

Die engel- en monstermites in *Reënboogrant tieners*

Alana Lourens

Alana Lourens, Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

Jeugliteratuur, as kulturele produk en stimulus, speel 'n belangrike rol in die sosialisering van die jong leser. Dit is daarom belangrik dat jeugboeke binne 'n spesifieke konteks en tydstip 'n diverse groep karakters en verhoudings uitbeeld, sodat dit die jong lesers in hul identiteitsontwikkeling kan ondersteun. Aangesien populêre jeugboeke, soos die *Trompie*-reeks, en die gendertemas wat daarin voorkom opnuut bestudeer word, rig hierdie artikel die vergrootglas op die uitbeelding van twee vroulike karakters in die *Reënboogrant tieners*-jeugreeks deur Louise van Niekerk wat aanvanklik tussen 1995 en 2000 gepubliseer is en weer vanaf 2018 in omnibusvorm uitgegee is. Daar word spesifiek na die volgende boeke in die reeks gekyk: *Drome en dramas* (1996), *Hartebreker* (1997), *Anderkant die reënboog* (1997), *Liefde in Londen* (1999), *Paaie van die hart* (2000) en *Doodloopstrate* (2000).

Die doel van hierdie artikel is om die uitbeelding van Shani en Rachelle as vroulike karakters en hul verhouding met mekaar te ondersoek met behulp van Gilbert en Gubar (1979) se sienings rondom die engel/monster-uitbeeldings of -mites van die vrou en vroulikheid. Die dualistiese uitbeelding van die vroulike tienerkarakters word in die kollig geplaas en daar word gekyk na hoe hul verhouding met mekaar op sy beurt tot hul karakterisering bydra.

Alhoewel die mites van die engel en monster op tekste uit die agtiende eeu gebaseer is, en problematies is omdat dit 'n binêre paar bevat, blyk dit dat hierdie uitbeelding steeds in tekste van die 21ste eeu voorkom. Dit bewys dat die samelewing steeds stereotipiese en vaste mites oor vroulikheid konstrueer en in stand hou en dat die kompleksiteit van gender en vroulikheid geïgnoreer word. Hierdie artikel toon aan dat Rachelle en Shani in ooreenstemming met die engel/monster-paar en -mites as tweeledig uitgebeeld word. Daarbenewens dra die verhouding tussen die twee karakters tot die instandhouding van die engel/monster-paar by.

Trefwoorde: engel; gender; jeugliteratuur; mites; monster; stereotipes; vroulikheid

Abstract

The angel and monster myths in *Reënboogrant tieners*

Reënboogrant tieners, written by Louise van Niekerk, is a popular Afrikaans youth book series published between 1995 and 2000. Like the *Reënboogrant maats* and *Reënboogrant studente* series, it centres around the lives of sisters Sunette and Shani Brink, with particular focus on their love lives, friendships, and family relationships (Snyman 2005:107). The series was reprinted by LAPA Publishers in 2018, and this article examines several key titles from the series, including *Drome en dramas* (1996), *Hartebreker* (1997), *Anderkant die reënboog* (1997), *Liefde in Londen* (1999), *Paaie van die hart* (2000), and *Doodloopstrate* (2000).

Youth books are considered to be both cultural products and stimuli, reflecting the norms and values of a community within a particular timeframe, while simultaneously reinforcing those same norms and values (Merrill 1967:648; Heinecken 2013:5). Given this, it is essential to examine critically portrayals of gender roles in youth literature – especially when they reinforce problematic or stereotypical narratives – as they perpetuate these roles in society (De Villiers 1992:3; Fox 1993:84; Poarch and Monk-Turner 2001:1).

Feminist scholars like Butler (1988, 1990, 2006) and De Beauvoir (2011) have extensively critiqued gender as a social construct, arguing that the binary framing of masculine versus feminine is inherently problematic. Not only does this dichotomy reinforce the oppressive Subject/Other binary (Butler 1990:vii–ix), but it also suggests that gender is a fixed natural or biological concept (Butler 1990:viii). In contrast, Butler (1988:519, 512) posits that gender is fluid and performative, emphasising the need to move beyond essentialist, binary, and oppressive conceptions of gender.

De Beauvoir (2011:45, 197–8) similarly critiques the masculine/feminine binary, describing it as a socially constructed myth that positions femininity as the negative pole or the Other (De Beauvoir 2011:25–6). This myth, designed and perpetuated by the Subject, serves to oppress women (De Beauvoir 2011:196). Such myths are socially constructed rather than rooted in objective reality and teem with stereotypes that deny the complexity of femininity and womanhood (Haraway 1991:155–6; De Beauvoir 2011:315; Kjellgren 2021:66).

De Beauvoir (2011:196–7) highlights the dual and ambivalent nature of femininity as constructed by men, whereby women are seen either as positive ideals or as threats to the Subject or patriarchy. This ambivalent view of women as both unpredictable and dangerous figures is evident even in ancient Greek literature (Carrillo-Rush 2012:5–6; 7–10). Gilbert and Gubar (1979) further explore this dichotomy in their analysis of women in 18th century literature.

In *The madwoman in the attic* (1979), Gilbert and Gubar argue that female characters in literature are often depicted according to the angel/monster binary, which is oppressive and leads to stereotypical portrayals (Carrillo-Rush 2012:12). Women are either depicted as angelic or monstrous, with the potential for the angel to reveal monstrous traits like promiscuity, aggression, or selfishness (Gilbert and Gubar 1979:26, 28–30). Patriarchal society in turn labels these monstrous women as dangerous and urges women to embody the angelic ideal, characterised by purity, passivity, and selflessness (Gilbert and Gubar 1979:20–2).

The angel/monster binary also appears in relationships between female characters, where one may represent the innocent angel (Snow White) while the other embodies the monstrous threat (the evil Queen) (Gilbert and Gubar 1979:28; Dharmawimala 2020:51). This binary is inescapable for women, with both poles being considered threats to patriarchy (Carrillo-Rush 2012:12). The “madwoman” emerges when a female character struggles to reconcile her angelic and monstrous tendencies, posing a challenge to patriarchy (Dharmawimala 2020:47).

Although Gilbert and Gubar’s analysis originates from the 1970s, this binary persists in contemporary media, such as *Gone girl* (2012) (Dharmawimala 2020:42). The ongoing reliance on oppressive stereotypes raises the question: To what extent does the characterisation of Shani and Rachelle in *Reënboogrant tieners* and their relationship with each other rely on the angel/monster binary, as conceptualised by Gilbert and Gubar (1979)?

This article follows a qualitative and descriptive research design, using close reading to analyse the characterisation of Shani and Rachelle. The analysis reveals that *Reënboogrant tieners* does indeed rely on the angel/monster binary. Both characters exhibit angelic and monstrous qualities. For example, while they are attractive (angelic), they also use their allure to manipulate others (monstrous). Rachelle, more so than Shani, is sexualised, reinforcing her monstrous depiction. Despite her belief that she is a sexually liberated woman, she remains confined by patriarchal binaries; the male characters, according to Dolf, use her for sex only.

Shani exhibits monstrous selfishness by prioritising a beauty pageant over donating bone marrow to her sister. She is also very aggressive in her interaction with Tina in the series. But despite these monstrous qualities, she is an angel at times. Shani demonstrates angelic qualities by caring for orphans at Wilgehof and helping others such as Leon. In *Doodloopstrate*, when Shani is in a coma and she has a narrow escape from death, she is seen as a literal angel on earth.

Rachelle displays vulnerability and angelic traits when it is revealed that she feels abandoned by her rich parents with whom she does not have a close emotional bond. She also does not have many friends. Because of her loneliness and inner pain, she resorts to cutting herself. The harming of her physical body could either make her look physically more monstrous or it could contribute to her being considered a “madwoman”. She eventually uses her wounds for manipulation, hence reinforcing her monstrous image.

The relationship between Shani and Rachelle reflects the angel/monster myths, with Rachelle positioned as the monster threatening Shani. There are numerous instances in the series where Rachelle betrays the naïve and angelic Shani’s trust after pretending to be her friend or mentor. This shows that this youth book series does rely on the angel/monster myths. As a consequence, the individual characters of Shani and Rachelle are portrayed as stereotypes and they, as female characters, are denied nuance and complexity. Even their relationship with each other is stereotypical. Since youth literature such as *Reënboogrant tieners* is a cultural stimulus and product, authors should be more aware of social myths, especially binary and stereotypical myths of femininity. The ongoing reliance on myths such as the monster and angel myths only perpetuates stereotypical, fixed and problematic ideas of femininity and women in society. Young readers should rather be exposed to books that portray women as nuanced Subjects who are able to function independently of fixed dichotomies and myths.

Keywords: angel; femininity; gender; monster; myths; stereotypes; youth literature

1. Inleiding

Die gewilde *Reënboogrant tieners*-jeugreeks deur Louise van Niekerk, wat aanvanklik tussen 1995 en 2000 verskyn het, is vanaf 2018 in omnibusvorm deur LAPA Uitgewers beskikbaar gestel (Nuu't by LAPA 2018; LAPA s.j.). Dit is dus soortgelyk aan die *Trompie*-reeks wat insgelyks tussen 2013 en 2020 weer in omnibusvorm uitgegee is (De Wet 2022:346). Net soos die reekse *Reënboogrant maats* en *Reënboogrant studente*, fokus *Reënboogrant tieners* op die lewens en dramas van Shani en Sunette Brink. Dié twee susters se ervarings op laerskool, hoërskool en universiteit vorm die basis van die reeks (Snyman 2005:107) en hul interpersoonlike verhoudings met mekaar, die ander lede van hul gesin en hul vriende sorg vir die boeke se “liefdesintriges met ’n spanningselement” (Snyman 2005:107).

Die *Reënboogrant tieners*-jeugreeks word deur Viljoen (2018) as ’n “boeksepie” met relevante en geloofwaardige temas beskryf en dit wil voorkom asof sy impliseer dat jeuglesers steeds met dieselfde kwessies worstel en soortgelyke ervarings het as die jeuglesers van die laat 1990’s en vroeë 2000’s. Snyman (2005a:107) blyk ’n meer kritiese, selfs negatiewe ingesteldheid teenoor die reeks te hê en beskryf die karakterisering as soms stereotipies, alhoewel sy nie daarop uitbrei nie.

Jeugboeke vervul die rol van beide ’n kulturele produk en stimulus in die sosialiseringsproses van die kind, omdat dit die waardes en norme van ’n spesifieke tydperk en samelewing bevat (dus ’n produk) en hierdie waardes en norme reflekteer en ’n sosiale orde handhaaf (dus ’n stimulus) (Merrill 1967:648; Heinecken 2013:5). Boeke bevat konteksrelevante waardes en gesindhede van ’n kulturele en politieke aard (Foster en Simons 1995:x) en daarom stel dit lesers bloot aan sosiale sisteme en gepaardgaande kwessies wat onder andere genderongelykheid en rassisme insluit (Albrecht 1953:431; Singer 2011:308). As ’n kulturele produk bevat jeugboeke die skrywer se interpretasies van ’n spesifieke konteks. As stimulus beïnvloed dit weer die leser se wêreldbeskouing en interaksies (Merrill 1967:638; Heinecken 2013:109).

Op ’n mimetiese vlak kan literatuur en veral jeugliteratuur daarom genderrolle uitbeeld en genderstereotipes bevat wat in die samelewing voorkom en dit sou gevolglik as stimulus kon dien vir jong lesers om ’n spesifieke genderrol in hul sosiale konteks te vervul (De Villiers 1992:3; Fox 1993:84; Poarch en Monk-Turner 2001:1). Lewis, Cooper, Borkenhagen, Coverse, Lupyán en Seidenberg (2022:33, 44–5) het in ’n onlangse studie bewys dat jeugfiksie meer genderstereotipes as volwassenefiksie bevat.

Hierdie artikel sal by bogenoemde studies oor jeugliteratuur wat karakters se genderuitbeeldings ondersoek, aansluit. In hierdie artikel word die *Reënboogrant tieners*-reeks, en spesifiek *Drome en dramas* (1996), *Hartebreker* (1997), *Anderkant die reënboog* (1997), *Liefde in Londen* (1999), *Paaie van die hart* (2000) en *Doodloopstrate* (2000) krities bestudeer om te vas te stel hoe die stories of mites wat deur die samelewing gekonstrueer word, in die karakteruitbeelding van die vroulike karakters Shani en Rachelle en hul verhoudings na vore kom.¹ Hierdie artikel fokus veral op die mites rondom die engel en monster soos dit deur Gilbert en Gubar (1979) uiteengesit word en verduidelik hoekom hierdie binêre paar van die engel/monster, soos ander pare van byvoorbeeld manlikheid/vroulikheid en die Subjek/Ander, problematies is.

Gilbert en Gubar (1979) het meer as veertig jaar gelede hul konseptualisering van die engel/monster-paar uiteengesit deur tekste van die agtiende eeu te bestudeer. Alhoewel hierdie bron nie reservert is nie en die navorsers op ou tekste staat gemaak het om die betrokke binêre

paar te konseptualiseer, blyk dit dat hierdie engel/monster-paar steeds gebruik kan word om vroulike karakters te analiseer. In Christensen (2020:86) se ondersoek van Gillian Flynn se populêre roman *Gone girl* (2012) voer sy aan dat Gilbert en Gubar (1979) se engel/monster-mites gebruik kan word om die karakter van Amy Elliott Dunne en haar “cool girl”-fasade te bestudeer. Bowendien kan Amy se verhouding met haar man, Nick, hiermee ondersoek word. Christensen (2020:88, 90) argumenteer daarom dat Gilbert en Gubar (1979) se navorsing steeds in die 21ste eeu relevant is. Boonop bewys dit dat die patriargale samelewing uitbeeldings van die engel/monster-paar in verskeie velde, wat die literatuur en media insluit, voortsit (Christensen 2020:91).

Aangesien die engel/monster-paar vandag nog in uitbeeldings van vroulikheid gevind word, kan dit insgelyks gebruik word om vroulikheid in Afrikaanse jeugboeke soos *Reënboogrant tieners* te ondersoek. Die artikel poog daarom om die volgende vraag te beantwoord: In watter mate reflekteer die karakterisering van Shani en Rachelle en die uitbeelding van hul verhouding met mekaar die engel/monster-paar of -mites van Gilbert en Gubar (1979)?

2. Binariteit en mites binne die feministiese literatuurkritiek

2.1 Die binêre genderpaar

Feministe soos Butler (1988, 1990, 2006) en De Beauvoir (2011) wat gender en magsverhoudings ondersoek, bevraagteken veral die gebruik van binêre pare soos manlik/vroulik. Hierdie afdeling gee ’n kort uiteensetting van soortgelyke binêre pare en waarom die gebruik daarvan problematies is. Gilbert en Gubar (1979) se engel/monster-mites wat later bespreek word, kan teen die agtergrond van hierdie afdeling gelees word.

Butler (1990:vii–ix) kritiseer die gebruik van die ongelyke Subjek/Ander-paar asook die man/vrou-paar waar “man” en “vrou” as stabiele idees of identiteite voorgehou word. Insgelyks bevraagteken hulle soos Simone de Beauvoir (“One is not born a woman, but rather becomes one” [Butler 1990:1]) die idee dat dit vir die individu natuurlik is om ’n vrou te wees. Hulle besin oor die mate waartoe gender ’n voorbeeld van kulturele performatiwiteit of ’n produk van sosialisering is (Butler 1990:viii). Butler (1990:3–4, 14) beskou gender met behulp van ’n interseksionele lens, omdat daar talle definisies vir ’n vrou kan wees. Bowendien tree vroue op verskillende maniere op na gelang van hul konteks, ras, klas, etnisiteit en seksualiteit.

De Beauvoir (2011:25, 28, 68) erken die konsep van geslag en onderskei tussen geslag en gender in *The second sex*, wat in 1949 vir die eerste keer as *Le deuxième sexe* gepubliseer is, aangesien sy daarna verwys dat mans en vroue se subjektiwiteit as gevolg van hul fisieke en biologiese kenmerke verskil en die binêre paar van man/vrou en manlikheid/vroulikheid (wat sosiale mites is) só in stand gehou word (De Beauvoir 2011:45, 197–8). In hierdie pare word die vrou of vroulikheid dikwels as die negatiewe pool of die Ander beskou (De Beauvoir 2011:25–6).

Soos wat Vijlbrief, Saharso en Ghorashdi (2020:91) die essensialistiese siening van die man/vrou-paar kritiseer, stel Butler (1990:6) dat die gebruik van hierdie paar slegs die bestaan van twee vaste genders of genderidentiteite erken, en dat dit nie tussen gender en geslag onderskei nie. Die siening van geslag as natuurlik en biologies en as iets anders as gender, is vir Butler

problematies. Butler (1990:6–7) meen dat die verstaan van geslag, soos gender, ’n historiese, sosiale en politieke agtergrond het. Hulle beskou geslag dus nie as die prediskursiewe of biologiese aspek wat die individu se genderidentiteit beïnvloed nie en voer aan dat geslag en gender nog altyd dieselfde was (Butler 1988:523–4; Butler 1990:8).

In teenstelling met Butler beskou Vijlbrief e.a. (2020:91) gender, geslag en seksualiteit as verskillende konsepte en verduidelik dat die uitleef (“performing”) van gender deur die biologiese verskille (geslag) tussen mense beïnvloed word. Hierdie uitleef van gender in die vorm van die rigiede en essensialistiese manlik/vroulik binêre paar is problematies, want individue wat nie met hierdie paar konformeer nie, byvoorbeeld nie-binêre individue, word gestigmatiseer en as die Ander bestempel (Vijlbrief e.a. 2020:92).

Genderidentiteit is nie ’n vaste identiteit nie en kan nie tot binêre pare of kategorieë gereduseer word nie. Dit is vloeibaar en bestaan uit “stylized repetition of acts” (Butler 1988:519) wat soortgelyk aan performatiewe of teatrale aksies is (Butler 1988:521) wat met die liggaam uitgevoer word (Butler 2006:xv–xvi). Hoe die individu egter optree of gender uitleef, het sy oorsprong in die gesin en kulturele samelewing se gebruik van straf en beloning, hetsy direk of indirek, wat die essensialistiese en vaste siening van gender in stand hou (Butler 1988:525–6, 528; Xhonneux 2013:294).

Ongeag of gender en geslag uitruilbare konsepte is of nie, is dit duidelik dat binêre pare soos man/vrou en manlikheid/vroulikheid te rigied, onrealisties en daarom onderdrukkend is. Die een item word dikwels in vergelyking met die ander as meer positief of die ideaal beskou. Hoe mense egter hul gender uitleef binne ’n sosiale en kulturele omgewing, beklemtoon die feit dat gender performatief is. Dit wil sê elke individu is uniek in die uitlewing van sy/haar gender en die enkele paar manlik/vroulik is nie voldoende nie, omdat dit nie die uniekheid van individue erken nie. Binêre pare soos die Subjek/Ander en engel/monster is daarom ook problematies en die gebruik daarvan in jeugliteratuur moet bevraagteken word.

2.2 Mites

Daar is talle definisies en konseptualiserings van mites wat in verskeie velde gebruik word (Sellers 2001:3–4). In feministiese raamwerke word die gebruik en konstruksie van mites soos gender en seksualiteit ook ondersoek (Kjellgren 2021:63). Roland Barthes (in Sellers 2001:7) voer aan dat mites hulself as die waarheid voorhou en dat dit deur ’n kulturele, historiese en sosiale lens beskou moet word, omdat selfs persoonlike ervarings deur ons omgewing, wat sosiaal-gedeelde mites bevat, beïnvloed word. Mites gee daarom insig in ideologieë wat ons begrip van die wêreld en ons ervarings onderlê (Sellers 2001:7). Deur alles egter tot mites en veral manlike mites te reduseer, word komplekse en meer vernuwende uitbeeldings ondermyn.

The second sex (2011:5, 30–1) van De Beauvoir bevat ’n aanhaling van Poulain de la Barre wat die leser aanmoedig om dit wat deur mans geskryf is, krities te lees omdat hulle beide die beoordelaar en medepligtige is.² Hierdie aanhaling gaan hand-aan-hand met haar kritiek teen mites wat sy volgens Kjellgren (2021:66) as vals en onderdrukkend beskou. Volgens De Beauvoir slaag mites wat deur die samelewing gekonstrueer is nie daarin om realiteit te weerspieël nie, omdat dit onrealistiese en stereotipiese idees van vroue bevat (Kjellgren 2021:66). Insgelyks berus statiese mites, wat mense in twee opponerende kategorieë verdeel, op die aanname dat daar ’n vaste essensie van vroulikheid³ in die vrou bestaan. Dit het die gevolg dat mites die kompleksiteit en interseksionaliteit van vroulikheid en gender ignoreer en dat dit nie erken dat vroue hulself en hul genderidentiteit op verskeie en unieke maniere kan uitleef nie (Haraway 1991:155–6; De Beauvoir 2011:315; Kjellgren 2021:66).

De Beauvoir (2011:196) redeneer dat alle mites deur die Subjek gekonstrueer word en dus slegs die Subjek se hoop en vrese bevat. Vroue, wat nie Subjekte is nie en daarom die Ander is, en nie hul eie mites kan skep nie, lewe deur die drome van mans en vervul 'n sekondêre rol in manlik-gekonstrueerde mites (De Beauvoir 2011:196). Verskeie mites van die vrou as die Ander kan volgens De Beauvoir (2011:196) eendag uitsterf indien die vrou haarself as 'n menslike wese of Subjek begin definieer en die gode en drome wat mans geskep het, verwerp. Indien hierdie mites in jeugliteratuur (wat 'n kulturele produk en stimulus is) voorkom, kan dit jong lesers se verstaan van gender en hul eie identiteitsvorming beïnvloed. Jong vroulike lesers kan glo dat hulle sekondêr tot mans in hul samelewing is en dat hulle slegs die wêreld vanuit die manlike perspektief moet of kan beskou. Verder sal vroulike lesers van performatiwiteit gebruik moet maak om die genderrolle of mites wat mans vir vroue gekonstrueer het, te volg.

De Beauvoir (2011:196–7) vind dit moeilik om mites⁴ wat deur mans gekonstrueer is en as die absolute waarheid beskou word, te definieer en fokus in haar omskrywing van die term veral op verandering en die vloeibare of dinamiese aard van mites:

[It] does not lend itself to being grasped or defined; it haunts consciousnesses without ever being positioned opposite them as a fixed object. The object fluctuates so much and is so contradictory that its unity is not at first discerned: Delilah and Judith, Aspasia and Lucretia, Pandora and Athena – woman is both Eve and the Virgin Mary. She is an idol, a servant, source of life, power of darkness; she is the elementary silence of truth, she is artifice, gossip, and lies; she is the medicine woman and witch; she is the man's prey; she is his downfall; she is everything he is not and wants to have, his negation and his *raison d'être*.

Hierdie algemene beskrywing sou as 'n spesifieke beskrywing van die mite van vroulikheid kon dien. Met bogenoemde konseptualisering van die vroulike mite, blyk dit dat De Beauvoir (2011:197) wil beklemtoon dat vroulikheid vir mans onverstaanbaar, kompleks en daarom vol teenstrydighede is. Die tweeledigheid van die vrou – soos deur die man waargeneem – maak haar die Ander, die negatiewe pool in die Subjek/Ander-paar en so word die Subjek en sy posisie in stand gehou (De Beauvoir 2011:97). Die idee dat vroulikheid vir mans onverstaanbaar is en hulle dus angstig laat voel, tesame met die tweeledige uitbeelding van die vrou, kan ook in die engel/monster-mites (sien 2.3) waargeneem word.

Mites som die vrou dikwels as 'n onrealistiese geheel binne 'n patriargale samelewing op (De Beauvoir 2011:315–6) en daarom is die gebruik van mites onderdrukkend (Kjellgren 2021:65). In 'n patriargale samelewing word vroue wat hul seksualiteit gebruik om mans tot hul eie voordeel te mislei as slegte vroue bestempel. Tog, binne 'n ander konteks is dieselfde slegte vrou vir haar pa, broer, man of minnaar 'n engel. Daarom is die ambivalensie of tweeledigheid van die vrou 'n intrinsieke eienskap van die vroulike: “The saintly mother has its correlation in the cruel stepmother, the angelic young girl has the perverse virgin: so Mother will be said sometimes to equal Life and sometimes Death, and every virgin is either a pure spirit or flesh possessed by the devil” (De Beauvoir 2011:316).

Kjellgren (2021:64), met verwysing na die filosoof Ernst Cassirer, fokus op politieke mites wat as 'n gevaarlike wapen deur byvoorbeeld fasciste gebruik kan word om mense te manipuleer om 'n politieke doelwit te bereik. Dit is daarom belangrik om die gebruik van hierdie mites in jeugliteratuur as kulturele stimulus en produk te ondersoek, omdat mites die jong leser se sienings oor die wêreld en gender kan beïnvloed. Moderne feministiese filosowe soos Drucilla

Cornell, Donna Haraway en Rosi Braidotti beskou politieke mites in 'n meer positiewe lig, anders as byvoorbeeld De Beauvoir. Kjellgren (2021:64) noem dat Braidotti se teoretiese nomadiese subjek⁵ 'n “performative image, a political myth” is en die vermoë het om weg te breek van fallogosentrisme (Braidotti 2011:8; Kjellgren 2021:64). Die mite van die nomadiese subjek is dus meer vloeibaar (Braidotti 2011:6) en daarom minder onderdrukkend as die mites waarna De Beauvoir verwys. Donna Haraway erken dat mites ons denke beïnvloed en argumenteer soos Braidotti dat feministe nuwe en meer toepaslike mites moet skep en só nuwe stories moet vertel (Kjellgren 2021:67). Sy gebruik daarom die beeld of mite van die kuborg om vaste grense te oorskry en uit te daag (Haraway 1991:154; Kjellgren 2021:67–8).

Ongelukkig blyk dit dat baie tekste steeds op onderdrukkende en vaste mites van vroulikheid staatmaak en daarom word Gilbert en Gubar (1979) se engel/monster-paar in die volgende afdeling in meer diepte bespreek. Hierdie engel/monster-paar en -mites van vroulikheid word reeds vanaf die 18de eeu gebruik. Volgens hulle word die literêre vrou en skrywer as óf engelagtig óf monsteragtig uitgebeeld en is hierdie statiese mites dus onderdrukkend en oppervlakkig, aangesien dit nie die kompleksiteit van vroulikheid erken nie. Hierdie ekstreme uitbeeldings van die vrou in die vorm van bogenoemde binêre paar is daarom problematies – veral omdat dit steeds in moderne tekste van die 21ste eeu na vore kom. Indien die letterkunde die ideologieë en sienings wat die samelewing oor gender het, weerspieël, blyk dit dat vroulikheid steeds as die Ander gesien word. Die analise van Shani en Rachelle as twee van die vroulike karakters in *Reënboogrant tieners* kan met behulp van hierdie engel/monster-mites gedoen word en dit bewys dat die beskrywing van hierdie karakters se fisieke voorkoms, seksualiteit en hul verhouding met mekaar stereotipies is.

2.3 Die mites van die engel en die monster

In die vorige afdeling is mites bespreek. Mites, wat insgelyks in literêre tekste voorkom, word deur die samelewing gekonstrueer en speel 'n rol in die handhawing van norme soos genderrolle. Mites kan dus as kulturele produk en stimulus beskou word en daarom is onderdrukkende mites van vroulikheid wat vroue as tweeledig uitbeeld problematies, veral wanneer dit in die literatuur, wat self 'n kulturele produk en stimulus is, gebruik word.

The madwoman in the attic (1979) van Gilbert en Gubar kyk krities na vroulike skrywers vanaf die agtiende eeu en die probleme rondom hul self-definisie wat spruit uit wat hulle binne 'n manlik-gedomineerde wêreld ervaar het (Foster 1980:94). Gilbert en Gubar (1979:7) stel die pen gelyk aan die penis om sodoende te wys dat mans hul skryftalent as natuurlik beskou. Die vrou, wat volgens die patriargale samelewing nie 'n natuurlike skrywer is of kan wees nie, word daarom “ingepen” en “neergepen”: Sy word deur middel van die pen van die manlike skrywer slegs in die vorm van simbole of letters uitgebeeld (Gilbert en Gubar 1979:13). Dit stem ooreen met die idee dat vroulikheid as sekondêr in die mites van die Subjek (manlikheid) beskou word. Vir vroulike skrywers was dit dus nie net moeilik om toegang tot 'n pen te kry nie, maar ook indien hulle wel die pen kon optel, was dit moeilik om aan die manlike tekste wat reeds die vrou gedefinieer het, te ontsnap en dit uit te daag (Gilbert en Gubar 1979:13).

Volgens Carrillo-Rush (2012:6, 1–2) kon vroue eers onlangs die pen optel en om te ontsnap aan die manlike skryftradisie wat die digotomie van die engel/monster-paar bevat, is in die 21ste eeu steeds 'n uitdaging.⁶ Soos die vroulike karakters, ervaar die vroulike skrywer ang as gevolg van hierdie twee opponerende beelde en dit is juis dan wanneer die “madwoman” (of die melodramatiese of mal karakter) haar verskyning maak (Foster 1980:95).

Hierdie vrou se malligheid kan beskou word as haar innerlike reis om sodoende haar psigiese gespletenheid/tweeledigheid te versoen (Dharmawimala 2020:47). Die “madwoman” met die gepaardgaande beelde van irrasionaliteit, passie en gevangenskap verteenwoordig die vroulike begeerte om die patriargie uit te daag (Foster 1980:95) en hierdie konstruksie gaan dikwels gepaard met “vroulike” geestesgesondheidkweesies soos histerie sowel as geweld (Dharmawimala 2020:47).

Die letterkunde weerspieël die samelewing en volgens Carrillo-Rush (2012:2) het die engel/monster-mites reeds in die literêre werke van antieke Griekeland verskyn om die ideaal van vroulikheid in ’n patriargale samelewing in die kollig te plaas. Pandora uit die Griekse mitologie, sowel as Lilith en Eva uit die Hebreeuse en Christelike Bybel onderskeidelik, weerspieël die engel/monster-mites en ’n samelewing waar mans hoër as vroue geag word (Carrillo-Rush 2012:5–6; 7–10). Beide Pandora en Eva is die goeie vrou of godin en terselfdertyd die aanstigter van die bose (Carrillo-Rush 2012:5–6; 10–11). Hulle vertolk dus die rol van die engel óf die monster en dit is in hierdie twee uiterstes waar hulle, soos ander vroue, deur manlikheid onderdruk word, omdat hulle net die vaste rol of mite wat die man aan haar gegee het, kan vervul. As die vrou liefdevol en onselfsugtig is, sal sy ’n goeie vrou en moeder wees en indien sy boos en verleidend is, moet sy beheer word en as gevangene aangehou word (Carrillo-Rush 2012:6).

Boonop het Lilith, die eerste vrou van Adam volgens die Hebreeuse Bybel, ’n ambivalente persoonlikheid (Carrillo-Rush 2012:7). Sy het vanweë haar woede en rebellie teen Adam in ’n monster verander wat babaseuns vermoor (Carrillo-Rush 2012:7; Gilbert en Gubar 1979:35). Haar seksualiteit gaan gepaard met moorddadigheid en promiskuïteit en word dus negatief uitgebeeld (Carrillo-Rush 2012:8). Sy bedreig mans, vroue én kinders (Carrillo-Rush 2012:9). Die storie van Lilith bewys dat die aantreklike vrou met die engelagtige fisieke eienskappe ook monsteragtig kan wees. Sy is veral gevaarlik indien sy haar seksualiteit omarm en ander daarmee manipuleer (Carrillo-Rush 2012:9). Hierdie binêre paar van die engel/monster is dus onderdrukkend, want beide die engel en monster word as ’n bedreiging vir die patriargie beskou en vroue kan nie aan hierdie paar of hul inherente monsteragtigheid ontsnap nie (Carrillo-Rush 2012:12).

Die ideale vrou binne ’n patriargale samelewing, en daarom die ideale vroulike karakter in die literatuur, is die engel (Gilbert en Gubar 1979:20). Die engel-vrou is nie net onderdanig nie, maar sy is onselfsugtig en heeltemal onbaatsugtig en het daarom geen storie van haar eie nie (Gilbert en Gubar 1979:22, 25; Carrillo-Rush 2012:14). Sy is slegs ’n rolspeler in ander, soos byvoorbeeld die lede van haar huisgesin, se stories deur simpatie en raad aan hulle te verskaf. Boonop weet die ware engelagtige dame hoe om haar man tevrede te stel sonder om iets terug te vra (Gilbert en Gubar 1979:22, 24). Insgelyks is sy rein, dikwels ’n maagd (Gilbert en Gubar 1979:21), en ’n werklike engel op die aarde (Gilbert en Gubar 1979:22). Engelagtigheid impliseer voorts dat die vrou reeds dood is en haarself in hierdie wêreld én die volgende een bevind (Gilbert en Gubar 1979:24). Vrouens maak hulself met behulp van ekstreme skoonheidsroetines of diëte “dood” om sodoende soos brose, bleek en passiewe engele te lyk (Gilbert en Gubar 1979:25). Die angstigheid wat vroue rondom hul liggame en seksualiteit ervaar en hul negatiewe siening daarvan, dra daartoe by dat sommige hulself doodmaak om sodoende nie soos monsters te lyk nie (Gilbert en Gubar 1979:34).

Hierbenewens beklemtoon Gilbert en Gubar (1979:26) dat selfs bogenoemde engelagtige vrou onderliggende monsteragtige eienskappe het: Die engelagtige vrou wat die rol van die verpleër

vervul en troos bied aan dié wat besig is om dood te gaan, kan moontlik die dood aanbring en het daarom die potensiaal om gevaarlik te wees. Insgelyks het die engelagtige vrou die vermoë om haar huishoudelike omgewing te manipuleer om sodoende na haar gesin te kyk. Die feit dat sy kan manipuleer, insinueer dat sy strategieë kan uitstippel en dit beklemtoon die idee dat elke engelagtige vrou 'n monsteragtige kant het (Gilbert en Gubar 1979:26). Selfs die Bybelse figuur Eva het volgens Gilbert en Gubar (1979:29) 'n monster wat binne-in haar woon. Die vrou bedek dus haar monsteragtigheid deur soos 'n engel te lyk en op te tree.

Die monster is die antitese van die engel en verteenwoordig andersheid in die binêre paar van engel/monster, omdat sy haar eie begeertes omarm en nie die nederigheid van die engel beliggaam nie (Gilbert en Gubar 1979:28). Selfs die seksueel aktiewe vrou wat dikwels as vry en onafhanklik uitgebeeld word, vervul slegs die patriargaal-gekonstrueerde rol van die monster en word beskou as 'n objek wat die man vir sy eie plesier kan gebruik (Carrillo-Rush 2012:18).

Hierdie monsteragtige vroue is lojaal aan hul eie ambisies (Gilbert en Gubar 1979:29) en is nóg meer gevaarlik indien hulle monsteragtig of onaantreklik lyk (Gilbert en Gubar 1979:30). Die monsteragtige vrou het egter, soos die engel, nie 'n storie van haar eie nie, aangesien sy soos Lilith dit wat sy wel kan skeep, slegs weer sal vernietig (Carrillo-Rush 2012:14).

Sover dit die verhoudings tussen vroulike karakters aangaan, is die engel/monster-paar steeds ter sprake. Die monsteragtige vrou bedreig die engelagtige vrou en kan haar vervang, omdat sy vroulike outonomie verteenwoordig en angs by die man veroorsaak, soos byvoorbeeld by die manlike skrywer wat monsteragtige vroulike karakters skeep. Dit is juis hierdie angs wat hom lei om karakters soos die "witch, bitch, fiend, monster" te skeep en hulle negatief uit te beeld (Gilbert en Gubar 1979:28). Gilbert en Gubar (1979:28, 36, 39) verwys na hoe Sneeuwitjie (die oulike, kinderlike, passiewe engel) deur die bose, maar aantreklike volwasse koningin (die monster) gejag word. Die geslepenheid, aggressie en selfgeding van die monsteragtige vrou laat haar verder as onvroulik voorkom (Gilbert en Gubar 1979:28; Dharmawimala 2020:51).

Alhoewel Gilbert en Gubar hul teorie, gebaseer op literêre tekste uit die 18de eeu, al in die sewentigerjare gekonstrueer het, blyk dit dat die engel/monster-paar steeds in die literêre tekste van die 21ste eeu na vore kom. Milwrath (2019:133–4) gebruik byvoorbeeld hierdie teorie om te vra of Hermione Granger ('n karakter in *Harry Potter*) 'n monster of 'n engel is, aangesien sy onafhanklik en intelligent is en nie skaam is om die manlike karakters soos Ron te korrigeer as dit byvoorbeeld by sy uitspraak kom nie. Soos genoem kom hierdie aspek in *Gone girl* na vore. Waar die engel/monster-digotomie en die dualiteit van die vroulike karakter aanvanklik 'n Eurosentriese konsep was, toon Dharmawimala (2020:42) aan hoe hierdie uitbeelding van vroulikheid of variasies daarvan ook in ander kulture waar patriargale ideologieë 'n rol speel, soos die Sri Lankaanse kultuur, voorkom. Die mites en narratiewe van Hindoeïsme en Europese kuns wat ideale van vroulikheid bevat, beïnvloed die uitbeeldings van vroue in moderne tekste (Dharmawimala 2020:43). Net so bevat films, wat 'n meer moderne kunsmedium is, hierdie engel/monster-uitbeelding (Dharmawimala 2020:42).

Hierdie engel/monster-mites, wat die kompleksiteit van vroulikheid ontken, word steeds in die 21ste eeu gebruik. Dit bewys dat huidige skrywers steeds bewustelik of onbewustelik deur hierdie mites beïnvloed word en dat hierdie mites binne die samelewing voortleef.

3. Metode

Die artikel volg ’n kwalitatiewe navorsingsontwerp.⁷ Daar is deskriptief te werk gegaan om die engel/monster-mites, soos aanvanklik deur Gilbert en Gubar (1979) uiteengesit, in *Drome en dramas* (1996), *Hartebreker* (1997), *Anderkant die reënboog* (1997), *Liefde in Londen* (1999), *Paaie van die hart* (2000) en *Doodloopstrate* (2000) uit die *Reënboogrant tieners*-jeugreeks te identifiseer. Die stipleesmetode is vir die analise aangewend en in die komende bespreking kom veral die vroulike karakters Shani en Rachelle onder die loep. Hul fisieke voorkoms, seksualiteit en verhoudings met mekaar en met ander dra by tot ’n dualistiese uitbeelding van tienermeisies wat sowel monsteragtig as engelagtig is.

Die stipleesmetode se aanvanklike doel was volgens Selbin (2016:493–4) om vanaf die laat 19de eeu lesers se leesbegrip en kritiese leesvermoë te verbeter. Insgelyks wou dit lees as ’n sosiale en estetiese praktyk bevorder (Selbin 2016:500). Dit sluit aan by I.A. Richards en William Empson se sienings van stiplees en New Criticism (North 2013:141).

Vandag plaas stiplees die kollig op die teks en die kritiese interpretasie van die teks en moedig dit lesers aan om verby die “gloss” of die woorde van ’n teks te kyk (Selbin 2016: 503). Stiplees is daarom ’n sosioformele benadering tot tekste wat die konteks en omgewing waarbinne tekste geproduseer word, in ag neem (Rosewall 2018:10). Dit wil sê dat lesers, met behulp van die stipleesmetode, bewus moet wees van die feit dat geen teks objektief is nie – dit bevat konstruksies vanuit die samelewing (Selbin 2016: 504). Dit sluit aan by die beskouing van ’n teks as kulturele produk en stimulus. Die stipleesmetode kan as sodanig gebruik word om die navorsingsvraag van die artikel te beantwoord.

4. Bespreking

Hierdie bespreking fokus hoofsaaklik op Shani (een van die protagoniste) en Rachelle (’n antagonis), alhoewel ander vroulike karakters in *Reënboogrant tieners* soos Monique, Sunette en Ans ook die engel/monster-mites se patroon volg. Die twee vroulike karakters is baie kompetender met mekaar en dit veroorsaak dat daar baie spanning tussen hulle bestaan en dat hulle ’n onstabiele verhouding het. Bowendien is beide karakters dualisties en word as sodanig uitgebeeld as óf engelagtig óf monsteragtig. In die reeks word hulle boonop teenoor mekaar opgestel, met Shani as die engel en Rachelle as die bedreigende monster.

As protagonis word Shani se engelagtigheid beklemtoon wanneer sy gewoonlik voor groot geleenthede deur haar pa “Angel” genoem word (Van Niekerk 2018:94). Een uitsondering is egter wanneer sy nie haar beenmurg aan haar suster Sunette, ’n kankerlyer, wil skenk nie, omdat sy nie die Face of the Future-skoonheidskompetisie wil misloop nie (Van Niekerk 2018:93). Haar monsteragtige selfsugtigheid gee daartoe aanleiding dat haar pa haar nie voor hierdie kompetisie “Angel” noem nie (Van Niekerk 2018:93). Wanneer sy later aan die kompetisie onttrek om beenmurg vir Sunette te skenk, wonder die leser of hierdie “engelagtige” gebaar ’n poging is om haar suster te help en of dit daarmee verband hou dat Rachelle haar net voor die kompetisie in die rug gestee en verneder het (Van Niekerk 2018:97).

Rachelle en Shani se aantreklikheid dra by tot hul engelagtigheid. Beide tienermeisies is bewus van hul eie skoonheid asook dié van die ander: Shani dink sy lyk “[nie] bad nie” (Van Niekerk 2018:7–8); Rachelle bestempel haarself as “perfek” (Van Niekerk 2018:55, 107) en verklaar dat haar lyf “volmaak” is (Van Niekerk 2007b:10; Van Niekerk 2007a:6); en Rachelle kan selfs erken dat Shani mooi is (Van Niekerk 2018:79). Net so is ander karakters bewus van die twee se aantreklikheid. Ans is byvoorbeeld baie jaloers op Shani se beeldskone Barbiepop-voorkoms (Van Niekerk 2007b:14). Boonop ontmoet Shani vir Claudia Schiffer in Londen wat haar voorkoms komplimenteer (Van Niekerk 2007b:71).

Rachelle se fisieke skoonheid bevat egter elemente wat gevaarlik en intimiderend is. Volgens Grethe (Rachelle se geselskapsdame) lyk Rachelle soos ’n “classy slut” en “lethal” tydens die skoolsokkie (Van Niekerk 2007c:60–1). Haar uitrusting bestaan uit ’n amper-deurskynende rok; sy bedek haar liggaam met sigbare liggaamsverf wat onder andere prente van drake, blomme en plante, kettings, slange en vlamme bevat; en daar is ’n spinnekop-plakker op haar voorkop (Van Niekerk 2007c:61). Selfs haar hare is blou gekleur vir hierdie geleentheid en sy kom daarom as onnatuurlik en monsteraagtig voor, alhoewel sy steeds baie aantreklik en aanloklik lyk (Van Niekerk 2007c:61) en volgens Shani ’n “entrance” maak (Van Niekerk 2007c:62).

Shani en Rachelle het, ten spyte van ’n engelagtige voorkoms, beide inherente monsteraagtige eienskappe. Beide karakters is bewus daarvan dat hulle engelagtig kan optree om sodoende hul eie doelwitte te bereik. Daarom veroorsaak hul gedrag en inherente karaktereieenskappe dat hulle soms monsteraagtig en manipulerend is. Sunette is byvoorbeeld bewus van die feit dat Shani net hoflik en vriendelik is indien sy “iets by jou soek of as sy in die moeilikheid is” (Van Niekerk 2007c:10–11). Rachelle tree onskuldig en naïef op voor byvoorbeeld dokter Reinier Roux om sodoende toegang tot Leon, ’n liefdesbelangstelling van haar en Shani, se hospitaalkamer te verkry (Van Niekerk 2007a:24). Sy bring selfs geskenke vir die jonger kinders by die Wilgehof-kinderhuis om vir Leon te verlei en sy lyk dan volgens Shani “vars en onskuldig” (Van Niekerk 2007c:36–7).

Shani tree onskuldig op om sodoende mans te manipuleer en dit is duidelik dat sy net so goed soos Rachelle weet hoe om mans te verlei om haar eie doelwitte te bereik. Shani verlei vir Thinus in *Liefde in Londen* sodat sy wraak op Tina kan neem, omdat sy gewaagde foto’s van Shani op die skoolgrond versprei het (Van Niekerk 2007c:12, 15–6). Hierdie is wel nie die eerste keer dat Shani vir Tina beetkry nie; sy het haar al voorheen in die visdam ingestamp (Van Niekerk 2007c:12) en Tina die “wêreld se Martie Martelgat” en “ekskuus-dat-ek-leef-die-wêreld-skuld-my-iets-patéét” genoem (Van Niekerk 2018:19–20). Haar woede en aggressie teenoor Tina dra by tot die uitbeelding van Shani se monsteraagtigheid: “Haar hele lyf bewe van woede. Sy raak bewus van ’n bloedsmaak in haar mond en besef dat sy haar onderlip stukkend gebyt het. Sy gaan vir Tina vermóór!” (Van Niekerk 2007c:15).

Shani as verleidster doen selfs “navorsing” om sodoende haar flirt-tegnieke te verbeter. Sy eksperimenteer onder andere met van die tegnieke wat sy in *Blush* gelees het om vir Thinus te verlei (Van Niekerk 2007b:15). Sy sit lipglans aan, voetel met Thinus se das, staan baie naby aan hom sodat hy haar parfuum kan ruik en kyk met onskuldige oë na hom wanneer sy hom vra om vir Tina op die grond vas te pen (Van Niekerk 2007b:15–6). Sodra Thinus vir Tina vasdruk, kom Shani se monsteraagtigheid baie sterk na vore. Sy knip Tina se hare met haar skoolskêr af (Van Niekerk 2007b:16–7) terwyl sy vir Tina ’n “flippen parasiet”, “’n niks” en “’n nobody” met die “persoonlikheid van ’n stuk slakslym” noem (Van Niekerk 2007b:16). Ook die ander kinders “krimp ineen” as gevolg van Shani se “bitsige aanslag” (Van Niekerk 2007b:16). Shani is daarom tydens hierdie insident die monster wat mans, verteenwoordig deur Thinus, misbruik en ander meisies, verteenwoordig deur Tina, bedreig.

Hoewel Shani soms aggressief en monsteragtig optree, tree sy moederlik en engelagtig op in haar interaksies met die jong weeskinders by Wilgehof-kinderhuis in *Paaie van die hart*. Sy kry die kinders baie jammer en probeer haar bes om vir hulle stories te vertel wat hulle nie aan hul eie omstandighede en ervarings herinner nie. Ten spyte van haar goeie bedoelings, kom sy vinnig agter dat die meeste bekende kinderverhale, soos *Rooikappie* en *Hansie en Grietjie*, baie “grim” is (Van Niekerk 2007c:17). Dat sy omgee en moeite doen om hulle met gelukkige stories op te kikker, beklemtoon haar sensitiewe en engelagtige geaardheid. Dit is as gevolg van haar engelagtige geaardheid, sowel as haar aantreklike fisieke voorkoms, dat die kinders baie van haar hou (Van Niekerk, 2007c: 53, 55, 69). Hieruit blyk dit dat die ideale vrou engelagtig lyk, sowel as ’n engelagtige geaardheid het.

Nie net het Shani empatie met jonger kinders nie, maar sy kry vir Leon Louw, ’n hoërskoolleerder wat in Wilgehof bly, baie jammer. Sy gaan gesels selfs met haar onderwyser om uit te vind hoe sy hom kan help (Van Niekerk 2007c:33–4) en so word sy as die hulpvaardige, engelagtige figuur en selfs “redder” uitgebeeld. Nietemin lei haar nuuskierigheid oor Leon daartoe dat sy by haar pa (Leon se sielkundige) se spreekkamer inbreek om sodoende sy notas oor Leon in die hande te kry. Tydens hierdie insident is sy nie ’n passiewe of gehoorsame engel nie. Shani se pa betrap haar voordat sy enige notas kan opspoor, maar die insident toon aan dat sy soms rebels optree en nie altyd engelagtig is nie (Van Niekerk 2007c:46–7).

Ten spyte van die idee dat Shani by tye as verleidster uitgebeeld word, word sy nooit as seksueel aktief uitgebeeld nie. In teenstelling met Shani, word daar geïnsinueer dat Rachelle seksueel aktief is. In Londen nooi sy ’n hotelwerker na haar kamer (Van Niekerk 2007b:47) en selfs die “verantwoordelike” manlike karakters, soos Dolf, Shani se ouer broer, en Pierre, Dolf se beste vriend en Sunette se liefdesbelangstelling, word deur haar verlei (Van Niekerk 2007b:10). Boonop sê Rachelle prontuit dat mans “push-overs” is, omdat dit vir haar so maklik is om hulle te manipuleer (Van Niekerk 2018:56).

Rachelle se seksualiteit maak haar ’n bedreiging vir mans en dit dra by tot haar monsteragtigheid. Vroulike seksualiteit as ’n eienskap van die monster, word verder gekritiseer, omdat manlike karakters soos Dolf haar jammer kry, want hy glo dat sy net deur mans misbruik word (Van Niekerk 2007b:56). Rachelle is ’n onafhanklike en selfgedrewe vrou wat nie die rol van die engel sal kan vervul nie en haar seksualiteit word as gevaarlik uitgebeeld. Sy is daarom soortgelyk aan Sylvia Plath se Doreen in *The bell jar*. Volgens Carrillo-Rush (2012:17–8) is Doreen as die verleidster gevaarlik, maar trotseer mans die gevaar deur haar vir seks (maar nie verhoudings nie) op te soek en te misbruik. Hoewel Doreen die rol van slegs die monster vertolk, is nie sy óf Rachelle werklik seksueel bevry nie en hulle kan nie onafhanklik van die monster-mite optree nie (Carrillo-Rush 2012:18).

In hul komplekse verhouding is Rachelle die monster wat vir Shani, die engel, bedreig. Die kompleksiteit van die verhouding behels onder andere die tweeledigheid van hul karakters en optrede. Beide is soms engel, soms monster. Dit is juis hierdie verhouding tussen die twee karakters en die gebruik van die engel/monster-paar en -mites wat die narratief van die reeks dryf. In *Drome en dramas* en *Liefde in Londen* manipuleer en bedrieg Rachelle vir Shani deur te maak asof sy haar vriendin en mentor is, alhoewel die leser reeds van die begin af bewus is daarvan dat Rachelle nie opreg is met Shani nie en meer sinistere doelwitte het (Van Niekerk 2018:79–80, 204). In *Drome en dramas* (Van Niekerk 2018:79–80, 204) red sy aanvanklik vir Shani van Lance, ’n fotograaf wat gewaagde foto’s van Shani neem en haar daarmee probeer afpers, asook later weer in Londen wanneer Shani beroof word (Van Niekerk 2007b:57–8, 60).

Daarna tree sy in beide boeke as mentor op en in Londen gee sy vir Shani raad oor hoe om aan te trek (Van Niekerk 2007b:60, 63, 70–1); neem haar na 'n deftige restaurant toe (Van Niekerk 2007b:71); en verduidelik byvoorbeeld aan Shani dat sy dit kan oorweeg om te begin rook om sodoende gewig te verloor (Van Niekerk 2007b:59–60).

Dit is nie net die leser wat bewus is daarvan dat Rachelle 'n monster is nie. Ander karakters soos Shani se pa is agterdochtig oor Rachelle en wil die twee meisies van mekaar skei (Van Niekerk 2007b:64, 67–8, 79). In Londen steek Rachelle vir Shani, wat in dié geval as baie naïef en engelagtig uitgebeeld word, in die rug deur haar na 'n klub met ontkleedansers te nooi (Van Niekerk 2007b:81). Shani voel baie ongemaklik in die klub:⁸ “Shani is so styf soos 'n laaistok”; “Shani het allesbehalwe 'n good time” (Van Niekerk 2007b:80); en sy maak haar oë toe omdat sy nie die “bose gewillig [wil] aanskou” nie (Van Niekerk 2007b:81). Verder voel sy verleë oor die “kelnerinne met die kaal boobs” (Van Niekerk 2007b:80). Wanneer Shani en Rachelle (te danke aan Rachelle) op die verhoog beland, geniet Rachelle die aandag van die mans in die klub, terwyl Shani baie duidelik ontsteld is (Van Niekerk 2007b:81, 83). Shani word in hierdie situasie as die onskuldige en naïewe engel uitgebeeld wat deur die monster Rachelle bedreig word. Dit is 'n eksplisiete poging deur Rachelle om Shani van haar engelagtige onskuld te ontnem (Van Niekerk 2007b:81). Hierdie insident gebeur wel ná die insident in *Drome en dramas* waar Rachelle agter Shani se rug ook aan die Face of the Future-kompetisie deelneem. Teen die tyd dat die karakters weer in *Hartebreker* verskyn, beskou Shani Rachelle as gevaarlik en noem sy haar 'n “slang” (Van Niekerk 2018:106).

Rachelle word hoofsaaklik as monsteragtig gekarakteriseer, maar teen die einde van die reeks word sy as 'n verwaarloosde kind uitgebeeld. Haar welaf ouers is konstant oorsee (Van Niekerk 2018:11–2, 57) en volgens Dolf stel hulle haar heeltyd teleur (Van Niekerk 2007b:75). Haar ma het haar byvoorbeeld nog nooit regtig vasgehou nie en gee nie drukkies nie en haar pa spog net met haar voor sy vriende en ander sakemanne (Van Niekerk 2007a:24). Die uitbeelding van Rachelle as 'n geïsoleerde en kwesbare jong meisie word beklemtoon wanneer Rachelle vir die eerste keer in *Doodloopstrate* iets van haar verwaarloosing laat blyk en ontsteld is oor haar ouers se afwesigheid: “Who cares! Suits me fine as hulle nie hier is nie. Hulle hoef nooit terug te kom nie ...” (Van Niekerk 2007a:7–8).

Die impak van die emosionele verwaarloosing wat Rachelle ervaar, word deels in haar verhouding met mans gesien. Sy is verlief op die ouer dokter, Reinier Roux, maar die feit dat hy nie op haar boodskappe of flirtasies reageer nie, gee aanleiding tot 'n oortuiging dat niemand nog ooit vir haar omgee het nie (Van Niekerk 2007a:65). Op hierdie punt begin Rachelle om haarself te sny. Sy beskryf hierdie eksternalisering van haar emosionele pyn as 'n manier om van die innerlike pyn ontslae te raak, omdat die “buitebrand” beter as die “binnebrand” is (Van Niekerk 2007a:65–6). Aangesien Rachelle normaalweg groot klem op haar fisieke voorkoms en skoonheid plaas en alles in haar vermoë doen om seker te maak dat sy aantreklik bly, is dit betekenisvol dat sy kies om haar voorkoms te skaad. Maar Rachelle as 'n monster met vroulike outonomie het volgens Gilbert en Gubar (1979) nie 'n storie van haar eie nie, en daarom sal sy dit wat sy skeep (in hierdie konteks die perfekte liggaam en voorkoms) net weer vernietig. Rachelle se innerlike stryd en pyn kan moontlik 'n simptoom van 'n geestesgesondheidskwessie wees en daarom sal sy die rol van die “madwoman” kan vervul.⁹ As die “madwoman” verteenwoordig sy jong meisies wat te lank die patroon van die mite van óf monster óf engel moes volg en nou sukkel om hul gespletenheid tot 'n enkele psige te versoen.

Hoewel Rachelle in haar “madwoman”-hoedanigheid aan die rol wat die patriargale samelewing aan haar opdrag, probeer ontsnap, doen sy in ander gevalle onwillig mee aan die uitlewering van ander vroue vir uitbuiting deur mans. Sy word in *Doodloopstrate* deur Japie afgepers om hom te help sodat hy vir Ans kan verkrag (Van Niekerk 2007a:75–6). Sy gebruik haar snymerke om Ans te manipuleer as sy Ans om “hulp” vra. Tog gebruik sy hierdie geleentheid slegs om toegang tot Ans te verkry om haar te bedwelms, waarna sy die voordeur vir Japie oopmaak (Van Niekerk 2007a:79, 82). Dit is Rachelle se laaste verskyning en uiteindelik is sy weer slegs ’n monster wat ander vroue bedreig. In teenstelling met Rachelle, word Shani teen die einde van die reeks in *Doodloopstrate* as ’n werklike engel op die aarde uitgebeeld.

In *Doodloopstrate* doen Shani ernstige brandwonde op en bevind haarself in ’n koma as gevolg van die motorongeluk in *Paaie van die hart*. Shani se toestand eggo dié van haar suster Sunette wat as gevolg van haar kankerdiagnose ’n noue ontkoming aan die dood gehad het in *Drome en dramas*. Die leukemie veroorsaak dat Sunette al hoe swakker word (Van Niekerk 2018:32), bleek voorkom (Van Niekerk 2018:20) en baie gewig verloor (Van Niekerk 2018:36). Nietemin maak haar swakheid haar in Shani en blykbaar ook Chris Fick se oë meer aantreklik, passief en engelagtig (Van Niekerk 2018:124). Verder kry Sunette as gevolg van haar kankerdiagnose en omdat die regisseur haar hieroor jammer kry, ’n rol in ’n televisiereeks, hoewel sy nie so goed soos Shani kan toneelspeel nie (Van Niekerk 2018:144, 162, 166, 177). Haar fisieke swakheid maak van haar ’n engel wat mans en selfs vroulike karakters wil beskerm, en met haar noue ontkoming aan die dood, wonder sy hoe dit sou wees om soos ’n engel die aarde vanuit die hemel te aanskou (Van Niekerk 2018:116).

Hoewel Shani in ’n koma is, is sy steeds bewus van wat rondom haar aangaan. Sy is baie bewus van die feit dat daar verbande om haar gesig is en dat sy moontlik nie meer aantreklik is nie. Verder is sy bang dat mense vir haar brandwonde sal skrik en dat sy hulle ongemaklik sal laat voel, omdat hulle haar jammer sal kry en nie sal weet waar om te kyk nie (Van Niekerk 2007a:81–2). Sodra sy haar oë die eerste keer oopmaak, weet sy waar sy is en kan sy alles van die ongeluk onthou (Van Niekerk 2007a:80). Sy dink terug aan wat die brandweerman oor haar gesê het toe hulle haar uit die wrak van die motor gered het: “Een ou wat simpatiek gesê het: ‘Siestog, sy was so pragtig’. Verlede tyd. Miskien het die ou gedink sy’s dood, of miskien ... miskien het hy bedoel sy lyk soos ’n monster.” (Van Niekerk 2007a:80). Shani vrees “[sy] sal nooit eendag soos ’n prinses in ’n spierwit trourok in ’n kerkpaadjie afstap nie. Niemand sal wil trou met ’n ...” (Van Niekerk 2007a:82). Hierdie sin sou maklik met die woord “monster” voltooi kon word. Dit impliseer dat die leser soos Shani in ’n samelewing gesosialiseer is waar die ideale vrou se fisieke voorkoms engelagtig is.

In *Drome en dramas* fokus die verhaal veral op Sunette se ervarings as kankerlyer (Van Niekerk 2018:53, 59) en ervaar sy self ’n noue ontkoming aan die dood. Tydens die ontkoming, waar haar fisiese liggaam op die aarde is en haar bewussyn begin dwaal, wonder sy hoe dit sou wees om vanuit die hemel soos ’n engel na die aarde te kyk (Van Niekerk 2018:116). Net soos Sunette het Shani ’n noue ontkoming aan die dood toe die dokters haar amper verloor (“We’re losing her” [Van Niekerk 2007a:65]). Sunette en Shani is dan in beide die gevalle letterlik engele op die aarde – in hul ontkomings aan die dood is hulle op liggaamlike vlak nog op die aarde, alhoewel hulle met die dood of die hiernamaals in aanraking kom.

5. Samevatting

In hierdie artikel is daar ondersoek ingestel na die binêre paar en konstruksie van manlikheid/vroulikheid in die jeugreeks *Reënboogrant tieners* en hoekom dit onderdrukkend is en die kompleksiteit van gender verwerp.

In binêre pare word die een element dikwels as positief of nader aan die ideaal uitgebeeld as die ander en só word vrou en vroulikheid in die pare man/vrou en manlik/vroulik as die negatiewe pool beskou. Dieselfde kan van die engel/monster-paar van Gilbert en Gubar gesê word en die uitbeelding van die vrou as óf 'n monster óf 'n engel kan as statiese en onderdrukkende mites beskou word.

Mites word binne 'n spesifieke kulturele, sosiale en historiese konteks gekonstrueer en word later as die waarheid aanvaar. Die bestudering van mites kan daarom vir ons insig gee in 'n samelewing se ideologieë. De Beauvoir beskou mites as iets wat mense onderdruk, omdat dit sekere sogenaamde “waarhede” bo ander idealiseer en mites dikwels stereotipiese uitbeeldings van vroulikheid bevat. Van die mites oor vroulikheid (die Ander) wat deur die Subjek gekonstrueer is, beeld die vrou as tweeledig en daarom as onverstaanbaar en gevaarlik uit. Gilbert en Gubar se engel/monster-paar kan insgelyks as mites beskou word en die gebruik daarvan in tekste is problematies, omdat dit vroulike karakters stereotipies uitbeeld.

Mites kom ook in jeugboeke voor, omdat hierdie tekste soos enige ander literêre teks die samelewing weerspieël. Gevolglik word die engel/monster-mites in die *Reënboogrant tieners*-jeugreeks gevind. Rachelle en Shani is albei sowel engelagtig as monsteragtig. Albei meisies is baie aantreklik en lyk daarom soos engele, maar tog weet hulle hoe om hul skoonheid as instrument te gebruik om mans te verlei sodat hulle hul eie doelwitte kan nastreef. Rachelle lyk soms monsteragtig en gevaarlik, soos by die sokkie, maar sy bly baie aantreklik en haar seksualiteit word in die kollig geplaas deur haar deurskynende rok.

Rachelle is, in teenstelling met Shani, seksueel aktief. Tog kan haar seksuele bevryding bevestig word, omdat die mans haar volgens Dolf slegs misbruik. Gevolglik is sy die monster-vrou wat soos die engel, nie 'n storie van haar eie het nie. Boonop lei haar slegte verhouding met haar ouers en haar innerlike of emosionele pyn daartoe dat sy haarself sny en skade aandoen. Hierdie “doodmaak” van haar eie liggaam kan óf bydra tot haar monsteragtigheid, óf haar moontlik meer as 'n “madwoman” uitbeeld. Terselfdertyd kry die leser en ander karakters, soos Ans en Dolf, vir Rachelle in haar engelagtigheid as 'n verwaarloosde kind jammer. Nietemin kan die kompleksiteit en kreatiwiteit van haar uitbeelding gekritiseer word. Die uitbeelding van haar as die eensame rykmansdogter kan as stereotipies en oppervlakkig beskou word.

Aan die einde van die reeks, in *Doodloopstrate*, vervul Shani die rol van die werklike engel op aarde, alhoewel daar 'n kans is dat sy as gevolg van haar wonde vir ewig as monsteragtig sal voorkom. Haar vrees vir hierdie monsteragtigheid bevestig die idee dat die ideale, of engelagtige, vrou aantreklik is en dat fisieke skoonheid en Westerse skoonheidsideale iets is waarna alle vroue moet streef.

Benewens die twee karakters se tweeledigheid, het hulle 'n onstuimige verhouding met mekaar waar Rachelle die slinkse monster word wat vir Shani, die onskuldige engel, bedreig. Hierbenewens tree Rachelle in *Drome en dramas* en *Liefde in Londen* aanvanklik as Shani se redder op voordat sy die rol van mentor en vriendin begin inneem. Shani is egter onbewus van

die slegte invloed wat Rachelle op haar het en is onbewus van Rachelle se meer sinistere doelwitte. Uiteindelik word die twee se vriendskapsverhouding verbreek wanneer Rachelle vir Shani in die rug steek.

Om saam te vat: *Reënboogrant tieners*, as kulturele produk en stimulus, se karakterisering van Rachelle en Shani maak staat op die mites van die engel/monster, soos dit deur Gilbert en Gubar (1979) uiteengesit is. Insgelyks beeld die verhouding tussen die twee karakters die bogenoemde binêre paar uit. Omdat die reeks op problematiese en oppervlakkige mites van vroulikheid steun, kan die uitbeelding van Shani en Rachelle gekritiseer word. Hulle word nie as genuanseerde of komplekse vroue uitgebeeld nie, aangesien hulle slegs monsteragtig óf engelagtig kan wees. Bowendien word engelagtigheid as die Westerse ideaal van vroulikheid beklemtoon. Shani en Rachelle is byvoorbeeld meer gewild onder ander karakters wanneer hulle engelagtig optree.

Aangesien Gilbert en Gubar se engel/monster-mites dekades na konseptualisering steeds in tekste soos *Reënboogrant tieners* en die meer onlangse *Gone girl* voorkom, blyk dit dat die problematiese Westerse ideale van vroulikheid nog in die samelewing voortbestaan. Die gebruik van hierdie mites in jeugboeke, wat 'n kulturele produk en stimulus is, is problematies, omdat dit 'n bydrae lewer tot die handhawing van hierdie sosiale mites oor vroulikheid.

Jeugboekskrywers moet met groter bewustheid van die sosiale mites oor vroulikheid skryf. Hulle moet liever daarop fokus om genuanseerde vroulike karakters, buite die grense van byvoorbeeld die monster/engel-mites en ander binêre pare, te skep. Die uitbeelding van komplekse vroulike karakters kan daartoe bydra dat vroue as Subjekte aanvaar word en as sodanig begin optree.

Bibliografie

- Albrecht, M.C. 1954. The relationship of literature and society. *American Journal of Sociology*, 59(5):425–36.
- Anker, A. en I. Geldenhuys. 2018. Die aard van genderuitbeelding van vroulike hoofkarakters in onlangse Afrikaanse jeugliteratuur. *LitNet Akademies*, 15(1):352–80.
- Bean, T.W. en K. Moni. 2003. Developing students' critical literacy: Exploring identity construction in young adult fiction. *Journal of Adolescent and Adult Literacy*, 48(8):638–48.
- Braidotti, R. 2011. *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- Butler, J. 1988. Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40(4):519–31.
- . 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- . 2006. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Carrillo-Rush, V. 2012. Suffocating under a sealed bell jar: The angel/monster dichotomy in the literary tradition. *Humanities Capstone Projects*, 10:1–29.

Christensen, A.F. 2020. “Catastrophically romantic”: Radical inversions of Gilbert and Gubar’s monstrous angel in Gillian Flynn’s *Gone girl*. *American, British and Canadian Studies*, 86–110.

Ciornei, I.S. 2018. Angels and monsters. The image of women in Charles Dickens. In *Language and literature: European landmarks of identity. Selected papers of the 14th International Conference of the Faculty of Theology, Letters, History and Arts*. Roemenië: Universiteit van Pitesti, 61–6.

De Beauvoir, S. 2011. *The second sex* (e-boek). New York: Vintage Books.

De Villiers, C.M. 1992. Die uitbeelding van die vrou in ’n aantal bekroonde Afrikaanse jeugboeke: ’n Leserkundige studie. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit van Johannesburg.

De Wet, C. 2022. Gendertemas in Topsy Smith se Trompie-boeke. *LitNet Akademies* (Opvoedkunde), 19(2):346–85.

Dharmawimala, T. 2020. Angel or monster: Representations of women in Sri Lankan period films. *Journal of the University of Kelaniya*, XXXIV(1):42–64.

Foster, S. 1980. Monsters and madwomen. *NOVEL: A Forum on Fiction*, 14(1):94–6.

Foster, S.D. en Simons, J. 1995. *What Katy read: Feminist re-readings of “classic” stories for girls*. Londen: Palgrave Macmillan.

Fox, M. 1993. Men who weep, boys who dance: The gender agenda between the lines in children’s literature. *Language Arts*, 70(2):84–8.

Ghesquiere, R. 1993. *Het verschijnsel jeugdliteratuur*. Leuven: Centraal Boekhuis.

Goode, A. (red.). 2019. *The student theorist: An open handbook of collective college theory*. Plymouth: Public Commons Publishing.

Haraway, D. 1991. *Simians, cyborgs, and women: The reinvention of nature*. New York, Brittanje: Routledge.

Heinecken, D. 2013. All of her changes have made me think about my changes: Fan readings of Phyllis Reynolds Naylor’s “Alice” series. *Children’s Literature in Education*, 44(2):104–19.

Kjellgren, A. 2021. Mythmaking as a feminist strategy: Rosi Braidotti’s political myth. *Feminist Theory*, 22(1):63–79.

Kumar, R. 2019. *Research methodology: A step-by-step guide for beginners*. 5de uitgawe. Los Angeles, Londen, New Delhi, Singapoer, Washington DC: SAGE Publishing.

LAPA. s.j. Reënboogrant tieners omnibus 1 (e-boek). <https://lapa.co.za/reenboogrant-tieners-omnibus-1-eboek> (6 April 2023 geraadpleeg).

Lewis, M., M. Cooper Borkenhagen, E. Converse, G. Lupyán en M.S. Seidenberg. 2022. What might books be teaching young children about gender? *Psychological Science*, 33(1):33–47.

Merrill, F.E. 1967. The sociology of literature. *Social Research*, 34(4):648–59.

Milwraith, T. 2019. Angel, witch, or monster? In Goode (red.) 2019, 133–4.

Moore, C. en W. Meyer. 2017. Chapter 10: The social cognitive learning approach. In Moore, Viljoen en Meyer (reds.) 2017.

Moore, C., H.G. Viljoen en W.F. Meyer (reds.). 2017. Personology: From individual to ecosystem. Kaapstad: Pearson.

North, J. 2013. What’s “new critical” about “close reading”? I.A. Richards and his new critical reception. *New Literary History*, 44(1):141–57.

Nuut by LAPA: Maart 2018. 2018. <https://www.litnet.co.za/nuut-lapa-maart-2018> (25 Maart 2023 geraadpleeg).

O’Leary, Z. 2021. *The essential guide to doing your research project*. 4de uitgawe. Los Angeles, Londen, New Delhi, Singapoer, Washington DC: SAGE Publishing.

Oosthuizen, M.M. 2010. ’n Polisistemiese ondersoek na veranderinge in die Afrikaanse kinderliteratuur-sisteem sedert 1990. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Universiteit Stellenbosch.

Poarch, R. en E. Monk-Turner. 2001. Gender roles in children’s literature: A review of non-award-winning “easy-to-read” books. *Journal of Research in Education*, 16(1):70–6.

Rosewall, K. 2018. Close reading and critical theory. Ongepubliseerde MA-verhandeling, Northern Michigan University, Verenigde State.

Selbin, J.C. 2016. “Read with attention”: John Cassell, John Ruskin, and the history of close reading. *Victorian Studies*, 58(3):493–521.

Sellers, S. 2001. *Myth and fairy tale in contemporary women’s fiction* (e-boek). New York: Palgrave Macmillan.

Singer, A.E. 2011. A novel approach: The sociology of literature, children’s books, and social inequality. *International Journal of Qualitative Methods*, 10(4):307–20.

Snyman, M. 2005. Die Afrikaanse jeugreeksboek van 1930 tot 2000: ’n Historiese oorsig. In Wybenga en Snyman (reds.) 2005.

Wybenga, G. en M. Snyman (reds.). 2005. Van Patrys-hulle tot Hanna Hoekom. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Van Niekerk, L. 2007a. *Doodloopstrate* (e-boek). Pretoria: LAPA Uitgewers.

—. 2007b. *Liefde in Londen* (e-boek). Pretoria: LAPA Uitgewers.

—. 2007c. *Paaie van die hart* (e-boek). Pretoria: LAPA Uitgewers.

—. 2018. *Reënboogrant tieners: Omnibus 2*. Pretoria: LAPA Uitgewers.

Vijlbrief, A., S. Saharso en H. Ghorashi. 2020. Transcending the gender binary: Gender non-binary young adults in Amsterdam. *Journal of LGBT Youth*, 17(1):89–106.

Viljoen, L. 2018. Tienerfiksie wat sprankel. <https://maroelamedia.co.za/afrikaans/boeke/tienerfiksie-wat-sprankel> (25 Maart 2023 geraadpleeg).

Vos, E., J. de Jong-Slagman en R. van Oort. 2020. Riglyne vir die mediëring van omstrede kwessies in Nederlandse en Afrikaanse jeugverhale. *LitNet Akademies*, 17(2):603–50.

Xhonneux, L. 2013. Performing Butler? Rebecca Brown's literary supplements to Judith Butler's theory of gender performativity. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 54(3):292–307.

Eindnotas

¹ *Drome en dramas, Hartbreker en Anderkant die reënboog* verskyn in *Omnibus 2. Liefde in Londen, Paaie van die hart* en *Doodloopstrate* se e-boekweergawes is vir hierdie artikel gebruik.

² Sy is ook skepties oor feministe se argumente en polemieë, omdat rusies die waarde van hul argumente verswak en nogmaals vrae rondom vroue en vroulikheid na vore bring wat manlike arrogansie weerspieël (De Beauvoir 2011:35).

³ De Beauvoir (2011:24) noem wel dat haar verwerping van die idee en die bestaan van 'n vroulike essensie nie beteken dat sy die bestaan van vroue ontken nie.

⁴ Dit blyk dat De Beauvoir mites in die algemeen beskryf, maar tog kom dit vir die leser voor asof sy eerder spesifiek die mite van vroulikheid (soos dit deur mans gekonstrueer is) uiteensit.

⁵ Die postmoderne en kulturele idee of begrip van 'n nomadiese subjek, volgens Braidotti (2011:4), bestaan indien die liggaam of die beliggaming van die subjek verstaan word as 'n punt waar die fisieke, simboliese en sosiologiese oorvleuel. Die subjek word dan insgelyks vanuit 'n interseksionele perspektief beskou en is volgens Braidotti 'n mite of politieke fiksie wat sy gebruik om verby die grense van politieke en intellektuele "stasis" van postmodernistiese tye te kyk (Braidotti 2011:4).

⁶ Dharmawimala (2020:46) beklemtoon die feit dat vroue steeds implisiet en eksplisiet deur verskillende samelewings (wat nie net die Westerse samelewings insluit nie) geëtiketteer en gekompartementaliseer word.

⁷ Die kwalitatiewe navorsingsontwerp is onder andere 'n buigsame ontwerp wat diepte bo kwantiteit prioritiseer (Kumar 2019:171; O'Leary 2021:150).

⁸ Shani se ongemaklikheid in die klub dra by tot die feit dat vroulike seksualiteit in die reeks sterk gekritiseer word en dat dit as boos en monsteragtig uitgebeeld word.

⁹ In *The bell jar* sny Esther haarself omdat sy, volgens Carrillo-Rush (2012:23), glo dat om haarself “dood te maak” die enigste aksie is wat sy as outonome individu kan neem, omdat sy as 'n vrou in hierdie monster/engel-mites vasgevang is. Soos Rachelle is sy in hierdie geval 'n “madwoman” aangesien sy vir altyd deur die patriargie beperk sal word (Carrillo-Rush 2012:23).