writers on the Spectrum: How Autism and Asperger Syndrome Have Influenced Literary writing*. Londen: Jessica Kingsley Publishers.
- Bruwer, R. 2015. Matriekboek is nie so vlak, kap skrywer terug. *Netwerk24*. 15 Julie. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/nuus/2015-07-15-matriekboek-is-nie-so-vlak-kap-skrywer-terug> [Afgelaai op 6 Augustus 2015]

- Burger, W. 2015. Onder draai die duiwels – Ons boeke moet ons diep wond. *Netwerk24*. 28 Junie. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/stemme/aktueel/2015-06-28-ons-boeke-moet-ons-diep-wond> [Afgelaai op 6 Augustus 2015]
- Buys, H.M. 2002. Die gruwel en die Gotiese in drie hedendaagse tekste: *Die nag het net een oog* – Francois Bloemhof, *Drif* – Reza de Wet, *Een hart van steen* – Renate Dorrestein. M.A. Tesis. Universiteit van Stellenbosch. Aanlyn beskikbaar: <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/52778> [Afgelaai op 10 Februarie 2016]
- Bybel. 1933. OT. Eksodus. Groot Brittanje: Britse en Buitelandse Bybelgenootskap.
- Bybel. 1983. OT. Eksodus. Kaapstad: Nasionale boekdrukkery.
- Carlson, K. 2014. The Bildungsroman Project. Aanlyn beskikbaar: <http://bildungsromanproject.com/define/> [Afgelaai op 1 Junie 2015]
- Carroll, L. 2010. *Die avonture van Alice in Wonderland*. Vertaal deur André P. Brink. Illustrasies deur Marjorie van Heerden. Kaapstad : Human en Rousseau.
- Cleckley, H. 1988. *The Mask of Sanity*. Privaat uitgegee. Aanlyn beskikbaar: http://www.cix.co.uk/~klockstone/sanity_1.pdf [Afgelaai op 2 April 2016]
- Coats, K. 2010. "Fantasy". In *The Routledge Companion to Children's Literature*. Londen: Routhledge. bl. 75-86.
- Columbia University. 2015. "The European Bildungsroman". Department of English and Comparative Literature. Aanlyn beskikbaar: <http://english.columbia.edu/european-bildungsroman> [Afgelaai op 1 Junie 2015]
- Connors, D. 1997. "Alice Miller: The most significant thinker in psychiatry today". *This is War-Authors*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.thisiswar.com/AuthorsAlice.htm> [Afgelaai op 29 Desember 2014]
- Cowan-Jensen, S. 2010 . Alice Miller obituary. *The Guardian*. Aanlyn beskikbaar <http://www.theguardian.com-science-2010-may-31-alice-miller-obituary> [Afgelaai op 12 Januarie 2015].
- Crow, W.B. 1972. *A History of Magic, Witchcraft and Occultism*. Groot Brittanje: Abacus.
- Culler, J. 1988. *Framing the Sign: Criticisms and its Institutions*. Norman: University of Oklahoma Press.

- Into The Woods*. [DVD]. 2014. Vervaardig deur R. Marshall, R. DeLuca, M.Platt, C. McDougall. Regisseur deur R. Marshall. VSA: Disney – Buena Vista Home Entertainment.
- Jacobs, J. 2011. Jaco Jacobs se SkryfBlog: Waarom word prenteboeke nie behoorlik geresenseer nie? Aanlyn beskikbaar: <http://jacobjacobs.blogspot.co.za/2011/06/waarom-word-prenteboeke-nie-behoorlik.html> [Afgelaai op 21 Oktober 2015].
- Janse van Rensburg, C. 2014. Interview: Arthur Attwell explains the impact of the South African Departement of Basic Education's proposed new policy. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/interview-athur-attwell-explains-the-impact/> [Afgelaai op 8 September 2015]
- Janse van Rensburg, L. 2014. "Al die vlae in Blommeland moet halfstok hang". *Die Burger*. 23 Augustus: 1.
- Janse van Rensburg, L. 2015. Dun en Maklik juis reg vir jeug – Skrywer van voorgeskrewe werk verdedig matriekboek. *Netwerk24*. 14 Junie. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/nuus/onderwys/2015-06-14-skrywer-van-voorgeskrewe-werk-verdedig-matriekboek> [Afgelaai op 6 Augustus 2015]
- Jones, D. 2006. "Defining self and others through textile and text". *Woman's Writing*. 8 (3). 375-390. Aanlyn beskikbaar: <http://www.tandfonline-com.ezproxy.uct.ac.za/doi/pdf/10.1080/09699080100200143> [Afgelaai op 4 Mei 2015].
- Jung, C.G. 2013. *Aion: researches into the phenomonology of the self*. 2de weergawe 1970. Vertaal deur RFC Hull. Princeton University Press: VSA. Aanlyn beskikbaar: https://ia800808.us.archive.org/14/items/collectedworksof92cgju/collected_worksof92cgju.pdf [Afgelaai op 8 September 2016]
- Klein, M. 1975. *The Psycho-Analysis of Children*. Londen: Virago Press.
- Krog, A. 2007. "Wat deurnagdans met feëtjievoete maak". 16 Augustus. *Rapport*
- Leonard, T. 2010. "JD Salinger's 'last words to the media'" . *Telegraph*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.vancouversun.com/salinger+last+words+media+spotted+from+kitchen+window/2501794/story.html> [Afgelaai op 19 Junie 2016]
- Loots, M.J. 2007. Gotiese elemente in François Bloemhof se debuutroman, *Die nag het net een oog*. M.A. Tesis. Universiteit van Stellenbosch. Aanlyn beskikbaar: <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/2316?locale-attribute=it>

- Loots, S. 2015. Sonja Loots: Voorgeskrewe boek te lig in die broek. *Netwerk24*. 14 Junie. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/stemme/menings/2015-06-14-sonja-loots-voorgeskrewe-boek-te-lig-in-die-broek> [Afgelaai op 6 Augustus 2015]
- Luther, J, Pfeiffer, F.F. en Gouws, R.H., 2015. *Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. 6^{de} uitgawe. Kaapstad: Pearson.
- Mihálik, A. 2015. Kringe oor 'n boek – 'Sawwe kos': Hulle geniet dit. *Netwerk24*. 21 Junie 2015. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/stemme/aktueel/2015-06-21-sawwe-kos-hulle-geniet-dit> [Afgelaai op 6 Augustus 2015]
- Maxwell-Stuart, P.G. 2001. *Witchcraft in Europe and the New World, 1400 – 1800*. New York: Pelgrave.
- McCartney, T. 2014. "Shout Out: The Sleeper and the Spindle". *Kid's Book Review*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.kids-bookreview.com/2014/12/shout-out-sleeper-and-spindle.html> [Afgelaai op 20 April 2015]
- Miller, A. 1990. *The Untouched Key: Tracing Childhood Trauma in Creativity and Destructiveness*. New York: Anchor Books.
- Miller, A. 1995a. "Introduction to the revised edition". *The Drama of the Gifted Child*. Londen: VIRAGO. 1-26.
- Miller, A. 1995b. *The Drama of Being a Child: The Search for the True Self*. Vertaal deur Ruth Ward. Verenigde Koninkryk: Virago.
- Miller, A. 2002. The Ignorance or How we produce the Evil. Aanlyn beskikbaar: http://www.alice_miller.com/articles_en.php?lang=en&nid=478grp=11 [Afgelaai op 18 Februarie 2015]
- Miller, A. 2006. *The Body Never Lies: The Lingering Effects of Hurtful Parenting*. Vertaal deur Andrew Jenkins. New York: W.W. Norton and Company.
- Miller, A. 2007. *The Drama of the Gifted Child: The Search for the True Self*. Vertaal deur Ruth Ward. New York: Basic Books.
- Miller, A. 2014b. *The Drama of being a Child: The Search for the True Self*. Vertaal deur Ruth Ward. Verenigde Koninkryk: Virago.
- More, B. 1922. *Metamorphoses, Ovid*. Boston: Cornhill Publishing Co. Aanlyn beskikbaar: <http://www.theoi.com/Text/OvidMetamorphoses6.html> [Afgelaai op 3 Julie 2015]

- Opperman, D.J. 1959. "Kuns is Boos!" in *Wiggelstok*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Propp, V. 1968. *Morphology of the Folktale*. Vertaal deur Laurence Scott. VSA: American Folklore Society.
- Punter, D. & Byron, G. 2004. *The Gothic*. Verenigde Koninkryk: Blackwell Publishing Ltd.
- Salinger, J.D. 1951. *The Catcher in the Rye*. New York: Little Brown and Company
- Salinger [DVD]. 2013. Vervaardig deur Shane Salerno. Regisseurs: S. Salerno, B. Squires, D. Randall, C. Fanning. VSA: The Weinstein Company.
- Scott-Stokes, H. 1985. *The Life and Death of Yukio Mishima*. Engeland: Penguin books. Aanlyn beskikbaar:
<https://www.google.com/search?rct=j&q=tove%20jansen#> [Afgelaai op 24 Februarie 2015]
- Segal, J. 1992. *Melanie Klein*. Londen: Sage.
- Sendak, M. 1963. *Where the Wild Things Are*. Londen: Bodley Head.
- Shectman, Z. 2009. Chapter 2: Bibliotherapy as a Method of Treatment. In *Treating Child and Adolescent Aggression Through Bibliography*. The Springer Series on Human Exceptionality. 21-37. Aanlyn beskikbaar:
http://www.springer.com/cda/content/document/cda_downloaddocument/9780387097435-c2.pdf?SGWID=0-0-45-721421-p173829717 [Afgelaai op 4 Desember 2015]
- Smith, A. 2007. *Gothic Literature*. Edinburgh: University of Edinburgh Press.
- Smith, C.M. 1982. Die gebruik van die kinderverhaal as biblioterapeutiese tegniek deur die maatskaplike werker in gesprekke met kinders. *Maatskaplikewerk*, 19 (3): 229-236). Aanlyn beskikbaar:
<http://blogs.sun.ac.za/boekwurm/files/2010/09/Biblioterapie-Smith-1982.pdf> [Afgelaai op 4 Desember 2015]
- Snyman, M. 2006a. "Die Leesvoorkeure en leesgedrag van Afrikaanse Kinders". In *Mousaion*. 24(1): 145-179.
- Snyman, M. 2006b. "Die Leesvoorkeure en leesgedrag van Afrikaanse kinders". [Studie]. Universiteit Pretoria.
- Soliday, M. 1994. "Translating Self and Difference through Literacy Narratives" *National Council of Teachers of English*. Aanlyn beskikbaar:
http://www.jstor.org.ezproxy.uct.ac.za/stable/378604?seq=1#page_scan_t ab_contents [Afgelaai op 4 Mei 2015]

- Stevenson, A. & Waite, M. 2011. "Bildungsroman, n." *Concise Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press. 132.
- Terblanche, E. 2014. Verna Vels (1933-2014): Gebore en getoë. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/verna-vels-1933/> [Afgelaai op 12 Julie 2015]
- Trites, R.S. 2000. *Disturbing the universe: Power and repression in adolescent literature*. Iowa City: University of Iowa Press.
- UNICEF. 2015. *UNICEF and 16 Days of Activism for No Violence against Women and Children*. Aanlyn beskikbaar: http://www.unicef.org/southafrica/media_17328.html [Afgelaai op 7 Januarie 2016]
- Van der Westhuizen, B. 1984. "Brandpunte van omstredenheid in die *Liewe Heksie*-reeks van Verna Vels". *Literator*. 5(2): 15-28. Aanlyn beskikbaar: <http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/view/920> [Afgelaai op 28 September 2014]
- Vels, V. 2011a. *Die Liewe Heksie Omnibus*. 8^{ste} druk. Human en Rousseau: Kaapstad.
- Vels, V. 2011b. *Liewe Heksie en die Rekenaar*. 7^{de} druk. Human en Rousseau: Kaapstad.
- Viljoen, F. 2008. *Onderwêreld*. Kaapstad: Tafelberg.
- Viljoen, H. ; Van der Merwe, C.N. 2006. "Oor die drumpel: Liminaliteit en literatuur". *Literator*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.literator.org.za/index.php/literator/article/viewFile/175/148> [Afgelaai op 9 Mei 2015].
- Wes-Kaapse Onderwys Departement. 2014. *MEC Debbie Schäfer on single textbook per subject*. 5 November 2014. Aanlyn beskikbaar: <http://www.gov.za/mec-debbie-sch%C3%A4fer-singletextbook-subject> [Afgelaai op 8 September 2015]
- Where The Wild Things Are*. [DVD]. 2009. Vervaardig deur T. Hanks, G. Goetzmn, M. Sendak, J. Cals, V. Landay. Regisseur: S. Jonze. VSA: Warner Bros. Home Entertainment.
- Williams, I.R. 2014. And then the queen kissed the princess: fairytales get a modern makeover. Aanlyn beskikbaar: <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2014/oct/16/neil-gaiman-russell-brand-modern-fairytale-makeover-princess> [Afgelaai op 9 Mei 2015]

Wullschläger, J. 2000. *Hans Christian Andersen: The Life of a Storyteller*. Engeland: Penguin Books.

Zipes, J. Ed. 2000. *The Oxford Companion to Fairy Tales*. Verenigde Koningryk: Oxford University Press.

Zipes, J. 2005. *Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller*. Londen: Routledge.

Zipes, J. 2006. "Critical Reflection about Hans Christian Andersen, the Failed Revolutionary", In *Marvels and Tales*. Vol.20. bl. 224-237. Aanlyn beskikbaar:
<http://muse.jhu.edu.ezproxy.uct.ac.za/journals/mat/summary/v020/20.2zipes.html> [Afgelaai op 28 April 2015].

Geraadpleegde Bronne

- Allen, A. 2013. The Symbolic importance of Holden's Hat. *The Bildungsroman Project*. Aanlyn beskikbaar: <http://bildungsromanproject.com/the-catcher-in-the-rye-a-close-reading/> [Afgelaai op 1 Junie 2015].
- Anoniem. 2014. Poolshoogte: DBO se een boek per graad: Waarom is die skrywers so stil?. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/dbo-se-een-boek-per-graad-waarom-is-die-skrywers-so-stil/> [Afgelaai op 24 Augustus 2015]
- Armitt, L. 2011. *History of the Gothic: Twentieth-Century Gothic*. Cardiff: University of Wales Press.
- Beeld. 2013. *Liewe Heksie word 50*. [Videogreep]. Aanlyn beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=NVgxDS-9i3E> [24 Augustus 2015]
- Bettleheim, B. 1976. *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Groot Brittanje: Thames and Hudson.
- Bloemhof, F. 1997. *Slinger-slinger*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 2005. *Nie vir kinders nie*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bloemhof, F. 2006. *Riller-Omnibus*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Bloemhof, F & Ackerman, A. 2005. *Agent Snoet en die Kattekwaad*. Pretoria: Lapa.
- Bom, A.K. & Aarenstrup, A. 2013. "The Time Table Year by Year". *The Hans Christian Andersen Center*. Aanlyn beskikbaar: http://www.adersen.sdu.dk/liv/tidstavle/vis_e.html [Afgelaai op 27 April 2015].
- Book Trust. 2015. *The Sleeper and the Spindle*. Beskikbaar aanlyn: <http://www.booktrust.org.uk/books/view/33984> [Afgelaai op 1 Julie 2015]
- Breytenbach, K. 2014. Verklaring oor voorgestelde een-teksboek-beleid. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/verklaring-oor-voorgestelde-een-teksboek-beleid/> [Afgelaai op 8 September 2015]
- Britz, E. 2014. Viljoen se nuutste jeugboek is 'Uit' – Onderwerp sal lesers 'emosioneel diép raak'. *Netwerk24*. 16 September. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/vermaak/2014-09-16-viljoen-se-nuutste-jeugboek-is-uit> [Afgelaai op 21 September]
- Bruwer, R. 2015. Matriekboek is nie so vlak, kap skrywer terug. *Netwerk24*. 15 Julie. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/nuus/2015-07-15->

[matriekboek-is-nie-so-vlak-kap-skrywer-terug](#) [Afgelaai op 6 Augustus 2015]

Bush, H. 2013. "The Life of Rye". *The Bildungsroman Project*. Aanlyn beskikbaar: <http://bildungsromanproject.com/the-life-of-rye/> [Afgelaai op 1 Junie 2015]

Carroll, L. 1987. *The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*. Illustration by Sir John Tenniel. Groot Brittanje:

Coats, K. 2010. "Fantasy". In *The Routledge Companion to Children's Literature*. Londen: Routledge. bl. 75-86.

Columbia University. 2015. "The European Bildungsroman". Department of English and Comparative Literature. Aanlyn beskikbaar: <http://english.columbia.edu/european-bildungsroman> [Afgelaai op 1 Junie 2015]

De Vries, W. 2013. Heksie se ma kry pluimpie van Haas Das. *Die Burger*. 7 Maart. Aanlyn beskikbaar: <http://m24arg02.naspers.com/argief/berigte/dieburger/2013/03/07/SK/14/wdvWoord.html> [Afgelaai op 19 Julie 2015]

De Vries, I. 2014b. Die gebruik van kinderprenteboeke as selfbeeldbouers in die onderrig van agtergeblewe kinders. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/die-gebruik-van-kinderprenteboeke-as-selfbeeldbouers-in-die-onderrig-van-agtergeblewe-kind/> [Afgelaai op 21 Oktober 2015]

De Vries, I. 2014c. Martie Preller oor boeke vir kleuters, kinders en tieners. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://blogs.litnet.co.za/izak/?s=martie+preller> [Afgelaai op 25 November 2015]

Die Burger. 2013. *Liewe Heksie se ma word 80*. [Videogreep]. Aanlyn beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=kjYzIMFbxKI> [Afgelaai op 18 Augustus 2015]

Die Burger Fees. 2013. *Wie is Verna Vels se gunsteling karakter in blommeland*. [Videogreep]. Aanlyn beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=ktlLWu03b-A> [Afgelaai op 14 Augustus 2015]

Diedericks-Hugo, C. 2002. *Skerpioen.net*. Deel van die Thomas@-reeks. Pretoria: Lapa.

Du Toit, M. 2014. PUKU se Madelein du Toit resenseer Uit (Fanie Viljoen). *PUKU: Children's Literature in Southern Africa*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.puku.co.za/BookPosts/Details/1?bookId=10881> [Afgelaai op 21 September 2015]

- Du Toit, S. 2011. Verna Vels na meer as vyf dekades van *Liewe Heksie* oorlede. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/verna-vels-na-vyf-dekades-van-liewe-heksie/> [Afgelaai op 12 Julie 2015]
- Edwards, V. & Ngwaru, J.M. 2010. African Language Publishing for Children: Where next? University of Reading: National Centre for Language and Literacy, VK. Aanlyn beskikbaar: <http://www.praesa.org.za/files/2012/06/African-language-Publishing-where-next.pdf> [Afgelaai op 14 Junie 2016]
- Fantastic Mr. Fox. [DVD] 2010. Vervaardig deur W. Andersen. Regisseur A. Abbate, S. Rudin, J. Dawson. VSA: 20th Century Fox Home Entertainment.
- Ferreira, A. 2012. *Totsiens, Koning Arthur*. Kaapstad: Tafelberg.
- French, F. 1989. *Snow White in New York*. New York: Oxford University Press.
- Grenby, M.O. & Immel, A. 2009. *The Cambridge companion to children's literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimm, Brothers. 1999. *Grimm's Fairy Tales – Little Snow-White*. National Geographic. Aanlyn beskikbaar: http://www.nationalgeographic.com/grimm/snow_white.html [Afgelaai op 23 Desember 2014].
- Hamilton, I. 1988. *In search of J.D. Salinger*. Londen : Heinemann.
- Hans Christian Andersen's Travel Album. Aanlyn beskikbaar: <http://www.jstor.org.ezproxy.uct.ac.za/stable/pdf/23508397.pdf> [Afgelaai op 4 Mei 2015]
- Hardman, J. Ed. 2012. "Basic Concepts in Developmental Psychology". In Hardman, J. (red.) *Child and Adolescent development in South Africa: A socio-cultural perspective*. Kaapstad: Oxford University Press.
- Hogle, J.E. red. 2002. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Verenigde Koninkryk: Cambridge University Press.
- Hunt, P. 1990. *Children's literature: the development of criticism*. Londen: Routledge.
- Hunt, P. 1994. "A Chronology of Children's Literature". In *An Introduction to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press. 189-197.
- Hunt, P. 2005. "Introduction: the expanding world of Children's Literature Studies". In *Understanding Children's Literature*. Londen: Routledge. 1-14.
- Janse van Rensburg, C. 2014. Interview: Arthur Attwell explains the impact of the South African Department of Basic Education's proposed new policy. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/interview-athur-attwell-explains-the-impact/> [Afgelaai op 8 September 2015]

- Janse van Rensburg, L. 2014. "Al die vlae in Blommeland moet halfstok hang". *Die Burger*. 23 Augustus: 1.
- Janse van Rensburg, L. 2015. Dun en Maklik juis reg vir jeug – Skrywer van voorgeskrewe werk verdedig matriekboek. *Netwerk24*. 14 Junie. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/nuus/onderwys/2015-06-14-skrywer-van-voorgeskrewe-werk-verdedig-matriekboek> [Afgelaai op 6 Augustus 2015]
- Jansson, T. 2012. *Moomin en die komeet*. Vertaal deur Philip de Vos. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Jones, D. 2006. "Defining self and others through textile and text". *Woman's Writing*. 8 (3). 375-390. Aanlyn beskikbaar: <http://www.tandfonline.com.ezproxy.uct.ac.za/doi/pdf/10.1080/09699080100200143> [Afgelaai op 4 Mei 2015].
- Klein, M. 1975. *The Psycho-Analysis of Children*. Londen: Virago Press.
- Krahtz, C. 2000. *Ontmitologisering as literêre proses met verwysing na kinderliteratuur in verhouding met mitologiese bronne*. M.A. Universiteit van Kaapstad.
- Koen, D., Walters, C. 2014. *Uit deur Fanie Viljoen*. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/uit-deur-fanie-viljoen/> [Afgelaai op 6 Augustus 2015]
- Koala, R. 2013. *Wat maak Liewe Heksie so suksesvol?*. [Videogreep]. Aanlyn beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=J7pSyMDEiXk> [Afgelaai op 14 Augustus 2015]
- KykNetTV. 2014. *Dagbreek: Huldeblyk - Verna Vels*. [Videogreep]. Aanlyn beskikbaar: <https://www.youtube.com/watch?v=JHM1BPwXmxU> [Afgelaai op 26 Augustus 2014]
- Lapine, J. & Sondheim, S. 1986. *Into the Woods*. Teaterproduksie.
- Leonard, T. 2010. "JD Salinger's 'last words to the media'" . *Telegraph*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.vancouversun.com/salinger+last+words+media+spotted+from+kitchen+window/2501794/story.html> [Afgelaai op 19 Junie 2016]
- Leyden-Burger, M. 2001. Twintigste-eeuse transformasie van *Sneeuwitjie* met die klem op Afrikaanse en Nederlandse tekste. M.A. Tesis. Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Leyden, M. 2012. "Spieëltjie, spieëltjie ... wat is die waarheid?" 3 Maart 2007. *Rapport*.

- Lig. 2014. *Liewe Heksie se ma*. [Blog , 22 Augustus] Aanlyn beskikbaar: <https://ligvoets.wordpress.com/2014/08/22/liewe-heksie-se-ma/> [Afgelaai op 19 Julie 2015]
- LitNet. 2006. Afrikaanse rekenaar- en internetterme. Aanlyn beskikbaar: <http://oulitnet.co.za/rekenaar/default.asp> [Afgelaai op 17 September 2015]
- LitNet. 2014. NB-Uitgewers groet Verna Vels. *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/nb-uitgewers-groet-verna-vels> [Afgelaai op 14 Augustus 2015].
- LitNet. 2015. IBBY-toekennings: LPA groei van trots. *Boeke en Skrywers*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/ibb-toekennings-lapa-groei-van-trots/> [Afgelaai op 21 September 19--].
- Lovereading4kids.co.uk. 2015. *The Sleeper and the Spindle*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.lovereading4kids.co.uk/book/10641/The-Sleeper-and-the-Spindle-by-Neil-Gaiman.html> [Afgelaai op 1 Julie 2015]
- Mailovich, C. 2013. Haai oe. Blommie! *Rapport*. 4 November. Aanlyn beskikbaar: http://152.111.1.87/argief/berigte/rapport/2013/11/04/RH/12/CLvernaVels-350_29_0_252143074.html [Afgelaai op 19 Julie 2015]
- Miller, A. 1981. *Prisoners of Childhood*. Vertaal deur Ruth Ward. New York: Basic Books.
- Miller, A. 1998. Childhood Trauma. Aanlyn beskikbaar: http://www.naturalchild.org/alice_miller/childhood.html [Afgelaai op 22 Desember 2014]
- Miller, A. 1999. Childhood: The Unexplored Source of Knowledge. Aanlyn beskikbaar: http://www.naturalchild.org/alice_miller/childhood_trauma.html [Afgelaai op 22 Desember 2014]
- Miller, A. 2014a. The intended Profile. Alice Miller Webtuiste. Aanlyn beskikbaar: http://www.alice-miller.com/flyers_en.php?page=5 [Afgelaai op 22 Desember 2014]
- Moritzen, J. 1935. "Hans Christian Andersen". *Books Abroad*. 9 (2). University of Oklahoma. Bl. 137-140. Aanlyn beskikbaar: <http://www.jstor.org.ezproxy.uct.ac.za/stable/40076204?Search=yes&resulItemClick=true&searchText=hans&searchText=christian&searchText=andersen&searchText=moritzen&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3Dhans%2Bchristian%2Bandersen%2Bmoritzen%26amp%3Bacc%3Don%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bg>

[roup%3Dnone&seq=1#page_scan_tab_contents](#) [Afgelaai op 28 April 2015]

Morton, J. 2012. *Die vlinder en die surfer*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Netwerk24. 28 Junie 2014. Grafieka – foto van *Liewe Heksie* staafpop. “*Liewe Heksie* van kop tot tone weer nuut. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/vermaak/2013-06-28-liewe-heksie-van-kop-tot-tone-weer-nuut> [Afgelaai op 9 Oktober 2014].

Netwerk24. 2014. *Liewe Heksie* ‘treur saam’ oor Verna Vels. *Netwerk24*. 22 Augustus 2014. Aanlyn beskikbaar: http://www.nwtwerk24.com/nuus/2014-08-22-liewe-heksie-treur-saam-orr-verna-vels?redirect_from=beeld [Afgelaai op 14 Augustus 2015]

Nicholas, P. 1998. Jeugboek onttrek aan ATKV leeslys. Aanlyn beskikbaar: <http://152.111.1.87/argief/berigte/dieburger/1998/09/03/3/17.html> [Afgelaai op 15 Februarie 2016]

Nodelman, P. & Reimer, M. 2003. *The pleasures of children's literature*. 3^{de} uitgawe. Boston: Allyn and Bacon.

Oliver, M. 2001. “Ian Hamilton, 63; British Poet, Critic Wrote Unauthorized Biography of J.D. Salinger”. *LA Times*. Aanlyn beskikbaar: <http://articles.latimes.com/2001/dec/31/local/me-19321> [Afgelaai op 19 Junie 2016]

Once Upon A Time ... 2011 – 2016. [Televisie-reeks] Geskryf deur Adam Horowitz en Edward Kitsis. VSA. Disney-ABC Domestic Television.

Once Upon A Time ... 2015. Aanlyn beskikbaar: <http://abc.go.com/shows/once-upon-a-time> [Afgelaai op 20 Mei 2015, 8 Mei 2015, 14 April 2015]

Opperman, D.J. 1982. *D.J. Opperman se Nuwe Klein Verseboek*. 2^{de} Uitgawe, 1^{ste} druk. Kaapstad: Tafelberg.

Opperman, D.J. 1990. *Groot Verseboek*. Sagteband uitgawe. Kaapstad: Tafelberg.

Opperman, D.J. 2009. *Kleuter Verseboek*. 2^{de} Uitgawe, 5^{de} druk. Kaapstad: Tafelberg.

Pehrsson, D. , Allen, V.B. , Folger, W.A., McMillen, P.S., Lowe, I. 2007. Bibliotherapy with Preadolescents Experiencing Divorce. *The Family Journal*. 15. 409-414. Aanlyn beskikbaar: <http://tfj.sagepub.com/cgi/content/abstract/15/4/409> [Afgelaai op 4 Desember 2015]

- Pople, L. 2013. Babalela se ma wil kinders laat lees. *Die Burger*. 2 September. Aanlyn beskikbaar: <http://m24arg02.naspers.com/argief/berigte/dieburger/2013/02/09/SK/14/MartiePreller.html> [Afgelaai op 21 Oktober 2015]
- Pople, L. 2014a. "Vels laat kinders lees – Eerste ikoniese kinder karakter". *Die Burger*. 23 Augustus: 8.
- Pople, L. 2014b. Vakansie fliks vir die hele gesin. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/vermaak/2014-11-13-vakansie-fliks-vir-die-hele-gesin> [Afgelaai op 2 April 2015]
- Roth, V. 2011. *Divergent*. Londen: Harper Collins Publishers Ltd.
- Roth, V. 2011. *Insurgent*. Londen: Harper Collins Publishers Ltd.
- Roth, V. 2011. *Allegiant*. Londen: Harper Collins Publishers Ltd.
- Rudd, D. 2010. "The Development of Children's Literature". *The Routledge Companion to Children's Literature*. Londen: Routledge.
- Shaffer, D.R., Kipp, K. 2010. *Developmental Psychology: Childhood and Adolescence*. 8^{ste} uitgawe. VSA: Wadsworth, Cengage Learning
- Shrivers, L. 2010. "Why did JD Salinger recoil from his fame?" . *Telegraph*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/7104776/Why-did-JD-Salinger-recoil-from-his-fame.html> [Afgelaai op 19 Junie 2016]
- Smith, K.P. 2007. *The Postmodern Fairytale: Folkloric Interests in Contemporary Fiction*. Groot Brittanje: Palegrave Macmillan.
- Smythe, W.E. 2013. "The Dialogical Jung: Otherness within the Self" . *Behavioural Sciences*. Aanlyn beskikbaar: <http://web.a.ebscohost.com.ezproxy.uct.ac.za/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=6&sid=473f7a19-9d07-4ae5-bf7b-db2bad95ca00%40sessionmgr4002&hid=4206> [Afgelaai op 28 Julie 2015]
- Snow White and the Huntsman*. [Film / DVD]. 2012. Produced by Mercer, S. Patel.P, Roth, J. Directed by Sanders, R. VSA: Universal Pictures.
- Snyman, L. 1983. *Die Kind se Literatuur*. Kaapstad: Kinderpers van S.A.
- Stanford, J. 2000. Hacking in Africa – The coming threat. *The CPSR Newsletter*. 18 (4). Aanlyn beskikbaar: <http://cpsr.org/prevsite/publications/newsletters/issues/2000/southwood.html> [Afgelaai op 6 Augustus 2015]

- Stanzak, S. 2008. "Jack Zipes. Hans Christian Andersen: The Misunderstood Storyteller". Op *Folklore Forum*. Aanlyn beskikbaar: <http://folkloreforum.net/2008/02/22/jack-zipes-hans-christian-andersen-the-misunderstood-storyteller/> [Afgelaai op 28 April 2015]
- Steenberg, E. 1986. Is kinderliteratuur 'n selfstandige literêre genre? *Tydskrif Vir Letterkunde*. 24(2): 85-88.
- Stefanaels. 2014. Verna Vels, US Woordfees 2013 [Videogreep]. Aanlyn beskikbaar: https://www.youtube.com/watch?v=4_jgmxEK7M [Afgelaai op 14 Augustus 2015]
- Steyn, E. 2011. *Droomdelwers*. Kaapstad: Tafelberg.
- Storiwerf. 2011. *CV Fanie Viljoen*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.storiwerf.co.za/cv's/cv-fanieiljoen.htm> [Afgelaai op 17 September 2015]
- Storiwerf. 2011. Martie Preller. *Storiwerf*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.storiwerf.co.za/cv's/cvmartiepreller.htm> [Afgelaai op 16 Julie 2015]
- Suid-Afrika. Departement van Basiese Onderwys [DBO]. Omsendbrief: DCF 0004/2014. Verwysing: 23129 13/2/13/P. Aanlyn beskikbaar: http://www.wced.pgwc.gov.za/circular/minutes14/CMminutes.edcf4_14.html [Afgelaai op 8 September 2015]
- Suid-Afrika. Wes-Kaapse Onderwys Departement [WKOD]. *Omsendbrief E27 van 2014*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.education.gov.za/LinkClick.aspx?fileticket=ikqEuW9GJcq%3d&tabid=582&mid=1647> [Afgelaai op 24 Augustus 2015]
- Suid-Afrika. Departement van Basiese Onderwys [DBO]. *Omsenbrief S13 van 2015*. 22 Julie 2015. Pretoria. Aanlyn beskikbaar: <http://www.sabooksellers.com/wp-content/assets/Circular-S13-OF-2015.pdf> [Afgelaai op 25 Augustus 2015]
- Suid-Afrika. Kwa-Zulu Natalse Onderwys Departement. Learning and teaching support Materials [LTSM] 2015/2016. Aanlyn beskikbaar: <http://www.kzneducation.gov.za/Portals/0/ltsm/2015-16%20SecondaryCatalogue%20-%20Literature%20Section.pdf> [Afgelaai op 25 Augustus 2015]
- Suid-Afrika. DBO. 2015 Nasionale Katalogus vir [LTSM]. Aanlyn beskikbaar: <http://www.education.gov.za/LinkClick.aspx?fileticket=YBDzMF3T0p8%3d&tabid=703&mid=2688> [Afgelaai op 17 September 2015]

- Swanepoel, C. 2002. Afrikaanse Literatuur en die Jong Volwassene. M.A. Tesis. Universiteit van Stellenbosch. Aanlyn beskikbaar:
https://www.google.co.za/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjT1uitt7OAhXpJ8AKHePhADEQFggnMAE&url=http%3A%2F%2Fscholar.sun.ac.za%2Fbitstream%2Fhandle%2F10019.1%2F52639%2Fswanepoel_afrikaanse_2002.pdf%3Fsequence%3D1&usq=AFQjCNELI23EyQIz5xYhBT-a2cuS23sAWg
[Afgelaai op 23 Augustus 2015].
- Swart, K. 2014. "Iewers vlieg daar fairydust deur Marisa Haasbroek: Keina Swart". *LitNet*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/Article/iewers-vlieg-daar-fairy-dust-deur-marisa-haasbroek> [Afgelaai op 13 Junie 2014]
- Swartz, L. ; De la Rey, C. ; Duncan, N. ; Townsend, L. 2008. *Psychoogy: An Introduction*. Suid-Afrika : Oxford University Press.
- The Cat in the Hat [DVD]. 2006. Vervaardig deur B. Welch. Regisseurs: A.L. Porter, A. Kehela, B. Grazer. VSA : Dreamworks Home Entertainment.
- The Hans Christian Andersen Center. 2013. "Abstracts for papers to be given at the IV International HCA conference". Aanlyn beskikbaar:
http://www.andersen.sdu.dk/forskning/konference/paper2005_e.html?res=552&order=1#res552 [Afgelaai op 29 April 2015]
- Universiteit Stellenbosch. 2013. *US Woordfees 2013: Profiel, Verna Vels*. [Videogreep]. Aanlyn beskikbaar:
<https://www.youtube.com/watch?v=EUvy9cFIZp0> [Afgelaai op 14 Augustus 2015]
- Van den Berg, M. 2007. Pers Babalela gaps kleintjies vir lees. *Beeld*. Aanlyn beskikbaar:
[http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2007/09/28/B1/2/mzbabalela2_25-09-07\(15-31-44\)mvandenberg.html](http://152.111.1.88/argief/berigte/beeld/2007/09/28/B1/2/mzbabalela2_25-09-07(15-31-44)mvandenberg.html) [Afgelaai op 21 Oktober 2015]
- Van der Vyver, M. 2007. *Die Volledige Sprokies van Grimm*. Pretoria: Protea.
- Van der Vyver, M. 2010. *Die ongelooflike avonture van Hanna Hoekom*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Nierop, L. 2014. Leon se Flieks. *RSG*. Aanlyn beskikbaar:
http://www.rsg.co.za/fliekrubriek_meer.asp?id=2125 [Afgelaai op 2 April 2015]
- Van Rooyen, N. 2012. *Ek was hier*. Pretoria: Lapa.
- Van Zyl, I. 1988. Kinderliteratuur of -letterkunde? - 'n grensafbakening. *Klasgids: By Die Studie Van Die Afrikaanse Taal En Letterkunde*. 23(2): 3-14.

- Viktor, A. 2014. Disney verras hier om elke hoek en draai. *Netwerk24*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/vermaak/2014-12-31-disney-verras-hier-om-elke-hoek-en-draai> [Afgelaai op 2 April 2015]
- Viljoen, F. 2005. *Breinbliksem*. Kaapstad: Tafelberg.
- Viljoen, F. 2008a. *Biografie*. Aanlyn beskikbaar: http://www.fanieviljone.co.za/afrikaans_biografie.html [Afgelaai op 6 Augustus 2015]
- Viljoen, F. 2011. *Nova: Vuurdoop*. Deel 2. Pretoria: Lapa.
- Viljoen, F. 2012. *Betower*. Pretoria: Lapa.
- Viljoen, F. 2014. *Uit*. Pretoria: Lapa.
- Viljoen, F. 2014. *Pleisters vir die Dooies*. Pretoria: Lapa.
- Where The Wild Things Are*. [DVD]. 2009. Vervaardig deur T. Hanks, G. Goetzmn, M. Sendak, J. Cals, V. Landay. Regisseur: S. Jonze. VSA: Warner Bros. Home Entertainment.
- Wagner, D. 2013. "These are the J.D. Salinger secrets we've been waiting for". *The Wire*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.thewire.com/entertainment/2013/01/jd-salinger-documentary/61553/> [Afgelaai op 19 Junie 2016]
- Watts, J. Ed. 2009. *Developmental Psychology*. 2^{de} uitgawe. Kaapstad: UCT Press.
- Wolff, M. 2013. "Wolff: How Salinger and Pynchon outfoxed media". *USA Today*. Aanlyn beskikbaar: <http://www.usatoday.com/story/money/columnist/wolff/2013/09/22/how-salinger-and-pynchon-became-famous-without-trying-to-be/2839325/> [Afgelaai op 19 Junie 2016]
- Wybenga, G. en Snyman, M. 2005. *Van Patrys-Hulle tot Hanna Hoekom: 'n Gids tot die Afrikaanse Kinder- en Jeugboek*. Pretoria: Lapa.

Addendums

Addendum A: Vladimir Propp se skema vir volksverhale en sprokies

Vladimir Propp se 31 Funksies vir die strukturele klassifikasie van volksverhale en sprokies

FUNKSIEBESKRYWING	Kort verwysing	Simbool
#1 'n LID VAN 'n GESIN OF FAMILIE IS AFWESIG	Afwesigheid	β
<ul style="list-style-type: none"> • Ouer lid van gesin werk, reis, ens. • Dood van ouer(s). • Jonger lid van gesin stap woud toe, ens. 	β^1 β^2 β^3	
#2 'n VERBOD WORD AAN DIE HELD GERIG	Verbod	γ
<ul style="list-style-type: none"> • Moenie met vreemdes praat nie, moenie alleen die woud ingaan nie, ens. • 'n Omgedraaide verbod word in die vorm van 'n bevel of voorstel gegee. 	γ^1 γ^2	
#3 DIE VERBOD WORD OORTREE	Oortreding	δ
<ul style="list-style-type: none"> • Funksie #1 en #3 werk as 'n paar. • Dinge loop skeef, die karakter is laat, verdwaal. • Die booswig word aan die leser bekendgestel. 		

	Verkenning	ε
<p>#4 DIE BOOSWIG (B) WEND 'n POGING TOT VERKENNING AAN</p> <ul style="list-style-type: none"> Die booswig probeer uitvind waar kinders is of die ligging van 'n kosbare objek. In 'n omgekeerde verkenning, vra die slagoffer die booswig vrae (wie is jy, ens.). Booswig vra ander persoon om kinders of objek vir hom te soek. 	<p>ε¹</p> <p>ε²</p> <p>ε³</p>	
<p>#5 DIE (B) ONTVANG INLIGTING OOR SY SLAGOFFER</p> <ul style="list-style-type: none"> Die booswig kry 'n direkte antwoord op sy vraag. 'n Indirekte manier van inligting ontvang, word gebruik en 'n ooreenstemmende antwoord word verkry. 	<p>Aflewing</p> <p>ζ¹</p> <p>ζ²</p>	ζ
<p>#6 DIE (B) PROBEER SY SLAGOFFER VERLEI, SODAT HY BEHEER OOR DIE SLAGOFFER OF SY BESITTINGS KAN NEM</p> <ul style="list-style-type: none"> Booswig gebruik ompratory, oorreed sy slagoffer. Reageer direk deur middel van towerkragte. Gebruik ander maniere van oorreding. 	<p>Verneukery</p> <p>η¹</p> <p>η²</p> <p>η³</p>	η
<p>#7 DIE SLAGOFFER GEE IN OP DIE BEDROG EN HELP DUS SY VYAND</p> <ul style="list-style-type: none"> Held stem in op al die booswig se oorredings. Held reageer meganies op die gebruik van towerkragte of ander kragte van die 	<p>Medepligtigheid</p> <p>θ¹</p> <p>θ²⁻³</p>	θ

<p>booswig.</p>		
<p>#8 (a) BOOSWIG VEROORSAAK SKADE OF BESERING AAN 'n GESINSLID OF FAMILIELID</p>	<p>Booswig Skurkagtigheid Skurk / skobbejak</p>	<p>A</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Booswig (B) ontvoer 'n persoon. • B. gryp of vat tower agent weg. • B. bederf of verwoes 'n oes. • B. laat daglig verdwyn. • B. plunder en verwoes op ander maniere • B. veroorsaak fisieke besering. • B. veroorsaak skielike verdwyning. • B. eis of verlei die slagoffer. • B. dryf iemand uit. • B. beveel dat iemand in die see gegooi word. • B. spreek 'n towerspel oor iemand of iets uit. • B. skep 'n vals verteenwoordiger (prins). • B. beveel dat 'n moord gepleeg word. • B. pleeg 'n moord. • B. dreig met 'n geforseerde troue/huwelik. 	<p>A1 A2 A3 A4 A5 A6 A7 A8 A9 A10 A11 A12</p>	

<ul style="list-style-type: none"> • B. hou iemand gevange. • B. dreig met kannibalisme (Hansie en Grietjie se heks). • B. treiter iemand in die nag. • B. verklaar oorlog. 	<p>A13 A14 A15 A16 A17 A18 A19</p>	
<p>#8 (b) 'n LID VAN 'n GESIN OF FAMILIE SKIET TEKORT OF BEGEER IETS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Daar is 'n behoefte aan 'n persoon (vriend, bruid, ens.). • Toweragent word benodig. • Tekort aan 'n towerobjek. • Tekort aan 'n houer vir 'n towerobjek, bewaringshouer. • Tekort aan behoeftes soos geld. 	<p>Tekort</p>	<p>A</p>

<ul style="list-style-type: none"> • Behoefte of tekort, begeerte vir iets anders. 		
<p>#9 ONGELUK OF TEKORT WORD BEKEND GEMAAK. DIE (H) WORD GENADER MET VERSOEK OF BEVEL, HY WORD TOEGELAAT OM TE VERTREK OF WORD ONTPLOOI</p> <ul style="list-style-type: none"> • Oproep om hulp, resultaat dat Held (H) ontplooi word. • H. Word direk ontplooi. • Ellende of ongeluk word aangekondig. • Verbande H. word van die huis af weggevoer. • H. word toegelaat om van sy tuiste af te vertrek. • H. wat tot dood veroordeel is, word in die geheim vrygelaat. • 'n Lament word gesing. 	<p>Mediasie, gekonnekteerde insident</p>	<p>B</p>
<p>#10 DIE SOEKER STEM IN OF BESLUIT OP 'n TEENAKSIE / TEENWERKING</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dit is slegs die geval wanneer die H. 'n soeker is. • Nie altyd teenwoordig nie. • Begin gewoonlik met "laat ons toe om die prinses te gaan soek". • Nie van toepassing as H. verban of aangehou word nie. 	<p>Begin van teenaksie</p>	<p>C</p>
<p>#11 DIE HELD VERLAAT SY TUISTE</p>	<p>Vertrek</p>	<p>↑</p>
<ul style="list-style-type: none"> • 'n Reis en avontuur wag op H. • 'n Skenker/ Skenker-karakter word bekendgestel wat later 'n towerobjek vir die H. 		

sal gee, nadat die held 'n toets slaag.		
#12 DIE (H) WORD GETOETS, GEKUISONDERVRA, AANGEVAL, ENS. [BEREISY WEG VOOR OM 'n TOWERAGENT TE ONTVANG]	1 ^{ste} funksie van skenker	D
<ul style="list-style-type: none"> • Skenker toets die H. • Skenker groet en ondervra die H. • 'n Oorledene of sterwende vra die H. 'n guns. • Gevangene smeek om vryheid by die H. • H. word om genade gevra. • H. bewerkstellig 'n ooreenkoms tydens 'n dispuut oor eiendom. • H. bevredig 'n versoek. • 'n Vyandige kreatuur probeer die held vernietig. • 'n Vyandige kreatuur begin 'n geveg met die H. • H. word 'n toweragent gewys en dit word aangebied in ruil vir iets. 		
#13 DIE HELD REAGEER OP DIE AKSIES VAN DIE TOEKOMSTIGE SKENKER	Held se reaksie	E
<ul style="list-style-type: none"> • H. slaag/ slaag nie die toets (nie). • H. antwoord/ antwoord nie 'n begroeting (nie). • H. verrig/ verrig nie 'n taak/diens vir 'n sterwende/orledene (nie). • H. bevry 'n gevangene. • H. verslaan/verslaan nie die vyand (nie). 		

<ul style="list-style-type: none"> • H. bewys genade. • H. beëindig die dispuut. • H. lewer 'n ander diens. • H. red homself na 'n aanslag op sy lewe. • H. stem in tot ruil vir toweragent, maar gebruik dit op die aanbieder daarvan. 		
<p>#14 DIE HELD VERKRY DIE GEBRUIK VAN 'n TOWERAGENT</p> <ul style="list-style-type: none"> • Toweragent word direk oorgeplaas. • Toweragent word uitgewys. • Toweragent word verkoop of gekoop. • Toweragent beland per ongeluk in die hande van die H. of word deur H. gevind. • Toweragent verskyn skielik uit sy eie. • Toweragent word geëet of gedrink. • Toweragent word gegryp/buitgemaak. • Verskillende karakters stel hulself tot H. se beskikking. • Toweragent word voorberei. 	<p>Verskaffing of ontvangs van toweragent</p>	<p>F</p>
<p>#15 DIE HELD WORD OORGEPLAAS, AFGELEWER OF GELEI NA DIE LIGGING VAN 'n OBJEK WAT GESOEK WORD</p>	<p>Ruimtelike oorplasing tussen twee koninkryke, gids / leiding</p>	<p>G</p>

<ul style="list-style-type: none"> • H. vlieg deur die lug. • H. reis oor land of water. • H. word gelei. • Die roete word aan H. gewys. • Gebruik statiese kommunikasie. • H. volg 'n bloedspoor. 			H
#16 DIE HELD EN BOOSWIG TREE TOT DIREKTE KONFLIK			
<ul style="list-style-type: none"> • H. en B. veg in 'n oop veld/plek. • H. en B. neem deel aan 'n kompetisie. • H. en B. speel kaart. • H. en B. word opgeweeg teen 'n spesiale objek. 			
#17 DIE HELD WORD GEMERK/ GEBRANDMERK			
<ul style="list-style-type: none"> • 'n Merk word aan die H. se liggaam toegedien (wond, litteken). • H. ontvang 'n ring, handdoek of iets waarmee die wond verbind word, wat 'n herkenbare teken dra. 		Merk / Brandmerk	J
#18 DIE BOOSWIG WORD VERSLAAN			
<ul style="list-style-type: none"> • B. word verslaan in geveg. • B. verloor in die kompetisie. • B. verloor die kaartspel. 		Oorwinning	I

<ul style="list-style-type: none"> • B. verloor, is geweeg en te lig bevind. • B. word doodgemaak sonder 'n voorafgaande geveg. • B. word direk verban. 		
<p>#19 DIE AANVANKLIKE ONGELUK OF TEKORT WORD UITGEWIS</p> <ul style="list-style-type: none"> • Objek van soektog word buitgemaak deur fors of slimheid. • Objek word gevind deur 'n vinnige wisseling tussen karakters. • Objek word gevind met behulp van 'n omkoper • Objek word gekry as direkte resultaat van vorige aksies. • Objek word onmiddellik verkry deur gebruik van toweragent. • Gebruik van toweragent oorkom armoede. • Objek van soektog word gevang/gevind. • Towerspel op iemand word verbreek. • Sterwende persoon se lewe word teruggegee. • 'n Gevangene word vrygelaat. • Partykeer dieselfde as ontvangs van toweragent (geskenk, gegee, ens.). 	<p>Vorm 'n paar met Booswig (A)</p>	<p>K</p>
<p>#20 DIE HELD KEER TERUG</p>	<p>Terugkeer</p>	<p>↓</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Gewoonlik op dieselfde wyse as vertrek. • Partykeer via 'n voertuig wat gegee is as geskenk of toweragent. 		
<p>#21 DIE HELD WORD AGTERVOLG</p>	<p>Agtervolging</p>	<p>Pr.</p>

<ul style="list-style-type: none"> • Agtervolger vlieg agter H. aan. • Agtervolger eis die skuldige. • Agtervolger verander in aanloklike objek en plaas self in H. se weg. • Agtervolg H. deur in verskillende diere te transformeer. • Agtervolger probeer H. opeet. • Agtervolger probeer H. doodmaak. • Agtervolger probeer deur boomstomp knaag waar H. wegkruip. 		
<p>#22 DIE REDDING VAN DIE HELD VAN SY AGTERVOLGER</p> <ul style="list-style-type: none"> • H. word deur die lug weggedra. • H. vlug en plaas struikelblokke in die B. se pad. • H. verander in onherkenbare objekte terwyl hy vlug. • H. kruip weg tydens vlugtog. • H. word deur ander weggesteek. • H. red homself deur vinnig in verskillende diere te verander. • H. vermy die versoekings van getransformeerde drake, ens. • H. laat nie toe dat hy verorber word nie. • H. word gered van 'n aanval op sy lewe. • H. spring na 'n ander boom. 	<p>Redding</p>	<p>Rs.</p>
<p>#23 DIE HELD, ONHERKENBAAR, KOM TUIS OF KOM IN ANDER LAND AAN</p>	<p>Onherkenbare aankoms</p>	<p>o</p>

<ul style="list-style-type: none"> • H. kom tuis as vakleerling by 'n vakman. • H. kom by 'n koninkryk aan waar hy as kneg of dienaar dien. • H. kom net in ander land aan. 		
<p>#24 'n VALS HELD MAAK ONGEGRONDE BEWERINGS</p>	<p>Ongegronde bewerings</p>	<p>L</p>
<ul style="list-style-type: none"> • H. kom tuis nadat ander 'n bewering van sy heldedade gemaak het. • Ander beweer dat hulle die prys gewen het. 		
<p>#25 'n MOEILIKE TAAK WORD AAN DIE HELD GESTEL</p>	<p>Moeilike taak</p>	<p>M</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Beproewing deur kos of drank. • Beproewing deur vuur. • Beproewing deur raaisel op te los of soortgelyk. • Beproewing van eie keuse. • Wegkruip as 'n beproewing om vervolging te vermy • Soen 'n prinses. • Beproewing van krag. • Beproewing van uithouvermoë. • Taak van aanvaag en vervaardiging. • Enige ander tipe taak of beproewing. 		
<p>#26 DIE TAAK WORD OPGELOS</p>	<p>Oplossing</p>	<p>'n</p>

<ul style="list-style-type: none"> • Oplossing vir die gestelde taak of beproewing. • Oplossing mag ook vooraf ontbloot word. 			
#27 DIE HELD WORD HERKEN		Herkenning	Q
<ul style="list-style-type: none"> • H. word herken deur merk, wond of aan objek wat aan hom gegee is. • H. word erken vir sy bekwaamheid. • Familielede herken H. 			
#28 DIE VALS HELD OF BOOSWIG WORD ONTBLOOT/UITGEWYS		Ontbloting / uitwysing	Ex.
<ul style="list-style-type: none"> • Partykeer as gevolg van onvoltooid taak, word B. ontbloot. • B. gee homself weg gedurende H. se vertelling van sy wedervaringe, omdat hy hardop verskil met sy vertelling. 			
#29 DIE HELD WORD 'n NUWE VOORKOMS GEGEE		Transformasie	T
<ul style="list-style-type: none"> • 'n Nuwe voorkoms word direk toegeken deur middel van toweraksie van 'n helper. • H. bou 'n wonderlike paleis. • H. trek nuwe klere aan. • Rasionaliserings en humoristiese vorme (iemand word verkeerdlik aangesien as 'n prins – die gestewelde kat). 			
#30 DIE BOOSWIG WORD GESTRAF		Straf	U

<ul style="list-style-type: none"> • B. pleeg selfdood. • B. bied 'n grootmoedige verskoning aan. • B. word gedood deur sy eie oorhaastige aksies. 			
<p>#31 DIE HELD TROU EN BESTYG DIE TROON</p> <ul style="list-style-type: none"> • Bruid en koninkryk word onmiddellik aan H. toegeken. • H. trou, nie noodwendig met 'n prinses nie. • H. volg die troon op sonder dat 'n troue/huwelik genoem word. • Troue onderbreek deur B., word nou volbring. • H. wat vrou voor soektog verloor het, kry haar weer terug. • H. ontvang 'n geldelike beloning in plaas van 'n prinses. 		Troue	W

Addendum B: Opsomming van bespreekte verhale

Opsommings van verhale waarna verwys word of bespreek is

Opsomming 1: TV-reeks – *Once Upon A Time ...*

Die gebeure vind plaas in die kusedorpie van Storybrooke in die deelstaat Maine (VSA). Die inwoners van hierdie dorpie is in werklikheid almal die bekende karakters uit verskillende sprokies soos Sneeuwitjie, die Prins, Rooikappie, Repelsteeltjie, Pinocchio, Aspoestertjie, ens. Die kinkel is dat die burgermeesteres (Regina Mills) eintlik die bose koningin en Sneeuwitjie se stiefma is en almal se geheue oor hul werklike identiteit uitgewis het. Dit is bewerkstellig deur 'n groot vloek wat die sprokies-wêreld na die moderne wêreld gebring het. Almal het 'n tweede identiteit in Storybrooke en het geen idee wie hulle regtig is nie. Vir 28 jaar het hierdie dorpie ongesteurd voort bestaan. Die tyd het vir 28 jaar lank stilgestaan en niemand het ouer geword nie.

Die vloek kan net deur Emma Swan verbreek word. Sy is in werklikheid die dogter van Sneeuwitjie en die Sjarmante Prins wat as 'n babatjie met behulp van 'n towerkas na die moderne wêreld gestuur is om sodoende die vloek vry te spring. Sy word groot as 'n weeskind en oorkom verskillende struikelblokke. As volwassene is sy 'n borgtog bondspersoon, oftewel "bail bonds-person" en spesialiseer daarin om mense op te spoor.

Henry is Emma se biologiese seun. Hy ontvang 'n boek van sy onderwyseres, Mary-Margaret Blanchard / Sneeuwitjie, wat al die sprokies bevat met die titel *Once upon a Time ...* en kort hierna besef Henry wat werklik in Storybrooke aangaan en gaan soek sy biologiese ma, Emma. Op haar 28^{ste} verjaardag word Emma na Storybrooke gebring deur die 10-jarige Henry, wat haar in New York opspoor. Sy het hom by geboorte vir aanneming opgegee en hy is deur Regina Mills aangeneem. Henry is die katalisator wat die reeks se konflik ontketen en is uiteindelik ook die persoon waardeur die vloek verbreek word.

Opsomming 2: Into the Woods

Eerstens is daar 'n alomteenwoordige verteller wat as 'n stem agter die skerm die verhaal vertel. Hy begin met die kenmerkende frase: "Eendag was daar ... / Once upon a time ...". Eers hoor ons omtrent Aspoestertjie. Sy wens om na die koning se fees te gaan. Daarna wens Jan hulle koei gee melk, en sy ma dat hulle nie so arm is nie. Ons hoor dat die bakker en sy vrou graag 'n kind wil hê en dan kom Rooikappie by die bakker aan en wens vir 'n brood om na haar ouma te neem. Daar is dus vier individuele sprokies wat nogal nou by die oorspronklike Grimm optekeninge hou. Nadat Rooikappie met 'n mandjie vol brood en soetgebak die bakker se huis verlaat, begin die storie ontvou.

Die heks bars in die bakker se huis in. Sy vertel hulle dat daar oor drie dae 'n blou maan gaan verskyn en as hulle graag 'n kindjie wil hê, sy hulle kan help. Sy vertel hulle ook hoekom hulle nie kinders kan hê nie. Sy is die einste heks wat die bakker se ouers vervloek het, omdat sy pa groente uit haar tuin gesteel het. Sy het as straf die bakker se suster as betaling geneem vir al die groente wat uit haar tuin gesteel is. Die nuwe byvoegsel in dié verwerking van die bekende verhaal is dat die bakker se pa, onder andere, towerboontjies uit die heks se tuin gesteel het. Die heks se ma het haar gestraf deur haar vir ewig te laat lewe, maar haar jeug is vir ewig van haar ontnem. Daarom het sy die bakker se hele stamboom vervloek om kinderloos te wees. Die bakker se suster, wat die heks geneem het, het sy as Raponsie grootgemaak en haar in 'n toring sonder 'n deur versteek.

Die heks vertel die bakker dat sy die vloek met die bloumaan kan verbreek, maar sy het vier bestanddele vir 'n towerdrankie nodig. Sy benodig: 'n koei so wit soos melk, 'n mantel soos rooi soos bloed, hare soos geel soos mielies en 'n goue skoen. Die heks verklap eers later hoekom sy die bakker gevra het om die bestanddele bymekaar te maak, omdat sy nie daaraan mag raak nie.

So is die bakker met mag en mening die woud in op soek na dié vier bestanddele, te wete "into the woods ..." (*Into the Woods*, 2014).

Die volgende verhaal begin waar Aspoestertjie haar stiefma vra of sy na die bal mag gaan. Die stiefmoeder stem in op een voorwaarde: Sy gooi 'n pot vol lensies oor die vloer en vuurherd en Aspoestertjie moet dit optel asook al haar huistake voltooi. Dan mag sy die bal bywoon. Aspoestertjie bejammer haarself en roep die voëls om haar

te kom help terwyl sy die huis skoonmaak. Wanneer sy die vol pot lensies vir haar stiefmoeder wys, meen dié dat Aspoestertjie te vuil is en nie eens 'n rok het nie. Aspoestertjie besluit om haar ma se graf onder 'n wilgerboom in die woud te besoek en haar ma te vertel van haar wens. Daar kry Aspoestertjie op 'n toweragtige manier van haar moeder se gees 'n pragtige rok met skoene van suiwer goud. Sy haas haar na die koning se fees.

Laastens is daar Jan en sy koei "Milky White"/ Melkwit . Sy ma stuur hom na die mark met die opdrag dat hy die koei vir niks minder as vyf Pond mag verkoop nie. Jan blyk 'n loskop kêrel te wees. Sy ma is raadop met hom. Jan het 'n eienaardige vriendskap met die koei en wil haar nie eintlik verkoop nie. Hy gaan tog die woud in op pad mark toe.

Op hierdie stadium is die bakker, sy vrou (sonder sy medewete), Rooikappie, Aspoestertjie en Jan met sy koei in die woud. Dit is in die woud waar die verhale na aanleiding van die Grimm-weergawes mekaar oorkruis en die karakters mekaar ontmoet.

Rooikappie kom die wolf teë. Hy praat haar om om 'n langer roete na haar ouma se huis te neem. Die bakker kom op haar af en probeer haar rooi mantel steel. Rooikappie skree so hard en lank dat hy dit dadelik uit skok en verbouereerdheid vir haar teruggee. Die heks verskyn aan hom en herinner hom daaraan dat die tyd opraak en vertel hom hoekom sy nie self die bestanddele kan versamel nie. Die bakker skrik so groot toe die heks verskyn dat hy vergeet wat die res van die bestanddele is. Gelukkig het sy vrou hom tot in die woud gevolg. Sy herinner hom daaraan en hulle kom saam op Jan en Melkwit af. Hulle vra Jan of hulle die koei mag koop. Hy vra vyf Pond vir haar, soos sy ma hom beveel het. Die bakker en sy vrou oorreed Jan om vyf van die ses towerboontjies, wat die bakker se vrou in die bakker se pa se jas gevind het, as betaling te neem. Jan stem in met die voorwaarde dat hy eendag die koei mag terug koop. Die bakker stuur sy vrou met die koei huis toe.

Rooikappie kom laat by haar ouma aan en, soos die tradisionele verhaal daaruit sien, word sy deur die wolf opgeëet. Gelukkig kom die bakker daar verby. Hy maak die wolf dood en slag hom om Rooikappie se ouma te bevry. Uit dankbaarheid gee Rooikappie haar rooi mantel as present vir die bakker.

Die bakker se vrou is met die koei op pad huis toe Aspoestertjie deur die woud gehardloop kom, omdat haar rok teen middernag sou terugverander na haar werksklere. Die bakker se vrou gesels met Aspoestertjie en vra haar uit oor die bal. Sy sit die prins se manne op 'n dwaalspoor en help Aspoestertjie wegkruip. Dan merk sy dat Aspoestertjie goue skoene aanhet en probeer haar agterna sit om haar vir die goue skoene te vra. In die geskarrel verloor sy die koei. Die bakker se vrou gaan soek die koei en kom op Raponsie se hare af en sny dit af. Sy kry haar man en vertel hom dat sy die hare so geel soos mielies gekry het, maar die koei verloor het. Sy weet ook waar om die goue skoene te kry. Hulle gaan soek dan saam na die koei. Die bakker se vrou was nie daarvan bewus dat die meisie wie se hare sy afgesny het, Raponsie, die heks se aangenome dogter s'n was nie. Die heks het dus daaraan geraak.

Jan kom op die bakker af en gee vir hom vyf Pond, wat hy by die reus gesteel het, om die koei terug te koop. Die bakker verduidelik dat die koei weggeloop het en hy nie die geld kan vat nie. Jan dring aan dat hy die geld vat, hy sal selfs nog by die reus gaan kry wat in die wolke bly.

Die tweede aand vind die bakker vir Melkwit in die woud. Sy vrou sluit by hom aan met Raponsie se hare, en Jan kom daar aan met 'n reuse goue eier. Skielik slaan die koei morsdood neer. Die bakker se vrou beveel hom om 'n ander wit koei in die naburige dorp te gaan koop met die vyf goue munte wat Jan vir die koei betaal het. Sy gaan wag vir Aspoestertjie om die goue skoene te kry. Sy oorreed Aspoestertjie om haar ander goue skoene vir haar te gee deur die laaste towerboontjie as betaling aan te bied. Aspoestertjie klap die boontjie uit haar hand in die haas om weg te kom. Daarna smee sy die prins om die skoene vir haar te gee, omdat die hofmeester dit by haar gevat het. Die prins beveel sy knegte om die vrou te soek vir wie die goue skoene pas. Die Aspoestertjie verhaal volg die oorspronklike Grimm-weergawe waar die stiefsusters hulle tone en hak afkap, sodat hulle in die skoene kan pas. Aspoestertjie se voet pas perfek in die skoene in en die voëls pik dan haar stiefsusters se oë uit.

In die tussentyd het die heks met Raponsie se prins afgereken deur hom in 'n doringbos te laat val en te verblind. Sy verban Raponsie na 'n moeras. Na 'n lang tyd vind Raponsie en die prins mekaar weer en haar trane genees die prins se oë.

Op die derde aand, om middernag, met bloumaan kom die bakker, sy vrou, Jan en die heks in die woud bymekaar. Die bakker het wel 'n koei gekry, maar moes dit met meel witpoeier, omdat hy nie 'n melkwit koei kon kry nie. Die heks kom dit agter en vra waar die oorspronklike koei is. Hulle verduidelik dat Melkwit dood is. Die heks kyk hulle verbaas aan en vra waar hulle die koei begrawe het, sy sal die koei weer lewend maak. Sy verwek die koei en beveel hulle om die bestanddele vir die koei te voer. Met groot afwagting kyk hulle of die koei melk gee, maar dit gebeur nie. Dan kom dit uit dat Raponsie se hare nie geskik was nie. Jan raai hulle aan om die hare van die mielie te gebruik, wat die bakker saamgedra het vir kleurvergelyking. Jan melk die koei en die heks drink die melk. Op groot toweragtige wyse kom alles op dieselfde oomblik reg. Die bakker se vrou is swanger, die heks het weer haar jeug terug, die prins vind Aspoestertjie en daar is 'n groot fees by die paleis. Die gelukkige einde word op kenmerkende manier in die rolprent vertoon. Al die karakters is gelukkig saam om Aspoestertjie en die prins se bruilof te vier.

Die tweede gedeelte van die rolprent word aangedui deur 'n onverwagse skudding en 'n gedeelte van die paleis wat ineen tuimel. Die reus se vrou het op 'n towerboontjierank afgeklim en is op soek na Jan om wraak te neem vir haar man se dood. Almal vlug die woud in. Na 'n chaotiese soektog na geliefdes, verraai die bakker se vrou hom met Aspoestertjie se prins en sy val by 'n afgrond af terwyl sy vir die reus vlug. Aspoestertjie is ongelukkig met haar koninklike lewe en besoek haar ma se graf, net om te vind dat die reus die wilgerboom vernietig het. Raponsie hardloop van haar prins weg, omdat sy bang is vir die wêreld. Jan se ma, Rooikappie se ma en ouma beland almal in die reus se vrou se pad van verwoesting. Die bakker verloor sy vrou en moet daarmee worstel of hy 'n goeie pa kan wees of nie. Oplaas besluit Jan om die reus se vrou te verslaan. Met die reus se vrou dood en net die bakker, sy seuntjie, Jan, Rooikappie en Aspoestertjie oor, verskyn die bakker se vrou aan hom en vra hom om die storie aan sy seun te vertel. Die rolprent eindig waar hulle almal in die woud gaan sit terwyl die bakker die hele verhaal wat sopas afgeloop het, vir sy baba-seuntjie vertel.

Opsomming 3: The Sleeper and the Spindle

Die verhaal begin waar 'n koningin met 'n prins op trou staan. Sy word vertel van 'n misterieuse towerspel wat geleidelik uit 'n ander koninkryk oorspoel en almal laat slaap. Drie dwerge vertel haar wat hulle by 'n herberg gehoor het en wat hulle op reis na haar paleis gesien het. Die koningin besluit om self die saak uit te sorteer en stel haar troue uit tot na haar terugkeer.

Die drie dwerge reis saam met haar deur die koninkryk, deur 'n groot bergreeks en deur 'n stad. In dié stad word hulle deur die slaapwandelende inwoners aangeval. Die koningin en dwerge sit hul reis na 'n paleis voort waar die inwoners al vir jare lank slaap, behalwe 'n ou vrou. Sy lyk verwaarloos en bewaak die toring waar 'n pragtige jong vrou lê en slaap.

Die dwerge keer die ou vrou voor, terwyl die koningin die vrou in die toring gaan red deur haar wakker te soen. Die koningin let daarop dat daar 'n spinnaald op die kassie langs die bed lê. Die dwerge en ou vrou kom die vertrek binne en die ou vrou begin die bekende verhaal van Doringrosie vertel. Die dwerge waarsku die koningin dat daar slaapwandelaars op pad na die toring is. Die koningin en dwerge besef dan eers dat die vrou wat hulle gedink het hulle sou red eintlik 'n heks is en nie 'n prinses nie. Die ou vrou is die ware prinses, Doringrosie.

In die eeue wat die heks geslaap het, het sy haar jeugdige voorkoms teruggekry, maar sy het almal wat deur die towerspel oorval is se lewenskrag en drome gesteel. Sy is nou so sterk dat sy die slapende mense kan beheer en as slawe gebruik. Die koningin besef die meisie wat sy wakker gemaak het, is boos van geaardheid. Sy gee die spinnaald vir die ou vrou en dié steek die beeldskone heks in die hart en begin die wol van die tol afrol. Die heks kwyn weg. Haar towerspel is deur die ware prinses op haar toegepas en die ou vrou het aan die slaap geraak. Die koningin het haar opgetel en op die bed neergelê. Almal wat geslaap het, het wakker geword en orde het weer terugkeer na die ryke wat deur die towerspel oorval is.

Die koningin en die drie dwerge reis terug na hul eie koninkryk. Langs die pad praat die koningin en die dwerge oor haar troue en haar nuwe lewe met die prins. Sy erken dat sy nie wil trou nie. Die dwerge sê dan vir haar dat haar koninkryk in 'n Westerlike rigting geleë is. Die koningin begin in 'n Oostelike rigting loop. Die dwerge

volg haar en hulle reis na lande waar hulle nog nooit was nie. Die verhaal eindig hier, sonder 'n oplossing of bepaalde ewigdurende einde.

Opsomming 4: Where the Wild Things are

Max, 'n jong seun in 'n wolfkostuum, vang katterkwaad rondom die huis aan. Hy jaag die hond, hardloop rond en tjank soos 'n wolf. Hy grom vir sy ma wanneer sy hom oor sy gedrag aanspreek en hom 'n "wilde ding" noem. Hy skree dan vir haar: "Ek sal jou opeet!" Sy stuur hom sonder sy aandete kamer toe.

Terwyl Max in sy kamer is, verander sy kamer stadig in 'n oerwoud. Daar is 'n klein strandjie met 'n bootjie en Max se naam daarop. Hy klim in die bootjie en seil ver oor die see heen. Hy seil vir baie lank en kom by 'n land aan waar daar Wilde Dinge woon. Hulle grom vir hom en wys hulle tande. Hulle het groot geel oë en vreeslike kloue. Wanneer Max aan wal kom skree hy vir hulle: "Bly stil!" Hy betower hulle met 'n toertjie, waar hy lank stip in hul oë kyk. Die Wilde Dinge raak bang en kroon hom as die wildste ding ooit en hul koning. Hierna verklaar Max as sy eerste uitvaardiging: "Let the wild rumpus start!" (Sendak, 1963)

Hulle huil vir die maan, hardloop en spring rond. Hulle hang aan die bome, swaai rond en dans. Max beveel hulle om op te hou en stuur hulle bed toe sonder hul aandete.

Max raak eensaam en mis sy ma. Daarna gee hy sy koningskap op, maar die Wilde Dinge dreig om hom op te vreet, "... *we love you so!*" (Sendak, 1963). Met die Wilde Dinge wat grom, huil en dans, is Max terug na sy huis toe, oor die see. Terug in sy kamer sien hy dat sy aandete nog warm vir hom staan en wag.

Opsomming 5: David Copperfield

Die verhaal begin waar die volwasse David Copperfield van sy geboorte vertel. Hy is op 'n Vrydagaand om middernag gebore. Ten tyde van David se geboorte was sy vader reeds 'n geruime tyd oorlede.

David se pa was aansienlik ouer as sy ma en sy dood was moontlik te wyte aan ouderdom, maar hy was finansieel welgestel en David se ma was goed nagelaat.

Rondom die ouderdom van ses jaar het 'n nuwe man op die dorp sy moeder die hof begin maak, 'n ene Mnr. Murdstone. Dit is uit die staanspoor duidelik dat Mnr. Murdstone nie van David hou nie, maar hom slegs verduur. Eers veel later kom dit aan die lig dat Mnr. Murdstone tesame met sy suster Ms. Murdstone, David en sy ma bedrieg het om hulle geld te kry. Nadat Mnr. Murdstone met David se ma getrou het, is David weggestuur na 'n kosskool. Hier word hy gereeld geboelie en word hy ook omtrent die dood van sy moeder ingelig.

Na sy moeder se begrafnis, versleg David se lewe aansienlik. Hy word uit die skool gehaal en na een van Mnr. Murdstone se fabriek gestuur om te gaan werk. Sy karige salaris word aan Mnr. Murdstone betaal.

Deur middel van verskeie vriende wat David maak terwyl hy in Londen werk, wissel hy verskeie kere werk. Hy beland in 'n akte kantoor en werk daar as klerk. Hier raak hy goed bevriend met sy baas se dogter, Agnes. David maak sy skoolopleiding klaar terwyl hy vir Mnr. Wickfield werk en voordat hy besluit in watter werk hy hom wil bekwaam, besoek hy sy moeder se ou huishoudster en haar familie. David het gedurende sy kinderjare en sedert sy moeder se dood 'n hegte verhouding met Pegotty, hul huishoudster gehad.

Daarna reis David na sy tante Betsey Trotwood en vind uit dat sy lelik deurgeloop het onder 'n sakekennis en hy help sy tante om van haar geld terug te kry. Hy bly ook vir 'n kort rukkie by haar.

David vind in 'n prokureurskantoor werk en raak dolverlief op sy baas se dogter, Dora Spenlow. Sy is pragtig en sy en David trou. Nie lank na hul troue nie, vind David uit dat sy vrou nie eintlik weet hoe om 'n huishouding te voer nie. Sy kan nie juis kook, huis skoonmaak of naaldwerk doen nie. Hulle beland in 'n finansiële verknorsing. Dora is toevallig ook goed bevriend met Agnes. Dora word swanger en het 'n miskraam. Sy raak baie siek en is kort daarna oorlede. Dora het vir Agnes laat belowe om na David om te sien, want sy weet David het haar wat Agnes is lief.

Kort na Dora se dood verval David in 'n depressie en reis deur Europa. Na drie jaar kom David terug op soek na Agnes met die besef dat hy haar werklik lief het en dat sy huwelik met Dora 'n fout was. Wanneer hy haar vra wie sy dan liefhet, ontdek hy dat sy hom ook lief het. Hulle is gelukkig getroud en die verhaal keur terug na waar die volwasse David Copperfield sy verhaal neerpen.

Addendum C: *Sneeuwitjie* (Van der Vyver, 2007)

Die Volledige Sprokies van Grimm

(2007)

Maritha van der Vyver

“Sneeuwitjie”

ne, in sy en satyn geklee en met 'n goue ketting om sy nek. En toe hy die mooi jong vrou in die deur sien staan, gryp hy haar aan die hand om met haar te dans. Maar sy weier verskrik, want sy sien dat dit die einste koning Lysterbaard is wat met haar wou trou en wat sy spottend afgewys het. Haar teenstribbelinge help egter nie, hy trek haar by die fecssaal in. Toe skeur die band waaraan die potjies in haar sakke hang, en die potjies val stukkend, sodat die sop uitloop en die stukkies kos op die vloer rondrol.

En toe die gaste dit sien, ontstaan daar 'n groot gelag en gespot, en sy word so skaam dat sy wens sy was eerder diep onder die grond begrawe. Sy spring by die deur uit om te vlug, maar op die trap haal 'n man haar in en bring haar terug. En toe sy na hom kyk, sien sy dat dit weer koning Lysterbaard is. Hy sê vriendelik vir haar: "Moenie bang wees nie, ek en die troebadoer wat saam met jou in die ellendige huisie gewoon het, is een en dieselfde mens. Uit liefde vir jou het ek my so vermom, en die ruiters wat bo-oor jou erdeware gery het, was ook ek gewees. Dit is alles gedoen om jou trotse wil te buig en jou te straf vir die hoogmoed waarmee jy my gespot het."

Toe begin sy huil en sê: "Ek was baie onregverdig, en is dit nie werd om jou vrou te wees nie."

Hy sê egter: "Wees getroos, jou slegte dae is verby, nou sal ons ons troue vier."



Toe het kamermeisies gekom en vir haar die pragtigste klere aangetrek, en haar pa en sy ganse koninklike hof het opgedaag om haar met haar troue geluk te wens, en die ware feestelikhede het toe eers begin.

Ek wens eintlik ek en jy kon ook daar gewees het.

Sneeuwitjie

Op 'n dag in die middel van die winter sit 'n koningin en naaldwerk doen voor 'n venster met 'n swart ebbhoutraam. En terwyl sy so kyk hoe die sneeuvlokkies soos vere uit die hemel val, steek sy haar vinger met die naald raak en drie druppels bloed val in die sneeu. En omdat die rooi bloed in die wit sneeu vir haar so mooi lyk dink sy: "Ek wens ek kan 'n kindjie kry wat so wit soos sneeu, so rooi soos bloed en so swart soos die hout van die vensterraam is!"

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 ebbhout, en daarom het hulle haar Sneeuwitjie genoem.

Maar die koningin het net ná die geboorte gesterf, en 'n jaar later het die koning weer getrou. Sy nuwe vrou was beeldskoon, maar so verskriklik verwaand en ydel dat sy nie die gedagte kon verdra dat iemand in die koninkryk dalk mooier

as sy kon wees nie. Sy het 'n towerspieël teen haar kamermuur gehad en elke keer as sy voor die spieël gaan staan om haarself te bewonder, vra sy:

"Spieëltjie, spieëltjie aan die wand, wie is die mooiste in die land?"

En dan antwoord die spieël:

"U, liewe koningin, is die mooiste in die land."

Dan was sy gerusgestel, want sy het geweet dat die spieël slegs die waarheid praat.

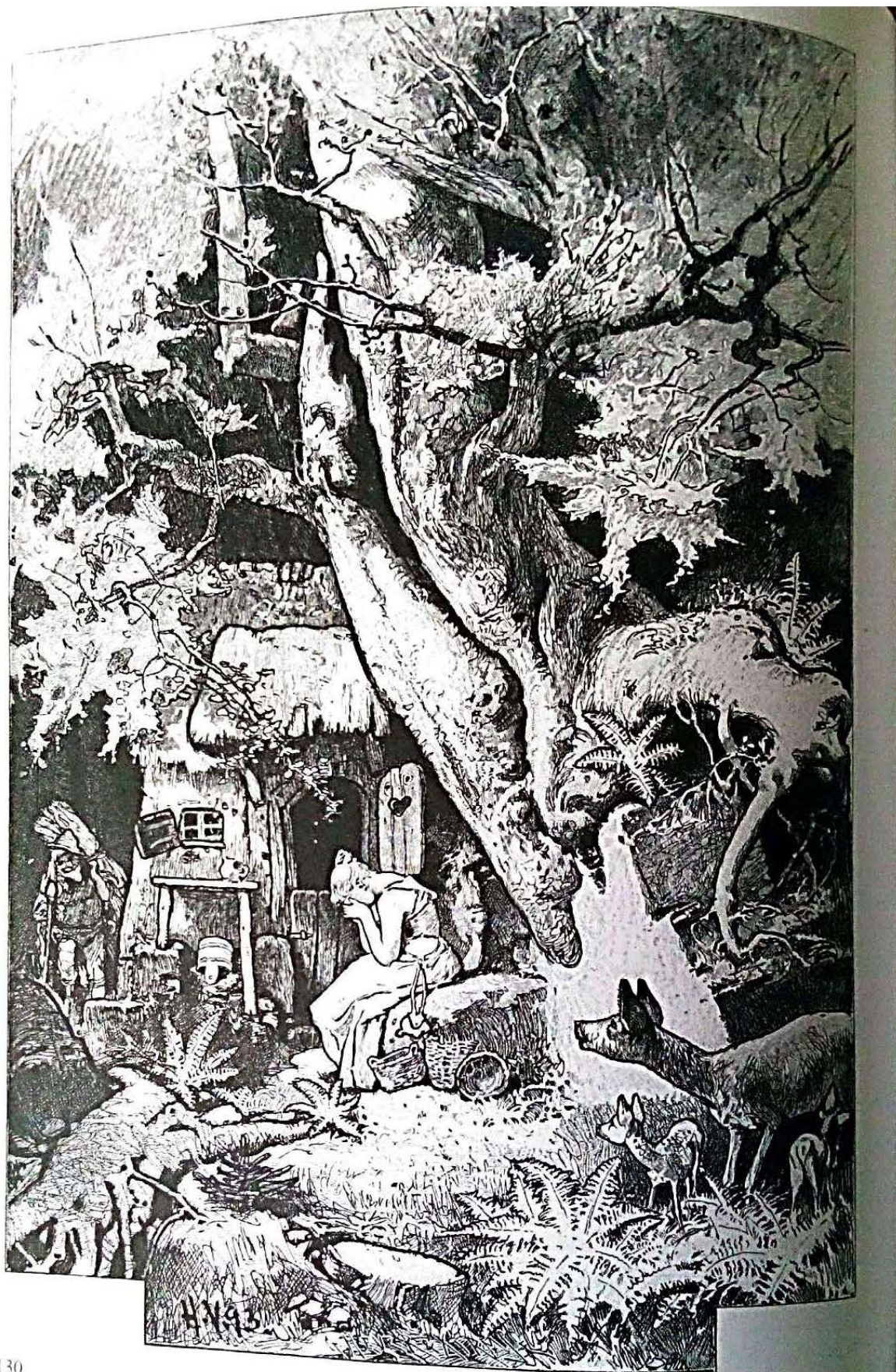
Maar Sneeuwitjie het by die dag mooier geword, en teen haar sewende verjaardag was sy so pragtig soos 'n helder dag en reeds mooier as die koningin. Op 'n dag vra die koningin toe weer:

"Spieëltjie, spieëltjie aan die wand, wie is die mooiste in die land?"

En dié keer antwoord die spieël:

"O, koningin, u is wonderskoon, maar Sneeuwitjie dra die kroon."

Daarmee het die spieël bedoel dat die koningin



baie mooi is, maar Sneeuwitjie nog mooier. Toe sy dié woorde hoor, skrik die koningin en word geel en groen van jaloesie. Van dié oomblik af haat sy die meisietjie, en die afguns en nyd groei al weliger in haar hart, totdat sy later dag of nag geen rus vir haar siel kan kry nie. Oplaas laat sy 'n jagter roep en beveel hom: "Neem die kind na die woud; ek wil haar nooit weer voor my oë sien nie. Vermoor haar en bring haar longe en lewer vir my as bewys dat sy dood is."

Die jagter gehoorsaam haar en neem Sneeuwitjie na die woud, maar toe hy sy jagmes uittrek om haar onskuldige hart te deurboor, begin sy jammerlik huil: "Ag, liefste jagter, spaar tog my lewe! Ek sal in die wilde woud bly en nooit weer na die paleis terugkeer nie."

En omdat sy so pragtig is, kry die jagter haar jammer en sê: "Nou toe nou, kind, maak dat jy wegkom."

"Die wilde diere sal jou gou opvreet," dink hy, en tog voel dit vir hom of 'n klip van sy hart afgerol het omdat hy haar nie self doodgemaak het nie. Toe hy 'n jong bokkie teenkom, maak hy hom dood en sny sy longe en lewer uit om vir die koningin as bewys van Sneeuwitjie se dood te gee. Die bose koningin beveel die kok om die longe en lewer te kook en eet dit dan op, ingenome dat sy nou van Sneeuwitjie ontslae is.

Die arme Sneeuwitjie staan stoksielalleen in die woud. Sy weet nie wat haar te doen staan nie. Dan begin sy loop, en sy loop oor skerp klippe en dorings, en sy kom verskeie wilde diere teë, maar hulle doen haar geen kwaad aan nie, en sy loop totdat haar voete haar nie meer kan dra nie en dit donker begin word. Toe kom sy op 'n klein huisie af en sy gaan binne om die nag hier deur te bring.

Alles in die huisie is klein, maar so skoon en netjies dat sy haar oë nie kan glo nie. Sy sien 'n gedekte tateltjie, met 'n spierwit tafeldoek en sewe bordjies, elk met sy eie lepeltjie, messie en vurkie, en sewe bekertjies. Teen die muur staan sewe bedjies, met spierwit lakens opgemaak, netjies langs mekaar.

Omdat Sneeuwitjie baie honger en dors is, maar nie een van die huisbewoners se kos wil opeet of een van hulle se wyn wil uitdrink nie, eet sy 'n happie groente en brood uit elke bordjie en drink sy 'n slukkie wyn uit elke bekertjie. Hierna is sy so moeg dat sy op een van die bedjies wil gaan lê, maar die een is te lank en die ander een te kort, en so stel sy elkeen op die proef, totdat die sewende een net reg voel. Op dié bedjie bly sy lê en somer gou slaap sy vas.

Toe dit heeltemal donker is, kom die huisbewoners terug. Hulle is sewe dwergies wat in myne in die berge na goud en minerale soek. Hulle steek hul sewe lampies aan en verlig hul huisie, maar dan merk hulle dadelik op dat hulle 'n besoeker gehad het, want alles staan nie op presies dieselfde plek waar hulle dit gelos het nie.

Die eerste een vra: "Wie het op my stoeltjie gesit?"

Die tweede een: "Wie het uit my bordjie ge-eet?"

Die derde een: "Wie het van my broodjie ge-vat?"

Die vierde een: "Wie het van my groente ge-eet?"

Die vyfde een: "Wie het my vurkie gebruik?"

Die sesde een: "Wie het met my messie ge-sny?"

Die sewende een: "Wie het uit my bekertjie ge-drink?"

Toe draai die eerste dwergie om en sien dat iemand op sy bedjie gelê het: "Wie het op my bedjie



gelê?" vra hy, en die ander dwergies kom vinnig nader en roep uit: "Op my bedjie het ook iemand gelê!"

Maar toe die sewende dwergie na sy bedjie kyk, sien hy Sneeuwitjie wat daar lê en slaap. Hy roep die ander nader en hulle kom verwonderd om die bedjie staan en gaan haal hul lampies om Sneeuwitjie beter te kan sien.

"Liewe hemel! Liewe hemel!" roep hulle almal in vervoering uit.

"Wat 'n pragtige kind!" Hulle is so verheug dat hulle haar nie wakker wil maak nie en haar op die bedjie los. Die sewende dwergie slaap by die ander, 'n uur by elkeen, totdat die nag verby is.

Die volgende oggend word Sneeuwitjie wakker



en as sy die sewe dwergies sien, skrik sy groot. Hulle vra haar egter baie vriendelik: "Wat is jou naam?"

"My naam is Sneeuwitjie," antwoord sy.

"Hoe het jy in ons huisie beland?" vra hulle dan.

Sy vertel hulle dat haar stiefmoeder haar om die lewe wou laat bring, maar dat die jagter haar lewe gespaar het, en dat sy die hele dag lank geloop het totdat sy eindelijk by die huisie uitgekome het. Dan sê die dwergies vir haar: "As jy vir ons wil huis hou, kook, bed opmaak, was, naaldwerk doen, stryk, en alles skoon en netjies wil hou, kan jy by ons bly, en jy sal geen gebrek ly nie."

"Ja," antwoord Sneeuwitjie, "ek sal baie graag wil."

Die dwergies gaan elke oggend na die myne in die berge waar hulle goud en minerale soek en as hulle in die aand terugkeer, het Sneeuwitjie hulle ete gereed. Maar omdat sy die hele dag alleen in die huisie is, waarsku hulle haar: "Pas op vir jou stiefmoeder; sy sal weldra agterkom dat jy hier is. Moet niemand in die dag in die huis inlaat nie."

Die koningin, wat onder die indruk verkeer dat sy Sneeuwitjie se longe en lewer geëet het en dat sy nou weer die mooiste in die hele land is,

gaan op 'n dag weer voor haar spieël staan en vra:

"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."

Die koningin skrik groot want sy weet die spieël jok nooit nie, en sy besef dat sy deur die jagter bedrieg is en dat Sneeuwitjie nog lewe. Onmiddellik begin sy weer wonder hoe om van Sneeuwitjie ontslae te raak, want so lank as wat sy nie die mooiste in die hele koninkryk is nie, gun haar jaloesie haar nie 'n oomblik rus nie. As sy op laas 'n plan uitgedink het, verf sy haar gesig en trek haar aan soos 'n ou vrou wat smous sodat sy heeltemal onherkenbaar kan wees. In dié vorming reis sy oor die berge na die huisie van die sewe dwerge, klop aan die deur en roep: "Pragtige goed te koop! Pragtige goed te koop!"

Sneeuwitjie loer by die venster uit en sê: "Goeiedag, liewe vrou, wat het u te koop?"

"Goeie goed, pragtige goed," antwoord die ou vrou, "linte in alle kleure." En sy haal 'n lint van bont sy uit om dit vir Sneeuwitjie te wys.



“Dié eerlike vrou kan ek tog seker laat inkom,” dink Sneeuwitjie, maak die deur oop en koop vir haar ’n paar van die lieflike linte.

“Kindjie,” sê die ou vrou, “kyk net hoe lyk jy! Kom, laat ek ’n lint om jou lyf bind om jou mooier te laat lyk.”

Sneeuwitjie staan niksvermoedend stil sodat die ou vrou een van haar nuwe linte om haar lyf kan bind. Maar die ou vrou bind die lint so styf om die kind se lyf dat Sneeuwitjie glad nie asem kan kry nie en soos ’n dooie mens op die vloer neerval.

“Nooit weer sal jy die mooiste wees nie,” sê die koningin en maak haar haastig uit die voete.

Nie lank hierna nie word dit donker en die sewe dwergies kom huis toe. Watter skok kry hulle nie toe hulle hul liefste Sneeuwitjie op die vloer sien lê nie! Roerloos en sonder om asem te haal, soos iemand wat dood is, lê sy daar. Hulle tel haar op en sien die lint wat so styf om haar lyf gebind is en knip dit dadelik middeldeur. Sy begin flou asemhaal en kry geleidelik haar bewussyn terug. Nadat sy vir die dwergies vertel het wat gebeur het, sê hulle: “Die ou vrou was niemand anders as die gewetenlose koningin nie. Pas jou op en moet niemand in die huis laat inkom nie.”

Terug in haar paleis gaan die koningin weer voor haar spieël staan en dan vra sy:

“Spieëltjie, spieëltjie aan die wand, wie is die mooiste in die land?”

En 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.”

Toe sy dit hoor, word die koningin doodsbleek van skok want sy besef dat Sneeuwitjie nog nie dood is nie.

“Dié keer sal ek iets uitdink waarmee ek vir altyd van jou ontslae kan raak,” besluit sy, en met die heksekuns wat sy ken, maak sy ’n giftige kam. Dan vermom sy haar weer soos ’n ander ou vrou en reis oor die berge na die huis van die sewe dwerge, klop aan die deur en roep: “Goeie goed te koop! Goeie goed te koop!”

Sneeuwitjie kyk deur die venster buitentoe en sê: “Gaan weg, ek mag niemand laat inkom nie.”

“Maar kyk mag jy darem seker tog,” sê die ou vrou en haal die giftige kam uit om dit vir Sneeuwitjie te wys. Die kam is vir die meisie so betowerend mooi dat sy tog die deur vir die ou vrou oopmaak.

Toe Sneeuwitjie die kam gekoop het, sê die ou



vrou: “Nou sal ek jou hare vir jou netjies kam.”

Die arme Sneeuwitjie vermoed geen onraad nie en laat die ou vrou toe om haar hare te kam, maar skaars het die ou vrou die kam in die kind se hare gesteek, of die gif daarin laat haar leweloos neerval.

Gelukkig is die aand reeds naby en toe die sewe dwergies by die huis kom en Sneeuwitjie op die vloer aantref, verdink hulle dadelik die stiefmoeder en vind gou die giftige kam in haar hare. Nadat hulle die kam uitgetrek het, kom sy gou weer by. Dan waarsku hulle haar weer eens om op haar



hoede te wees en nie die deur vir enigiemand oop te maak nie.

In die paleis gaan die koningin weer voor haar spieël staan en vra:

“Spieëltjie, spieëltjie aan die wand, wie is die mooiste in die land?”

En, soos die vorige keer, antwoord die spieël:

“U, liewe koningin, is mooi, maar Sneeuwitjie oor die berge, in die huis van die sewe dwergies, is duisend keer mooier as u.”

Toe sy die spieël hoor, begin sy sidder en beef van woede. “Sneeuwitjie sal sterf, al kos dit my ook my eie lewe!” roep sy uit.

Dan gaan sy na ’n geheime kamer in die paleis, waarvan niemand behalwe sy self weet nie, en vergiftig ’n appel. Op die oog af lyk dit so heerlik, geel met ’n blink rooi skynsel, dat dit enigiemand se mond sal laat water. Maar net een happie daarvan is genoeg om ’n mens onmiddellik dood te maak. As sy klaar is met die appel, verf sy weer haar gesig en vermom haar soos ’n boervrou en reis oor die berge na die huisie van die sewe dwergies. Sy klop aan die deur en Sneeuwitjie steek haar kop by die venster uit en sê: “Ek mag niemand laat inkom nie; die sewe dwergies het my dit verbied.”

“Dit maak nie saak nie,” antwoord die boervrou, “ek wil net van my appels ontslae raak. Ek sal jou een skenk.”

“Nee,” antwoord Sneeuwitjie, “ek mag niks van enigiemand aanvaar nie.”

“Is jy bang vir vergiftiging?” vra die boervrou. “Kyk, ek sny die appel middeldeur, dan kan jy die rooi helfte eet en ek sal die geel helfte eet.” Die appel is egter so slim vergiftig dat slegs die rooi helfte dodelik is.

Sneeuwitjie se mond water vir die pragtige appel en as sy sien dat die boervrou self daarvan eet, kan sy die versoeking nie langer weerstaan nie en neem die rooi helfte by die vrou. Maar skaars het sy ’n happie in haar mond, of sy val dood neer.

Die koningin betrag haar ingenome, gee ’n gruwelike lag en sê: “Wit soos sneeu, rooi soos bloed en swart soos ebbehout! Dié keer sal die sewe dwergies jou nie weer aan die lewe kry nie!”

Terug in die paleis vra sy haar spieël:

“Spieëltjie, spieëltjie aan die wand, wie is die mooiste in die land?”

En eindelijk antwoord die spieël weer:

“U, liewe koningin, is die mooiste in die land.”

Nou het die koningin rus vir haar afgunstige hart.

Toe die sewe dwergies dié aand by die huis kom, tref hulle Sneeuwitjie weer op die vloer aan, heeltemal dood. Hulle tel haar op, soek naarsstig of hulle nie iets giftigs iewers op haar kan vind nie, maak die lint om haar lyf los, kam haar hare en was haar met water en wyn, maar dit help alles niks. Die liewe kind is dood en bly dood. Hulle plaas haar in ’n doodskis en treur drie dae lank oor haar.

Dan moet hulle haar begrawe, maar omdat sy nog net so gesond soos ’n lewende mens lyk en steeds nie die pragtige rooi kleur van haar wange verloor het nie, besluit hulle: “Só kan ons haar nie in die donker aarde laat lê nie.”

Hulle laat vir haar ’n doodskis van deursigtige glas maak sodat sy van alle kante gesien kan word, plaas haar daarin en skryf met goue letters daarop dat haar naam Sneeuwitjie is en dat sy die dogter van ’n koning is. Dan dra hulle die glaskis tot bo-op ’n berg, waar hulle beurte maak om haar te bewaak sodat daar altyd iemand by haar is. Selfs die diere kom oor haar treur, eers ’n uil, dan ’n kraai en dan ’n duifie.

Lank, lank lê Sneeuwitjie in haar glaskis, maar dit lyk asof sy net slaap want sy bly so wit soos sneeu, so rooi soos bloed en so swart soos ebbehout. Op ’n dag ry ’n koningseun deur die woud en besluit om in die huisie van die sewe dwergies te oornag. Op die berg sien hy die glaskis waarin die beeldskone Sneeuwitjie lê en hy lees wat daarop geskryf staan. Dan sê hy vir die dwergies: “Laat my toe om die glaskis saam met my te neem; ek sal julle daarvoor gee net wat julle wil hê.”

Maar die dwergies antwoord: “Vir al die goud in die wêreld sal ons dit nie afstaan nie.”

“Skenk dit dan aan my,” sê die koning, “want ek sal nie langer kan lewe as ek Sneeuwitjie nie kan sien nie. Ek sal haar vertroetel en beskerm as my liefste besitting.”

Toe hulle sy woorde hoor, ontferm die dwergies hulle oor die koningseun en besluit om die glaskis aan hom te skenk. Hy beveel sy diensknegte om die kis by die berg af te dra, maar een van hulle struikel oor ’n bossie, en toe die kis geskud word, glip die stukkie giftige appel uit Sneeuwitjie se keel. En nie lank hierna nie maak sy haar oë oop, lig die deksel van die glaskis op en sit perdfris regop.

“Ag hemel, waar is ek?” roep sy verskrik uit.

Die koningseun antwoord haar vol vreugde: “Jy is by my,” en vertel haar wat alles gebeur het. Dan sê hy vir haar: “Ek het jou liever as enigste

anders op aarde. Kom saam met my na my vader se kasteel en word my vrou." Sneeuwitjie stem in en gaan saam met hom en 'n bruilof vol prag en praal word vir hulle gereël.

Ook die gewetenlose stiefmoeder word na die bruilof genooi. Toe sy haar pragtige klere aange-trek het, gaan sy voor die spieël staan en vra:

"Spieëltjie, spieëltjie aan die wand,
wie is die mooiste in die land?"

Die spieël antwoord:

"U, liewe koningin, is wonderskoon,
maar 'n nuwe koningin dra nou die kroon."

Toe word die bose koningin doodsbleek en so

beangs, so beangs dat sy nie kan dink wát haar te doen staan nie. Eers besluit sy om glad nie na die bruilof te gaan nie, maar sy kry geen rus vir haar siel nie; sy weet sy móét eenvoudig die nuwe koningin sien. Sy gaan toe na die bruilof, en toe sy Sneeuwitjie sien, herken sy haar dadelik, en van vrees en skok kan sy nie beweeg nie. Maar toe word 'n paar ysterskoene, wat oor 'n vuur gloei-end warm gemaak is, met 'n tang na haar gebring en vir haar aangetrek. En die bose vrou moes noodgedwonge in die gloeiende skoene dans tot-dat sy dood op die vloer neergesak het.



Addendum D: Onderhoude met skrywers

Fanie Viljoen Onderhoud

Goeie dag!

My naam is Anke Theron. Ek is besig met 'n M.A. in kinder- en jeugliteratuur onderleiding van Professor Joan Hambidge aan die Universiteit van Kaapstad.

Hierdie onderhoud het ten doel om my, as navorser, 'n beter insig te gee oor jou werk as 'n skrywer wat spesifiek vir kinders skryf. Ek stel belang in die skryfproses en hoe jou eie ervarings daarby betrokke is.

Indien jy hierdie vraelys lees, het jy ingestem tot 'n onderhoud. Jy gee dus toestemming dat ek enige inligting wat jy in hierdie onderhoud verskaf in my tesis mag publiseer.

Baie dankie vir jou tyd.

Anke Theron

thrank001@myuct.ac.za

Vraelys:

Algemene vrae:

1. **Hoekom het jy besluit om kinder- en jeugboeke te skryf?** Daar is nie grense aan kinders se verbeelding nie. Dit gee my die geleentheid om ook kreatief met verbeeldingswêrelde te werk. Vir tieners is die motivering anders. Tot 'n paar jaar gelede was die jeugboeke maar 'n vervelige spul vir hedendaagse tieners. Ek wou vir hulle boeke skryf wat 'n moderne leefwêreld weerspieël. Boeke met "edge" Daar is steeds 'n groot behoefte hieraan.
2. **Voel jy dit is belangrik dat kinders boeke lees in 'n konteks waar die internet soveel ander opsies bied?** Ja, beslis. Kinders maak 'n groter emosionele konneksie met die karakters in 'n boek. Dis 'n intiemer ervaring as lees op die internet.

Kinderjare:

1. **Is daar vir jou as kind voorgelees?** Ja, sprokies, Bybelverhale.
2. **Het jy 'n betekenisvolle verhouding gehad met die voorleser?** Dit was my ouers.
3. **Het jy as kind dit geniet om self te lees?** Ja, my ouers het my elke tweede week biblioteek toe geneem sodat ek kon boeke uitneem. Ek het soms self boeke met my sakgeld by CNA gekoop. (Daar was nie ander boekwinkels in Welkom nie.)
4. **Is jy as volwassene lief vir lees?** Ja, steeds. Veral kinder- en jeugverhale in Engels en Afrikaans om op hoogte te bly met die boeke.
5. **Het jy 'n gunsteling-kinderverhaal of sprokie?** (verskaf titel asb.)
Die Pippie Langkous-reeks, Agaton Sax-reeks, Jasper-reeks.
6. **Wat is jou gelukkigste herinnering uit jou kinderdae?** Moontlik sirkusvertonings en die dae wanneer SUKOVS toneelopvoerings by die skool kom gee het.
7. **Is daar iets ('n gebeurtenis, persoon of objek) uit jou kinderdae waarvoor jy bang was of wat jou uiters kwaad gemaak het?** Ek het 'n oom gehad wat 'n alkoholis was. Dit het my nogal ontstel om hom so te sien.

Die skryfproses:

1. **Wat is die algemene proses wat jy volg wanneer jy 'n verhaal skryf?** Dit begin altyd met 'n idee, soms 'n goeie karakter wat 'n storie soek. Ek pluis die idee in my kop uit, of werk daaraan op papier. Sommige boeke (soos die *Nova-reeks* en *Onderwêreld*) sal ek hoofstuk vir hoofstuk beplan, maar ander stories gee ek vrye teuels en laat hulle net "gebeur" terwyl ek skryf. *BreinBliksem* en *Pleisters vir die Dooies* is so geskryf.
2. **Hoe konseptualiseer jy 'n idee vir 'n nuwe teks?** Ek probeer om 'n fyn waarnemer van mense en die media te wees. Karakters en stories duik onverwags op, maar ek gaan skryf nie noodwendig dadelik 'n boek oor hulle nie. Ek maak soms notas, maar die meeste idees bly in my agterkop. As hulle die moeite werd is om te skryf, sal hulle self vorm aanneem, soms hulself aanhaak

aan ander idees, en aan nóg ander. Soms maak dit uiteindelik sin om 'n storie daarvoor te skryf. Of die idee moet verder broei.

3. Hoe begin jy?

Om te skryf? Ek gaan sit voor die rekenaar en begin bloot net. Partykeer is dit 'n klomp nonsens, maar ek kan altyd weer teruggaan en regmaak. Met die Nova-boeke het ek met elke opvolg net iets gaan skryf om die karakters weer in my kop te hoor praat, in hulle wêreld in te stap. Daarna raak die skryf en beplanning van die verhaal makliker.

- a. **Is dit inspirasie op die ingewing van die oomblik? Begin jy met 'n enkele, eenvoudige idee en brei dit dan tematies uit.** Inspirasie kom op verskillende tye en maniere. Daar is gewoonlik meer as een idee, wat die boeke veelvlaklig maak.
- b. **Visualiseer jy 'n verhaal of bly dit net teks op papier?** Ek visualiseer dit. Ek dink ek skryf redelik filmies.

4. Hoe bepaal jy vir watter ouderdom jy gaan skryf?

Dit word vooraf gedoen en hang af van die tipe verhaal. As daar geweld in die storie is, kan dit nie vir klein kinders geskryf word nie. Diereverhale soos *Slym en Klou* werk weer nie vir ouer kinders van bv. graad 7 nie. Soms kom dit maklik om vir 'n bepaalde teikengroep te skryf, ander kere sit ek die pot 'n bietjie mis en wys die uitgewer my gelukkig daarop. Met jeugverhale vir ouer tieners probeer ek meer waag met die tema, dialoog en gebeure.

- a. **Is dit 'n proses wat uit 'n agternaperspektief benader word – skryf eers en bepaal dan die tegniese aspekte?** Ek doen dit tydens en agterna. Agterna word ek 'n streng kritikus. Ek neem soms 'n dag om tien bladsye te redigeer, want ek vra myself af of elke woord die regte woord is, of die sin werk, of die paragraaf werk, of die paragraaf vloei van die vorige paragraaf af en oor na die volgende. Ek doen dit alles sodat die boeke maklik lees, selfs al is die verhaal kompleks soos die geval by *Onderwêreld* is. (Daar is 19 weergawes van *Onderwêreld* op my rekenaar.) As kinders nie verstaan wat hulle lees nie, hou hulle op lees en dink hulle alle boeke is sleg. Ek sit myself in hulle posisie wanneer ek 'n boek redigeer. In die geval van jeugverhale sal ek agterna herhalende temas of motiewe uitlig of bywerk.

Hoe karakters gevorm word:

1. Hoe skep jy jou karakters?

Soms is karakters net daar in my kop. Ander kere moet ek harder werk om onder hulle vel in te kom. Ek gebruik dan foto's uit boeke of die internet. Vir *Onderwêreld* het ek "onderhoude" met die karakters gevoer om hulle te leer ken. Die vrae en antwoorde het ek dan opgeteken. Sommige karakters word geïnspireer deur mense wat ek dalk net 'n enkele keer ontmoet het.

- a. **Word hulle lewend in jou gedagtes terwyl jy skryf?** O ja! Byvoorbeeld met *BreinBliksem* het die karakter Chris Burns bly praat en praat en praat. Ek moes net byhou met die tikwerk.
- b. **Bou jy vir hulle 'n profiel met notas soos 'n speurder met 'n misdadiger?** Dit hang af van die verhaal. Ek pak verskillende boeke op verskillende maniere aan, maar ja, ek het dit al gedoen. Vir sommige karakters voltooi ek 'n hele karaktervraelys.

2. Voel jy enige verbintenis met jou karakters?

Ja, die karakters word meestal soos jou kinders. Dit was moeilik om van die karakters in die *Nova*-boeke afskeid te neem. Brent in die boek *Uit* het my ook na aan die hart gelê omdat hy op 'n diep emosionele reis gegaan het na selfontdekking. Sommige karakters kry ek jammer, maar ek is dankbaar as ek uiteindelik van hulle ontslae kan raak, byvoorbeeld die skoolskieter in *Pleisters vir die Dooies*.

- a. **Is daar 'n spesifieke karakter waarmee jy kan vereenselwig?** Daar beland stukkies van my in die meeste karakters. Brent se reis na selfontdekking in *Uit* het raakpunte met my eie.
- ## 3. Voel jy soms of jy binne jou stories sou wou bly of rondloop?
- Dit hang af, ek sou graag 'n VVV wil sien, maar nie noodwendig deur een ontvoer wil word nie! Ek sou ook nie graag op die skoolterrein wil wees waar 'n skietter losbrand nie. Ek sal nie omgee om werklik in Magoebaskloof te bly en met Poenk (*Betower*) te gesels nie. Onthou ook maar dat jy as skrywer op 'n vreemde manier wel in daardie wêreld "bly of rondloop" terwyl jy skryf, en soms ook daarna.
- ## 4. Wanneer jy skryf, het jy 'n spesifieke leser ingedagte?
- Ek hou altyd die teikenmark ingedagte. My uitgewer help hiermee. Met kinders is dit nogal moeilik omdat hulle elke twee jaar ander tipe boeke lees en ánders lees. Vir ouer tieners het ek die leser ingedagte wat dalk niks van lees hou nie – ek wil hom of haar

aan die lees kry met 'n storie wat hom sal skok en anders met hom praat as ander boeke.

5. **Skryf jy vir 'n modelleser wat jy persoonlik ken? (Byvoorbeeld, jy dink kind “abc” sal van dit of dat in jou verhaal hou.)** Nee, meer vir 'n generiese leser.

Baie dankie vir jou tyd.

Carina Diedericks-Hugo

Onderhoud

Goeie dag!

My naam is Anke Theron. Ek is besig met 'n M.A. in kinder- en jeugliteratuur onderleiding van Professor Joan Hambidge aan die Universiteit van Kaapstad.

Hierdie onderhoud het ten doel om my, as navorser, 'n beter insig te gee oor jou werk as 'n skrywer wat spesifiek vir kinders skryf. Ek stel belang in die skryfproses en hoe jou eie ervarings daarby betrokke is.

Indien jy hierdie vraelys lees, het jy ingestem tot 'n onderhoud. Jy gee dus toestemming dat ek enige inligting wat jy in hierdie onderhoud verskaf in my tesis mag publiseer.

Baie dankie vir jou tyd.

Anke Theron

thrank001@myuct.ac.za

Vraelys:

Algemene vrae:

3. Hoekom het jy besluit om kinder- en jeugboeke te skryf? [Click here to enter text.](#)
Lapa uitgewers het my genader om 'n jeugboek te skryf n.a.v. kortverhale wat op Litnet gepubliseer is wat ek onder Marlene van Niekerk geskryf het. Ek het probeer en besef ek weet niks meer van die genre nie. Dit eers gelos en toe verbete jeugboeke gelees en toe weer die boek gepak. The rest, as they say, is history.
4. Voel jy dit is belangrik dat kinders boeke lees in 'n konteks waar die internet soveel ander opsies bied? Op 'n skolastiese vlak is dit van kardinale belang dat kinders lees en skole en ouers besef dit uiteindelik. En dit is maar 'n nuwe besef. Vir kinders bied die internet nie werklik stories nie. Speletjies, ja. Ons voetsoolvlakbemarking waar ons tot 60 skole elk besoek regoor die land tydens boektoere wys dit. Jy moet die boeke na die kinders vat, hulle opgewonde maak en dan vlieg die boeke.

Kinderjare:

8. Is daar vir jou as kind voorgelees? Ja.
9. Het jy 'n betekenisvolle verhouding gehad met die voorleser? Ja, dit was my ma.
10. Het jy as kind dit geniet om self te lees? Verskriklik baie.
11. Is jy as volwassene lief vir lees? Beslis.
12. Het jy 'n gunsteling-kinderverhaal of sprokie? (verskaf titel asb.)
Die storie van die molletjie wat wou weet wie op sy kop gedinges het.
13. Wat is jou gelukkigste herinnering uit jou kinderdae? Swem in die see in Umhlanga. Lees onder 'n Jakarandaboom.
14. Is daar iets ('n gebeurtenis, persoon of objek) uit jou kinderdae waarvoor jy bang was of wat jou uiters kwaad gemaak het? Dis te persoonlik...

Die skryfproses:

5. Wat is die algemene proses wat jy volg wanneer jy 'n verhaal skryf? Kry 'n idee, kyk of dit uitgebrei kan word, beplan so die eerste vier hoofstukke. Daarna groei dit organies.
6. Hoe konseptualiseer jy 'n idee vir 'n nuwe teks? Nie seker wat jy bedoel nie. Jy kry 'n idee. Soms is dit klomp brokkies wat skielik 'n groter idee vorm. Dit is nie 'n eksakte wetenskap nie.

7. Hoe begin jy?

Skakel rekenaar aan. Maak MS Word oop. En begin dan. Daar is nie 'n moewiese oomblik van inspirasie nie. Jy skep 'n produk en jy moet gewoon lewer.

- a. Is dit inspirasie op die ingewing van die oomblik? Begin jy met 'n enkele, eenvoudige idee en brei dit dan tematies uit. Sien no. 2.

- b. Visualiseer jy 'n verhaal of bly dit net teks op papier? Albei.

8. Hoe bepaal jy vir watter ouderdom jy gaan skryf?

Ek skryf net vir die 12+ ouderdomsgroep.

- a. Is dit 'n proses wat uit 'n agternaperspektief benader word – skryf eers en bepaal dan die tegniese aspekte? Nee, dit loop gelyktydig.

Hoe karakters gevorm word:

6. Hoe skep jy jou karakters?

Ek't 'n databasis in my kop van mense wat ek ken of wat ek dopgehou het. Ek is mal daarvoor om mense dop te hou en af te luister!

- a. Word hulle lewend in jou gedagtes terwyl jy skryf? Hulle is in elk geval mos helder in jou gedagtes anders sou jy nie hulle kon gebruik het nie...
 - b. Bou jy vir hulle 'n profiel met notas soos 'n speurder met 'n misdadiger? Soms. Nie alle karakters het back stories nie, maar jou hoofkarakters het wel. Dit groei soos die storie ontwikkel en ek bring aspekte in wat op daardie stadium vir my nodig is om te kan gebruik, bv. In *thomas@* het ek 'n issue nodig gehad en die back storie geskep dat Thomas se ma aan kanker dood is.
7. Voel jy enige verbintenis met jou karakters?
- Natuurlik. As jy nie 'n verbintenis het nie, gaan jy nie dit regkry dat hulle oor te dra nie. Jy werk steeds met mense – of hulle nou fiktief is of nie.
- a. Is daar 'n spesifieke karakter waarmee jy kan vereenselwig? Ek hou van al my karakters. Miskien Josua van Eeden.
8. Voel jy soms of jy binne jou stories sou wou bly of rondloop? Jy doen dit in elk geval as jy 'n verhaal skryf. Dit is mos 'n 3- of 4-dimensionele proses.
9. Wanneer jy skryf, het jy 'n spesifieke leser ingedagte? Ja, my ouderdomsmark. Ek voel 'n veer wat resensente, pryskomitees, ens. dink. Ek skryf boeke vir tieners en hulle en hulle alleen se opinie tel.
10. Skryf jy vir 'n modelleser wat jy persoonlik ken? (Byvoorbeeld, jy dink kind “abc” sal van dit of dat in jou verhaal hou.) Ek ontmoet hordes kinders op my boektoere en baie van hulle word Facebook-vriende. Ek hou nie 'n spesifieke kind in gedagte nie. Ek gebruik wel daai vriende as ek wil kyk waarvan hulle hou, die issues, musieksmaak, ens.

Baie dankie vir jou tyd.

François Bloemhof

Onderhoud

Goeie dag!

My naam is Anke Theron. Ek is besig met 'n M.A. in kinder- en jeugliteratuur onderleiding van Professor Joan Hambidge aan die Universiteit van Kaapstad.

Hierdie onderhoud het ten doel om my, as navorser, 'n beter insig te gee oor jou werk as 'n skrywer wat spesifiek vir kinders skryf. Ek stel belang in die skryfproses en hoe jou eie ervarings daarby betrokke is.

Indien jy hierdie vraelys voltooi, het jy ingestem tot 'n onderhoud. Jy gee dus toestemming dat ek enige inligting wat jy in hierdie onderhoud verskaf in my tesis mag publiseer.

Baie dankie vir jou tyd.

Anke Theron

thrank001@myuct.ac.za of anke.theron@alumni.uct.ac.za

Vraelys:

Algemene vrae:

5. Hoekom het jy besluit om kinder- en jeugboeke te skryf?

Ek het aanvanklik boeke vir volwassenes geskryf, toe gebeur twee dinge gelyktydig: 'n assistent by my plaaslike biblioteek vertel my dat jonger lesers graag my boeke uitneem en dat ek iets spesifiek vir hulle behoort te skryf, en iemand by my uitgewery vra of ek nie 'n riller vir jong lesers wil skryf nie.

6. Voel jy dit is belangrik dat kinders boeke lees in 'n konteks waar die internet soveel ander opsies bied?

Baie belangrik. Taalgebruik op die internet is grotendeels swak, om maar net een rede te noem. As jy taal ordentlik wil leer gebruik, is die beste en lekkerste manier om dit in 'n boek in aksie te sien, waar jy vermaak word terwyl jy die reëls van onder meer struktuurering, groepering, logika en sins- en paragraafbou as 't ware per ongeluk leer ken.

Kinderjare:

15. Is daar vir jou as kind voorgelees?

Ja. Daar is ook vir my stories vertel. Maar so gou as wat ek kon, wou ek self lees.

16. Het jy 'n betekenisvolle verhouding gehad met die voorleser?

Ja, dit was familieledede of onderwysers. 'n Onderwyser se vermoë om 'n storie met die nodige dramatiese effek voor te lees het my beslis meer na so 'n periode laat uitsien!

17. Het jy as kind dit geniet om self te lees?

Absoluut. Daar is wêreldde wat wag dat jy hulle moet ontdek.

18. Is jy as volwassene lief vir lees?

Dieselfde antwoord as hierbo!

19. Het jy 'n gunsteling-kinderverhaal of sprokie? (verskaf titel asb.)

“Rooikappie” het 'n klomp elemente wat van 'n vertelling 'n goeie storie maak. Heelparty mense wat glo hulle hou nie van rillers nie, het dit kleintyd meegemaak én geniet ...

20. Wat is jou gelukkigste herinnering uit jou kinderdae?

Ek was nie dol oor skoolgaan nie, daarom seker maar vakansietye in die algemeen.

21. Is daar iets ('n gebeurtenis, persoon of objek) uit jou kinderdae waarvoor jy bang was of wat jou uiters kwaad gemaak het?

Ek is 'n betreklik kalm mens en dit is dalk hoekom ek nie enige groot angs of woede kan onthou nie.

Die skryfproses:

9. Wat is die algemene proses wat jy volg wanneer jy 'n verhaal skryf?

Ek beskou beplanning as deel van die skryfproses: eers as ek die volledige raamwerk vir 'n verhaal het, sal ek begin. Dan weet 'n mens waarop jy afstuur en is daar minder gevaar van 'n swak struktuur en los drade. Ek skryf vyf bladsye per dag totdat die storie klaar vertel is, dan laat lê ek dit 'n paar dae en redigeer dit tydsaam, sin vir sin, paragraaf vir paragraaf. Ook die redigering is wat my betref deel van die skryfproses – 'n makliker deel. Skryf is hêrskryf. Nadat 'n

boek vir publikasie aanvaar is, gaan ek dit nog 'n keer deur. Daar is geen ander manier om seker te wees dat jy gesê het wat jy wou nie.

10. Hoe konseptualiseer jy 'n idee vir 'n nuwe teks?

Met elke storie behoort jy aan te voel hoe om dit aan te pak – anders moet jy bloot met die deur in die huis val.

11. Hoe begin jy?

Deur nie te veel daaroor te wroeg nie. Die storie moet tog op 'n manier begin, dus kan 'n mens bloot begin. As jy gaan kyk na die beginne van sommige van die wêreld se bekendste literêre werke, sal jy sien dat daar geen opsigtelike poging was om groot wysshede kwyt te raak om mense mee te beïndruk nie. Die leser is gemaklik ingelok.

a. Is dit inspirasie op die ingewing van die oomblik? Begin jy met 'n enkele, eenvoudige idee en brei dit dan tematies uit?

Dit is wat gewoonlik gebeur. Die meeste sterk verhale het 'n sterk kern. Ek voel hieroor soos sommige rolprentvervaardigers konsepte vir nuwe fliëks benader: as jy die idee in 'n paar sinne kan opsom, is daar 'n sterk kern. Dit bly egter bloot dit as jy dit nie tematies uitbrei nie.

b. Visualiseer jy 'n verhaal of bly dit net teks op papier?

Ek is baie visueel ingestel – dalk vanweë my liefde vir rolprente – en daarom kan ek die gebeure voor my geestes oog sien afspeel. Ek gaan egter nie oorboord wanneer dit by beskrywings kom nie, want die leser het ook mos 'n verbeelding. Ek glo die skrywer moet die leser 'n paar vryhede toelaat en buitendien, hoe meer kere jy die gebeure tot stilstand roep om eers die omgewing of 'n karakter se voorkoms te beskryf, hoe traer is die pas.

12. Hoe bepaal jy vir watter ouderdom jy gaan skryf?

Dit word gewoonlik bepaal deur die verwickeldheid van die gebeure en of daar morele kwessies ter sprake kom. Min jong lesers wil iets léér; die meeste wil bloot vermaak word. Meer nog as wanneer ek vir volwassenes skryf, moet daar in 'n storie vir jong lesers baie dinge gebeur.

a. Is dit 'n proses wat uit 'n agternaperspektief benader word – skryf eers en bepaal dan die tegniese aspekte?

Ek weet nie of dit vir alle skrywers geld nie, maar vir my moet dinge gelyktydig plaasvind. Na die voltooiing van 'n paar verhale behoort 'n skrywer al 'n eie styl te ontwikkel het en ek meen die tegniese aspekte vloei daaruit voort.

Hoe karakters gevorm word:

11. Hoe skep jy jou karakters?

Hulle is onderdeel van die storie; die storie se behoeftes bepaal hoe hulle sal wees. Ek sal nie toelaat dat 'n karakter verander namate ek vorder met die vertelling nie – nog minder dat 'n karakter oorneem. Elkeen is daar om die storie voort te dryf, al is dit dalk op geringe wyse.

a. Word hulle lewend in jou gedagtes terwyl jy skryf?

Ja. Dit hou verband met die visualisering. Dit is soos 'n rolprent wat voor my afspeel, en ek moet met woorde maniere vind om daardie rolprent voor ander mense te laat afspeel.

b. Bou jy vir hulle 'n profiel met notas soos 'n speurder met 'n misdadiger?

Dit voel vir my na onnodige moeite – as jy besluit het wie en hoe hulle is en watter rol hulle in die gebeure speel, behoort hulle duidelik genoeg in jou kop te wees.

12. Voel jy enige verbintenis met jou karakters?

Nee wat. Hulle dien die storie. Ek dien ook die storie, deur nie verknog te raak aan sekere karakters ten koste van ander nie.

a. Is daar 'n spesifieke karakter waarmee jy kan vereenselwig?

Ek probeer dit vermy. Daar is reeds te veel outobiografiese vertellings wat as fiksie vermom is.

13. Voel jy soms of jy binne jou stories sou wou bly of rondloop?

Nee. Dit is plekke wat ek geniet het om te besoek, maar daar wag ander plekke.

14. Wanneer jy skryf, het jy 'n spesifieke leser ingedagte?

Dalk juis omdat ek vir verskillende ouderdomsgroepe skryf, probeer ek om nie 'n helder prentjie van die leser op te roep nie. As ek vir jong lesers skryf, skryf ek wel die soort boeke wat ek self sou wou gelees het toe ek daardie ouderdom was, maar waarvan daar so min beskikbaar was, veral in Afrikaans.

15. Skryf jy vir 'n modelleser wat jy persoonlik ken? (Byvoorbeeld, jy dink kind “abc” sal van dit of dat in jou verhaal hou.)

Dieselfde antwoord as hierbo!

Baie dankie vir jou tyd.