

## HOOFSTUK 2

# DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN DIE KARIKAATUUR

Die antwoord op die vraag: Wat is 'n karikatuur? blyk voor-die-hand-liggend te wees want wanneer ons met 'n karikatuur gekonfronteer word, veral 'n visuele karikatuur, weet ons dadelik dat dit een is. Wanneer daar egter na 'n presiese definisie van die aard en funksies van die karikatuur gesoek word, word gevind dat die definisies van die karikatuur "muddled and unsatisfactory" is, aldus Lucie-Smith (1981:7).

Wright (1865:2) is die mening toegedaan dat dit nie ongeregverdig is om te sê dat die karikatuur so oud soos die mensdom self is nie. Hy stel dit dat die neiging tot die burleske en die skep van karikature inherent aan die menslike natuur blyk te wees. Hierdie waardering en sensitiwiteit om te bespot en die voorliefde vir die geestige word selfs onder primitiewe mense aangetref en dit realiseer veral in hulle verhoudings met hulle naasbestaandes. Sy opvatting dat 'n vorm van karikatuur reeds voor literatuur of kuns bestaan het, illustreer hy met die voorbeeld van 'n primitiewe hoof van 'n stam wat saam met sy manskappe hulle vyande aftakel en bespot deur vir die ander se swakhede te lag, deur grappe te maak oor hulle fisieke of geestelike tekortkominge en deur sprekende byname vir hulle uit te dink. Die versierings op hulle geboue het later hierdie selfde lagwekkende idees uitgebeeld. Wright (1865:2) sê: "In fact, art itself, in

its earliest forms, is caricature; for it is only by that exaggeration of features which belongs to caricature, that unskilful draughtsmen could make themselves understood."

## 2.1 Woordeboekverklarings

Woordeboekverklarings van die begrip "karikatuur" verskil nie beduidend van mekaar nie en enkele verteenwoordigende uiteensettings sal vervolgens bespreek word.

'n Ouer uitgawe van Funk en Wagnalls (Funk 1965:403) se verklaring is daarop gerig om die begrip "karikatuur" van verwante begrippe te onderskei, naamlik "burlesque, exaggeration, extravaganza, imitation, mimicry, parody and travesty" en die volgende verklarings van elk van hierdie begrippe word gegee: "A caricature is a grotesque exaggeration of striking features or peculiarities, generally of a person; a burlesque treats any subject in an absurd or incongruous manner. A burlesque is written or acted; a caricature is more commonly in sketch or picture. A parody changes the subject, but keeps the style; a travesty keeps the subject, but changes the style; a burlesque does not hold itself to either subject or style, but is content with a general resemblance to what it may imitate. A caricature, parody, or travesty must have an original...." Die nuwer uitgawe van Funk en Wagnalls (Bram 1986:304) se verklaring kom ooreen met dié van die Oxford Reference Dictionary (Hawkins 1986:132) behalwe dat laasgenoemde die woord "grotesk" in sy verklaring gebruik, naamlik "(g)rotesque or ludicrous representation of persons or things by exaggeration of their most characteristic and striking features". Soos later sal blyk, is die groteske dikwels die gevolg van aksies van vertekening.

Die Woordeboek van die Afrikaanse Taal (Snijman 1968:338) gee vyf verklarings vir die begrip "karikatuur", naamlik:

- Afbeelding, voorstelling van 'n persoon, ding of situasie waarin 'n oordrewe effek, veelal spottend of hekelend, nagestreef word deur vergroting, oorbeklemtoning of oorvereenvoudiging van kenmerkende vorme, trekke, eienaardighede of aspekte;
- voorstelling van iemand of iets wat deur oordrywing onnatuurlik, verwronge of grappig aandoen;
- persoon wat deur sy uiterlike (bv. kleding, figuur, maniertjies), eienaardighede, optrede, geestelike gesteldheid, e.d. onnatuurlik of belaglik voorkom en gevolglik aan 'n karikatuur laat dink;
- iets wat as navolging van iets anders bedoel is en die voortreflikhede daarvan mis, maar die gebreke daarvan in verhoogde mate besit; en
- in fotografie 'n verwronge, grappige beeld wat van 'n voorwerp verkry kan word as die afdruppapier gedurende beligting nie plat nie, maar hol of bol gehou word.

Van Gorp (1991:208) se verklaring omvat bykans dieselfde as die reeds genoemde, maar hy sluit ook aan by Van Dale (Kruyskamp 1976:1129) wat meen dat die begrip "karikatuur" eweneens toegepas kan word "op beskrywings of voorstellingen die buiten de bedoeling van de outeurs grappig, of door overdrijving onnatuurlijk zijn". Met ander woorde: dit kan 'n punt van negatiewe kritiek teen 'n werk word. Daar kan byvoorbeeld gesê word: Hierdie skrywer se karakters is nie "mense" nie, maar karikature. In dié studie sal hoofsaaklik op doelbewuste geskepte karikature gekonsentreer word, hoewel daar tog soms na nie-doelbewuste karikature verwys mag word.

Bogenoemde uiteensettings en verklarings is nuttig deurdat dit bepaalde kernbegrippe rondom wat 'n karikatuur is, uitlig, byvoorbeeld vertekening, inkongruensie, oordrywing, oorvereenvoudiging en dergelike.

Daar is egter nog steeds verwarring wat nie deur die woordeboekverklarings opgeklar word nie, byvoorbeeld die probleem van die karikatuur as grap. Uit literatuur oor die onderwerp (Rogers 1969 e.a.; Lambourne 1983; Low 1989) kom die siening na vore dat die karikatuur noodwendig humorsities en geestig moet wees en dat daar 'n bestaande, oorspronklike model moet wees wat aangeval, bespot of gehekel moet word.

Lucie-Smith het hom in sy definiëring veral met dié probleem besig gehou. Hy (1981:7 en 9) skryf bogenoemde standpunte toe aan die verwarring wat daar tussen die begrippe "cartoon" en "caricature" bestaan. Hy meen dat dié twee woorde in die gebruikstaal amper sinoniem geword het, en omdat die "cartoon" of tekenprent (spotprent) meestal aktueel (dikwels polities) en grappig is, word dieselfde eienskappe aan die karikatuur toegedig. Spotprente is dikwels op bepaalde bekende of nuuswaardige persone gerig en daarom bestaan die opvatting dat daar 'n model moet bestaan wat verteken word. Verder wys hy daarop dat talle karikature net 'n baie yl verwantskap met die grap toon. Die beroemde karikatuurskilder Honoré Daumier se *La rue Transnonain* (figuur 2.1) is 'n goeie voorbeeld. Lucie-Smith (1981:9) sê hieroor: "(S)ome of the greatest caricatures, such as Honoré Daumier's *La rue Transnonain*, rise to heights of tragic power which make them rivals in seriousness and in emotional impact to all other forms of visual art".



*Figuur 2.1: La rue Transnonain deur Honoré Daumier (1834)  
 (Lucie-Smith 1981:15).*

*Hierdie litografiese werk deur Daumier is verwoestende kommentaar op die destydse Franse regering. In die vroeë dertigerjare van die vorige eeu het daar dikwels opstande in die werkersbuurt van St Martin in Parys voorgekom. Op 15 April 1834 is een van hierdie opstande besonder hardhandig onderdruk deur regeringstroepe. Onder andere is 'n onskuldige gesin uitgewis terwyl hulle geslaap het. Daar was talle ooggetuies om die voorval te bevestig en die algemene publiek was geskok en met teenkating vervul deur die daad van geweld. "Daumier's caricature ... shows the moment after a crime - government troops have just brutalized a working-class family" (Lucie-Smith 1981:14). Die doel van 'n karikatuur is dus nie altyd om die lag op te wek nie, maar ook om die toeskouer of leser tot nadenke te stem. Rivers (1978:130) meen die trefkrag van La rue Transnonain lê juis in die feit dat dit so min*

*elemente van die karikatuur bevat en die vraag ontstaan of dit hoegenaamd 'n karikatuur genoem kan word. Daar is geen humor en geen distorsie nie, maar die feit dat dit uit die hand van die beroemde karikaturis Daumier is, laat die toeskouer met die verwagting dat hy weer 'n karikatuur gaan sien. Die dooie man lyk dan ook met die eerste oogopslag soos die besopenes wat Daumier dikwels op karikatuuragtige wyse geskilder het. Dan besef die toeskouer dat die man se nagjurk bloedbevlek is en die titel **La rue Transnonain** (die straat waarin die voorval plaasgevind het) versober die hele toneel. "Thus Daumier is putting his impact across through a tacit comparison with his usual work. As a result, **Rue Transnonain** transmits a horror well beyond the impact of the conventional satire of the medium" (Rivers 1978:132).*

Tog kom die woorde "komies", "amusement" en "lag" dikwels voor wanneer karikature ter sprake is. Wright (1865:1) sê: "Laughter appears to be almost a necessity of human nature, in all conditions of man's existence, however rude or however cultivated; and some of the greatest men of all ages, men of the most refined intellects, such as Cicero in the ages of antiquity, and Erasmus among the moderns, have been celebrated for their indulgence in it."

Dit wil dus voorkom asof 'n karikatuur wel 'n element van die lag besit, maar dit hoef nie noodwendig baie komies of humoristies te wees nie. Die lag kan oor 'n hele spektrum van uitings wissel, vanaf 'n uitbundige geskater tot 'n grimmige gryns. Dat daar fyn en genuanseerde betekenisverskille tussen begrippe soos "humoristies", "komies", "geestig" en "lagwekkend" bestaan, is voor die hand liggend en daar is reeds uitvoerige studies in dié verband gedoen. Low (1989) wys op die noodsaaklikheid om te onderskei tussen humor en geestigheid en daarmee saam tussen komiese kuns en 'n karikatuur. Hy meen dat humor nie noodwendig 'n essensiële bestanddeel van karikatuur is nie,

maar geestigheid wel. Hy (1989:24) sê "(a) witty caricature, far from being humorous, may even induce feelings of mournful contemplation or gnashing of teeth".

Teenoor die bogenoemde siening van Low, sien Van Gorp (1991:184) humor as 'n vorm van geestigheid. Hy sê: "In enge sin verstaat men onder humor die fijnere vormen van geestigheid waardoor de lezer in staat wordt gesteldt de minder aangename aspecten van de werklikheid met zijn verstand en zijn gevoel te relativeren."

Die komplekse aard en funksies van literêre geestigheid is uitvoerig deur Schutte (1975) in sy proefskrif ondersoek en volgens hom (1975:142) "(vind) die meganisme van geestigheid plaas op grond van **verskillende betekenissfere** wat in verband gebring word met mekaar deur die **samewerking van die verrassings- en genotsprinsipe**" (Schutte se beklemtoning). Hy bevind dat daar meer as een soort geestigheid bestaan.

Daar sal nie in hierdie studie verder op die verskille tussen genoemde begrippe ingegaan word nie. Genoeg om tot die gevolgtrekking te kom dat "lag" in die een of ander vorm wel in elkeen van die begrippe voorkom en dat dit (soos genoem) ook 'n bestanddeel van die karikatuur is.

'n Ander belangrike aspek van die karikatuur wat in die genoemde woordeboekdefinisies nie tot eksplisiete helderheid kom nie, is die kwessie van die karikatuur as openbare teikenkuns. Weer eens is dit Lucie-Smith (1981:9-10) wat die saak verhelder as hy verklaar dat 'n karikatuur gerig moet wees - dat dit met ander woorde 'n teiken moet hê. Die kunstenaar het dus 'n bepaalde gehoor in gedagte wanneer hy die karikatuur skep. Hy vervolg: "Caricature is generally two things - popular and public - and it is print which enables it to be both." Dit lewer

kommentaar deur die visuele beeld wat geskep word of deur die beeld wat die leser visualiseer wanneer hy die woorde van die skrywer lees.

Die kwessies van die lag as inherente bestanddeel van die karikatuur, die gerigtheid van die karikatuur en die oorspronklike model vir 'n karikatuur sal weer in hoofstuk 4 ter sprake kom.

## 2.2 Die etimologie van die woord "karikatuur"

Shaw (1967:13) het in sy proefskrif wat oor die karikatuur in die romans van Smollett handel, die geskiedenis van die woord "karikatuur" en die gebruik daarvan nagegaan en die volgende gevind: "(F)undamentally, caricature refers to the exaggerations found in portrait drawings". In navorsing oor die begrip "karikatuur", is dit opvallend dat die meeste bronne die karikatuur as verskynsel in die visuele kunste behandel. Inligting oor die skep van karikature in die literatuur is skraap, maar met die verloop van hierdie studie sal dit duidelik word dat die oorsprong en implementering van die karikatuur in die letterkunde, vervleg is met die oorsprong en implementering daarvan in die visuele kunste.

Die ontstaan van die woord "karikatuur" kan teruggevoer word na die Italiaanse woord *caricare* (uit die Latynse *carnus* of *wa*) wat beteken "om te laai" (Shaw 1967:8 en Grové 1988:63). *Webster's Dictionary* (Babcock 1971:339) wys daarop dat die Franse woord *caricare* ook beteken "to charge, overload, exaggerate".

Teen die tweede helfte van die sewentiende eeu het die oorspronklike konsep van oordrywing of oorlaaiing spesifiek begin dui op 'n tegniek in die skilderkuns ("pictorial sense") (Shaw 1967:9). Shaw (1967:9) haal aan uit 'n



woordeboek van Filippo Baldunucci, naamlik *Vocabulario Toscano dell'arte del disegno* van 1681 waarin die term soos volg gedefinieer word: "Among painters and sculptors the word signifies a method of making portraits, in which they aim at the greatest resemblance of the whole of the person portrayed, while yet, for the purpose of fun, and sometimes mockery, they disproportionately increase and emphasize the defects of the features they copy, so that the portrait as a whole appears to be the sitter himself, while its components are changed" (Shaw se vertaling).

Vanaf die middel van die agtiende eeu word die term se gebruik uitgebrei na die gebied van die literatuur en in plaas van "portrait" word die woord "representation" nou ook gebruik (Shaw 1967:12).

Benewens 'n ondersoek na die etimologie van die woord "karikatuur", moet 'n evaluasie van die karikatuur as kunsvorm gedoen word, omdat dit lig sal werp op die basiese elemente van die begrip.

### 2.3 Die ontstaan van die karikatuur

Volgens Shaw (1967:14) bestaan daar twee definitiewe denkrigtings oor die ontstaan van karikature. "The one holds that caricature is ubiquitous, and that it has existed in art since the earliest times; the other maintains that caricature is a development in art which, requiring certain technical or psychological accomplishments on the part of the artist, has emerged only during the past four centuries."

Volgens die eersgenoemde denkrigting wat geskiedkundiges soos James Parton en Thomas Wright insluit, kan die wortels van die karikatuur reeds in antieke Egipte gevind word, byvoorbeeld in die voorstelling van sekere van hulle gode,

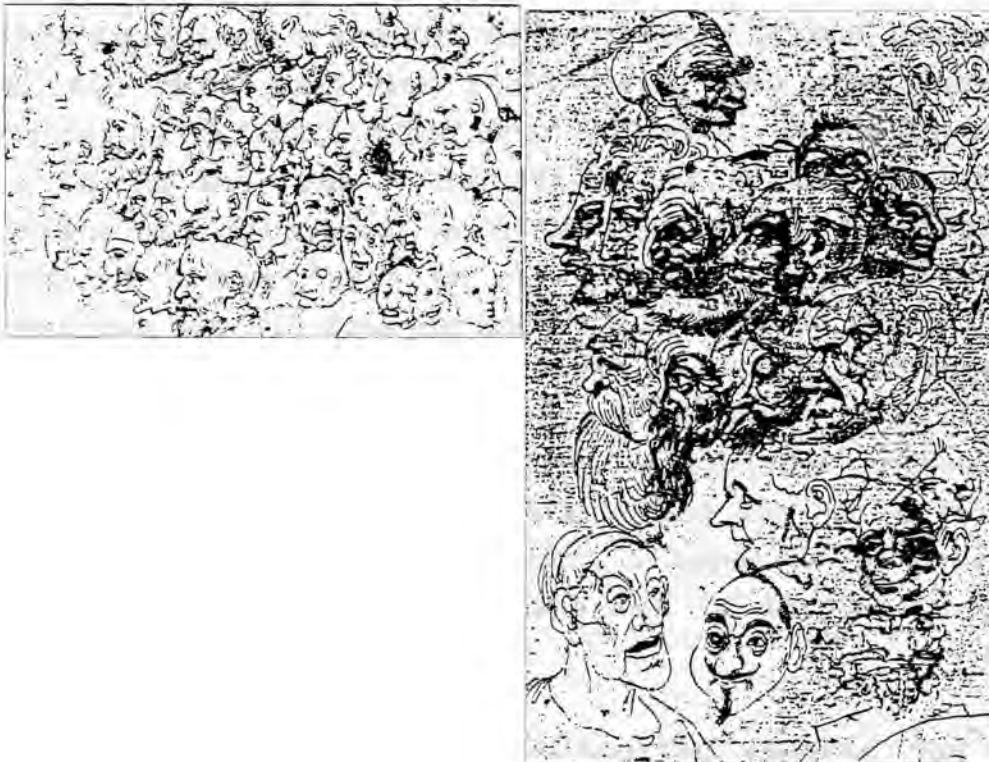
terwyl die tweede groep meen hierdie kunsvorm het aan die einde van die sestiende eeu in die skilderkuns in Italië ontstaan, min of meer gelyklopend met die vaslegging van die woord "karikatuur" dus. Die tweede denkrigting is deur persone met uiteenlopende belangstellingsvelde soos Ernst Hofmann, 'n kunshistorikus en Ernst Kris, 'n psigo-analis, verteenwoordig.

Die twee denkrigtings verskil, volgens Shaw (1967:14-16), veral ten opsigte van die mate van oordrywing of vertekening wat toelaatbaar is binne die betekenisfeer van die woord "karikatuur". Die skool wat die idee van 'n antieke oorsprong voorstaan, sal ekstreme vertekening en oordrywing, byvoorbeeld mense met die ledemate van diere, ook as karikature beskou, terwyl die ander skool meen dat net oordrywing wat binne die grense van die moontlike of die realistiese val, as 'n karikatuur bestempel kan word. Laasgenoemde groep meen dat wanneer die oordrywing so ekstreem is dat die onderwerp as gevolg daarvan in iets anders getransformeer word, dit 'n ander soort kuns word, byvoorbeeld allegorie. Hulle maak ook 'n duideliker onderskeid tussen die karikatuur en die groteske. Die vertekende kuns van die Middeleeue, veral die kuns wat rondom religieuse aspekte gedraai het, is vir hulle 'n vorm van groteske kuns en nie karikatuur nie en was volgens hulle daarop gerig om te skok en nie om te amuseer nie.

Shaw (1967:16) sê: "Briefly, grotesque art is distinguished from caricature first of all by its unnaturalness (in this sense it is fantastic art), and secondly by its lack of comic content."

Wat die tweede skool wel glo, is dat hierdie tipe kuns in die sestiende eeu opgevolg is deur satiriese, polemiese weergawes van politieke en religieuse figure en in hierdie menslike en individugerigte kuns vind hulle die werklike

oorsprong van die karikatuur. Omdat hulle meen dat die meeste komiese en satiriese kuns van voor die sestiende eeu nie die nodige tegniese afronding, filosofiese of psigologiese elemente bevat het wat ware karikature kenmerk nie, is die eerste werklike karikatuur volgens hulle die skets *Study with caricatured heads* (1594) (figuur 2.2) deur die Carracci-broers wat gedurende die laaste helfte van die sestiende eeu in Italië geleef en gewerk het. Dit dien hier vermeld te word dat Shaw (1967:17) voorkeur verleen aan die tweede skool wat die jonger oorsprong van karikatuur voorstaan.



*Figuur 2.2: Studie van karikatuurkoppe. Carracci-skool (1590) (Lucie-Smith 1981:10 en 41).*

*Lede van die Carracci-skool het honderde sulke sketse as voorstudies gemaak. Lucie-Smith (1981:41) meen: "It is probable that in this example the heads are portrayels of types rather than individuals, and therefore not true caricatures."*

In hierdie studie word die argument gevolg dat dit nie wetenskaplik gegrond kan wees om die hele ontwikkelingsgeskiedenis van 'n begrip te ignoreer en net die afgelope paar eeue in berekening te bring nie. Shaw (1967:17) gee self aan die een kant toe dat "caricature seldom exists in a pure state, i.e., in isolation from other artistic techniques" en hy meen ook dat om 'n spesifieke datum te neem en om dan te sê die karikatuur het voor of na hierdie datum bestaan, of nie bestaan nie, 'n simplistiese benaderingswyse is. Aan die ander kant meen hy (1967:17) egter dat indien die oorsprong van die karikatuur te vroeg in die geskiedenis gesoek gaan word, kindertekeninge ook almal as karikature beskou kan word en dat die mens eers die realistiese kuns moes bemeester voordat hy karikature kon skep. Die mate van doelbewustheid wat in die skep van 'n karikatuur ter sprake is, kan myns insiens nie geïgnoreer word nie. Wanneer 'n kunstenaar 'n menslike figuur teken en aan hom dierlike ledemate gee, spesifiek met die doel om hom te bespot of om kommentaar te lewer op sy optrede of uitsprake, kan dit nie bestempel word as 'n poging om realistiese kuns te skep nie, maar is dit 'n doelbewuste aksie wat op 'n bepaalde teiken gerig is. In so 'n geval is die vertekening van so 'n aard dat dit aan die toeskouer daarvan 'n bepaalde boodskap wil oordra en kan dit myns insiens wel 'n karikatuur genoem word.

#### **2.4 Die ontwikkeling van belangrike aspekte van vroeë vorme van die karikatuur**

Een van die omvattendste werke wat die vroeë oorsprong en ontwikkeling van die karikatuur as kunstegniek ondersoek, is Thomas Wright (1865) se **A history of caricature and grotesque in literature and art**. Hoewel die bron uit die vorige eeu dateer, is dit die enigste bron wat opgespoor kon word waarin visuele en literêre karikature saam

uitvoerig behandel word en die chronologiese ontwikkeling van albei so duidelik uitgespel is. Die titel van die boek beklemtoon reeds die feit dat enige ondersoek na die skep van karikature in die letterkunde, noodwendig ook die visuele kuns in aanmerking moet neem.

Die kenmerkende tegnieke om 'n karikatuur te skep, sal vervolgens kortliks bespreek word. Die oorsprong en ontwikkeling van elke tegniek sal histories/chronologies bekyk word. Daar sal telkens verwys word na die Griekse en Romeinse tydperke asook na die Middeleeue en die Renaissance. Leroux se werk word ook reeds by toepaslike gedeeltes ter sprake gebring.

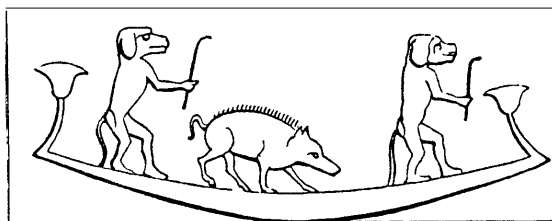
#### 2.4.1 Die vermenging van menslike en dierlike vorme

Die eerste naspeurbare tekens van die karikatuur word in die antieke Egiptiese kuns aangetref (Wright 1865; Lucie-Smith 1981). Egiptiese kuns kom somber voor, met min lagwekkende of joviale elemente in die ontwerpe en vorme. Tog is daar klein voorbeelde in sowel die sekulêre as religieuse kuns wat die natuurlike geneigdheid tot die geestige ook by hierdie kunstenaars verraaai. 'n Egiptiese god, Bes, word altyd voorgestel as 'n dwerg met 'n groot kop, uitpeuloë, 'n uitpeultong en bakbene. Hierdie groteske voorstelling van Bes, die draer van geluk, was moontlik, volgens Lucie-Smith (1981:22), spesifiek so afstootlik gemaak sodat hy bose geeste kon afskrik. Ook die Griekse god Tufon (figuur 2.3) is op soortgelyke wyse voorgestel.

*Figuur 2.3: Tufon (Wright 1865:9).*



Talle vroeë kunsvoorstellings op monumente wat by Thebe aangetref word, het sulke aanduidings van karikatuuragtigheid, byvoorbeeld twee ape wat as bootsmanne die verdoemde siel (voorgestel in die gestalte van 'n vark) oënskyklik wegvoer (figuur 2.4). Die ape is die "cynocephali", of voorstellings van ape met hondekoppe wat deur die Egiptenare as heilig beskou is.



*Figuur 2.4. "Cynocephali" voer 'n verdoemde siel weg (Wright 1865:5).*

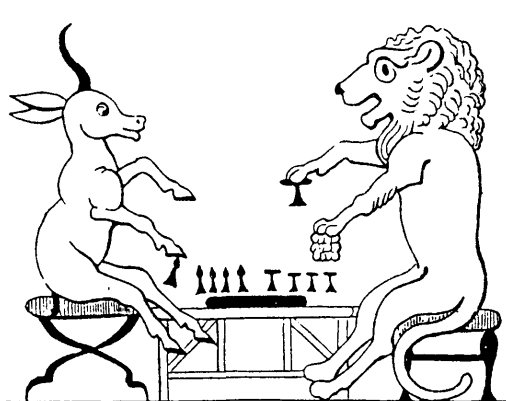
Drie belangrike kenmerke wat inherent aan die karikatuur is, kan reeds uit bogenoemde onderskei word, naamlik die dwergagtige lyf met die groot kop<sup>1</sup> (dit is die oormatige beklemtoning van bepaalde liggaamsdele); die aftakeling van religieuse en heilige rituele en/of figure (die mens se siel word as 'n vark voorgestel); en die vermenging van menslike en dierlike vorme wat voorkoms en gedrag betref.

Dit is 'n natuurlike neiging by mense om 'n bepaalde persoon te vergelyk met 'n dier waarmee hy of sy sekere opvallende ooreenkomste toon. Dus kan iemand so dapper wees soos 'n leeu, so getrou soos 'n hond, so geslepe soos 'n jakkals, ensovoorts. So 'n persoon kry dan dikwels die naam van die dier as bynaam en sal ook só voorgestel word in 'n skets of spotprent. Daar het by die primitiewe mens die

---

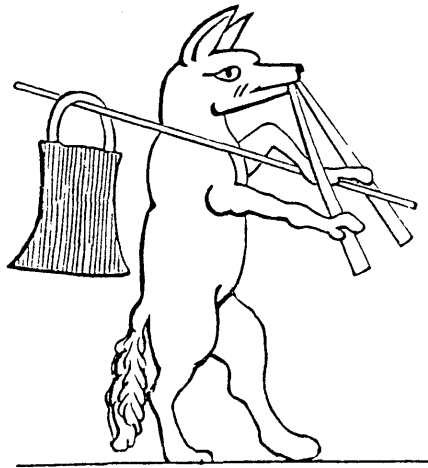
<sup>1</sup> Lucie-Smith (1981:25) meen die populariteit van sulke klein verwronge figure is maklik verklaarbaar op sielkundige gronde - dit wat bespot of ontmasker word, word letterlik as klein en grotesk voorgestel.

geloof bestaan dat die siel van die mens na die dood na diere oorgedra word ("metempsychosis"). Dit is dan ook uit hierdie vorm van karikatuurskepping wat die fabel of meer spesifiek dierefabel, dikwels met gepaste illustrasies daarby, ontstaan het. Hierdie tendens het gou 'n paar variasies gehad, byvoorbeeld diere wat in menslike ambagte of ampte optree - 'n omkeer van rolle sodat die dier dominant is oor die mens en die mens wat dan op dieselfde tirannieke wyse behandel word as wat gewoonlik met die dier die geval is (figuur 2.5). Sommige diere was veral populêr wanneer karikatuurvertekening ter sprake was, byvoorbeeld die jakkals en die aap (figuur 2.6). Die jakkals het later 'n belangrike rol gespeel in die Middeleeuse satire en die aap is moontlik gekies omdat hy 'n geneigdheid toon om die mens na te boots in sy optrede (Wright 1865:7-8).



*Figuur 2.5: Die leeu en die eenhoring.*

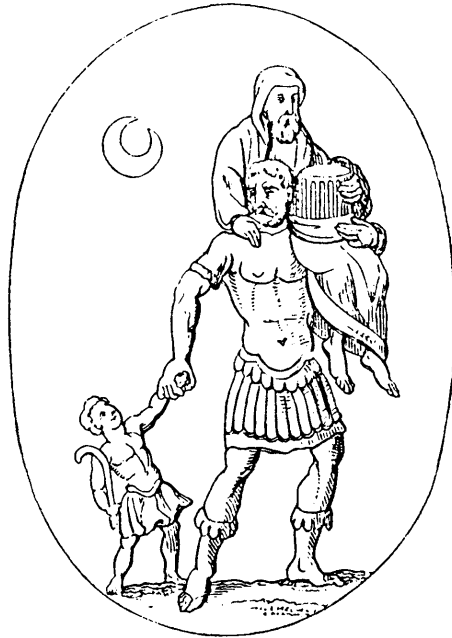
*Hierdie voorstelling kom op 'n Egiptiese papirus voor wat in die Britse Museum bewaar word en stel twee diere voor in 'n tipiese menslike aktiwiteit, die speel van 'n bordspel. "The lion has evidently gained the victory, and is fingering the money; and his bold air of swaggering superiority, as well as the look of surprise and disappointment of his vanquished opponent, are by no means ill pictured" (Wright 1865:8).*



*Figuur 2.6: Die jakkals as 'n fluitspeler (Wright 1865:7).*

Die vermenging van menslike en dierlike vorme was in die Romeinse tydperk reeds satiries en fantasties van aard en sommige ondersoekers sien hierdie neiging as 'n vroeë voorloper van die Surrealisme. Illustrasies van bekende mites en verhale in fresko's, as beeldhouwerke en op vase was dikwels spottend of parodiërend van aard. Lucie-Smith (1981:22-23) noem die voorbeeld van die Romeinse fresko wat in 1760 te Gargano ontdek is. Dit toon Aeneas, Anchises en Ascanius wat vlug uit Troje. Al drie het hondekoppe (soortgelyk aan die Egiptiese "cynocephali") (figure 2.7 en 2.8). Wright (1865:21-22) verwys ook na hierdie uitbeelding en sê dat dit duidelik 'n parodie of burleske weergawe van 'n oorspronklike voorstelling van Virgilius se beskrywing van die vlug uit Troje is (figuur 2.7). Dit is nie dikwels dat die oorspronklike en die parodie albei uit hierdie antieke tyd bewaar gebly het nie.





*Figuur 2.7: Aeneas se vlug uit Troje.*

*"Ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; Ipse subibo  
 humeris, nec me labor iste gravabit. Quo res cumque cadent, unum  
 et commune periculum, Una salus ambobus erit. Mihi parvus Iulus  
 Sit comes, et longe servat vestigia conjux.*

*-Virg. AEn., lib.ii. 1.707."*

*"Virgil has told, with great effect, the story of his hero's  
 escape from the destruction of Troy - or rather has put the story  
 into his hero's mouth. When the devoted city was already in  
 flames, Aeneas took his father, Anchises, on his shoulder, and  
 his boy, Iulus, or, as he was otherwise called, Ascanius, by the  
 hand, and thus fled from his home, followed by his wife -"*

*(Wright 1865:21).*



*Figuur 2.8: Parodie op Aeneas se vlug uit Troje (Wright 1865:20).*

'n Ander voorbeeld tref ons ook aan in Filostratos se *Lewe van die Sofiste* waarin verwys word na 'n man, Varus, wat as gevolg van sy voorkoms die bynaam "ooievaar" gehad het en wat dikwels in die vorm van 'n ooievaar voorgestel is (Lucie-Smith 1981:21).

Gedurende die Middeleeue is hierdie tipe uitbeelding voortgesit en 'n voorliefde vir monsteragtige en dieragtige figure blyk steeds aanwesig te wees. Die onderskeie liggaamsdele van totaal verskillende diersoorte is saamgevoeg, asook 'n vermenging van dierlike en menslike ledemate (figure 2.9 en 2.10). So byvoorbeeld is die liggaam van 'n dier aan die kop en gesig van 'n mens gekoppel, met die kop oordrewe groot. Die klein lyf het dan tot gevolg gehad dat die menslike gesig grotesk vertoon het.

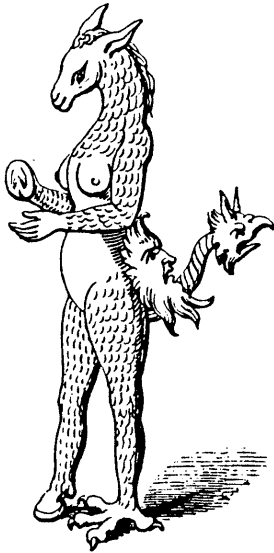


*Figuur 2.9: Afskuwelike gesig soos uitgebeeld in een van 'n reeks friese in die Katedraal van Wells. Dit dateer uit die dertiende eeu (Wright 1865:149).*



*Figuur 2.10: 'n Rare gevleuelde monster. Afgietsel uit 'n middel-eeuise Franse kerk wat in die Kensington-museum bewaar word (Wright 1865:153).*

Later - net voor die Hervorming - het uitbeeldings van hierdie monsteragtige dieregestaltes herleef. Daar is allerhande bygelowe aan die gestaltes geheg en gerugte oor die werklike bestaan van sulke wesens was algemeen. Talle afbeeldings daarvan is gedurende hierdie tydperk aangetref en weer was die doel met die verwringing om religieus-verwante teikens oor en weer aan te val en te ontmasker. Twee bekende voorbeelde was die Pous-donkie en die Monnik-kalf. Albei is in daardie tyd, volgens Wright (1865:254), as meesterlike voorbeelde van satire beskou (figure 2.11 en 2.12).



*Figuur 2.11:*  
*Die Pous-donkie (1545)*  
*(Wright 1865:254).*



*Figuur 2.12*  
*Die Monnik-kalf (1545)*  
*(Wright 1865:255).*

*Albei die voorstellings kom uit 'n bundel met karikature van Luther en sy strydgenote wat in die Britse museum bewaar word.*

Soos later in die studie sal blyk, gebruik Leroux ook nog steeds hierdie oertegniek van karikatuurskepping in sy werk wanneer hy diere-eienskappe aan sy karakters toedig, byvoorbeeld deur hulle met voëls, muise, haaie en so meer te vergelyk.

#### 2.4.2 Grotleske mensfigure

In aansluiting by die voorgaande is dit belangrik om kennis te neem van die neiging tot die verwringing van die mens se liggaam wat reeds in vroeë kunsvorme voorgekom het.

Die uitbeelding van grotleske mensfigure word veral op die ornamente en in kunswerke van die antieke Hellinistiese en Romeinse tydperke aangetref. Volgens Lucie-Smith (1981:22)

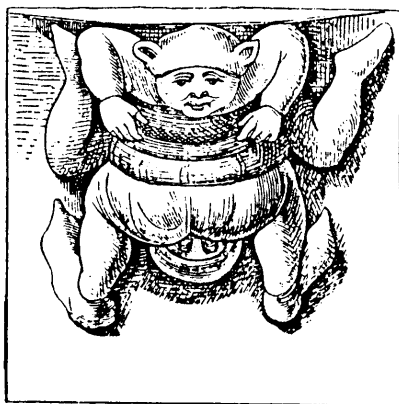
meen geskiedkundiges dat die voorstelling van groteske tipes gesien kan word as 'n reaksie teen die klassieke ideaal wat veral in die tydperk direk na die dood van Alexander die Grote voorgekom het.

Die voorstelling van afgetakeldes soos slawe, bedelaars, boggelrûe en besope ou vroue kan volgens hierdie interpretasie beskou word as die teenbeelde van voorstellings van heroïese jeug en skoonheid deur die Griekse kunstenaars van die 4de en 5de eeue VC. Hierdie groteske voorstellings was tipes en het nie bepaalde individue as modelle gehad nie en sou gevolglik streng gesproke nie as karikature geklassifiseer kon word nie.

Tog is daar aanduidings in die antieke literatuur wat toon dat die Grieke en Romeine wel 'n mate van begrip gehad het vir wat direkte of gerigte karikatuur is, of kan wees. Die Romeinse skrywer, Plinius, vertel byvoorbeeld van 'n skilder Clesicles wat Koningin Stratonice beledig het omdat sy hom nie genoegsaam vir sy dienste vergoed het nie. Hy het haar in die omhelsing van 'n eenvoudige visserman geskilder en het gesuggereer dat so 'n man haar minnaar is. Hy het die kunswerk in die hawestad Efese uitgestal voordat hy vir sy lewe gevlug het.

Die groteske en verwringde mensfigure is ook gedurende die Middeleeue aangetref. So was die groteske gesigte wat weergegee is, blote oordrywings, byvoorbeeld die vertrekte gesig van 'n persoon wat op 'n horing blaas. Oordrywing het dus weer voorgekom, asook die groteske vervorming van ander ledemate. Soms is die hele effek versterk deur ledemate van diere by te voeg, byvoorbeeld die vlerke van 'n vlermuis of die uil wat as bese diere en geselle van helse en bese geeste beskou is (Wright 1865:147) (sien figure 2.9 en 2.10). Hierdie groteske gesigte is as argitektoniese dekorasies op ou kerklike geboue aangetref en was blykbaar

gerig op die middel- en laer klasse. Dit weerspieël die gees van die massas van die Middeleeue. Die middeleeuse kunstenaar het daarvan gehou om sowel aaklige as lagwekkende voorwerpe te skep en die aaklige was dan verwant aan die groteske. Lyding in die hel, pyniging-instrumente en pynvertrekte gesigte is uitgebeeld. Opgekrulde drake en slange was ook dikwels deel van sulke kunswerke, selfs in die tekeninge rondom die hoofletters van nuwe hoofstukke in boeke. Wright (1865:149) meen dat die middeleeuse denke 'n voorliefde getoon het om innerlike wroeging en gevoelens deur uiterlike vorme uit te druk. Soms het die middeleeuse kunstenaar net normale figure in abnormale en eienaardige posisies geplaas, of in ongewone kombinasies by mekaar gevoeg (Wright 1865:152-153) (figuur 2.13).



*Figuur 2.13: 'n Voorbeeld van 'n gebeeldhoude boetpsalm wat in die Ely-katedraal voorkom (Wright 1865:153).*

Lambourne (1983:5) sê: "Humorous art is common to all ages, but before the late Renaissance it tends almost invariably to be general, and not particular, magic and monsters were realities, visual satire remained circumspect. To draw the antlers on a cuckold's head, or asses ears on a fool, was fine if the subject was generalised, but dangerously akin to magic if specific." Lambourne meen dat eers na die

Renaissance met nuwe belangstelling na die mens as 'n individu gekyk is en dat gerigde karikature of die komiese vertekening van bepaalde individue toe werklik begin het.

### 2.4.3 Die masker

Die ou Griekse dramas is baie belangrik ten opsigte van die ontwikkeling van die karikatuur omdat dit ook die naspeurbare oorsprong van die gebruik van die masker insluit. Die Griekse drama het ontstaan uit die feeste ter ere van Dionisus. Tydens die falliese rites en optogte wat deel van die feeste was, het die hoofakteurs hulleself vermom as saters en bosgode en wel deur bokvelle om hulle te hang en hulle gesigte te mismaak deur dit met die moer van druiweblare in te vryf. Hierdie vermomming het hulle anoniem gemaak, die geleentheid gebied tot losbandige gedrag, asook minder ordentlike taal en opmerkings wat geeneen oor die hoof gesien het nie, sonder vrees vir vervolging en weerwraak (Wright 1865:11).

Volgens Wright (1865:11-12) het Tespis wat beskou kan word as die vader van die Griekse drama, maskers (hetsy komies of tragies) ontwerp wat die reedsgenoemde besmeerde gesigte moes vervang (figuur 2.14).



Figuur 2.14: Apollo te Delfi (Wright 1865:19).

Hierdie voorbeeld van 'n Griekse karikatuur kom voor op 'n

*versierde asynhouer wat op die etenstafel geplaas is. Dit is 'n parodie op een van die bekendste verhale in die Griekse mitologie, naamlik Apollo wat by Delfi aankom. Wright (1865:18-19) verduidelik dit soos volg: "The artist, in his love of burlesque, has spared none of the personages who belonged to the story. The Hyperborean Apollo himself appears in the character of a quack doctor, on his temporary stage, covered by a sort of roof, and approached by wooden steps. On the stage lies Apollo's luggage, consisting of a bag, a bow, and his Scythian cap. Chiron...is represented as labouring under the effects of age and blindness, and supporting himself by the aid of a crooked staff, as he repairs to the Delphian quack-doctor for relief. The figure of the centaur is made to ascend by the aid of a companion, both being furnished with the masks and other attributes of the comic performers. Above are the mountains, and on them the nymphs of Parnassus..., who, like all the other actors in the scene, are disguised with masks, and those of a very grotesque character. On the right-hand side stands a figure which is considered as representing the **epoptes**, the inspector or overseer of the performance, who alone wears no mask. Even a pun is employed to heighten the drollery of the scene, for instead of...the Pythian, placed over the head of the burlesque Apollo, it seems evident that the artist had written..., the consoler, in allusion, perhaps, to the consolation which the quack-doctor is administering to his blind and aged visitor". Die houer is tans deel van 'n privaat versameling in Engeland.*

Die gebruik van die masker was ook, volgens Wright (1865:29-30), later tydens die Romeinse tydperk populêr. Terwyl die Griekse akteurs tydens optredes op stelte geloop het om hulle groter te laat lyk in die groot oop arena van die teater, het die Romeine nie meer stelte gebruik nie, maar hulle het wel die masker verbeter (figuur 2.15). Benewens die komiese of tragiese voorkoms van die masker, is dit nou ook soms van koper of 'n ander metaal gemaak sodat die klank van die stem versterk is. Die maskers was



dikwels grotesk met groot oop monde en tonge wat uithang. Dit het ook kenmerkend geword van die harlekyn of nar wat burleske danse uitgevoer het en die lag moes opwek tydens feeste en eetpartye in die Romeinse tydperk (figuur 2.16). Daar sal later weer na die nar verwys word.



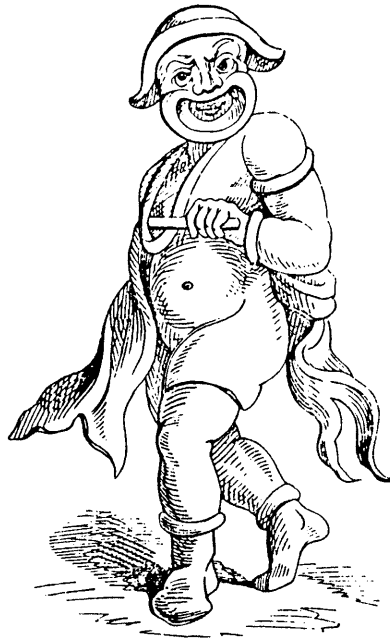
*Figuur 2.15: Geta en Demea (Wright 1865:26).*

*Volgens Wright (1865:26-27) het enkele vroeë manuskripte van Terentius behoue gebly. Die manuskripte is geïllustreer met tekeninge van die tonele wat op die verhoog opgevoer is. Hierdie illustrasies is van ouer illustrasies afgeteken. 'n Duitse kenner van die klassieke, Henry Berger, het in die agtiende eeu 'n volume gepubliseer waarin hierdie illustrasies van Terentius voorkom en dit word in die Vatikaan in Rome bewaar.*

*Figuur 2.15 toon 'n illustrasie van die sesde toneel van die vyfde bedryf van die Adelfi van Terentius. Dit stel die ontmoeting voor tussen Geta, 'n praatlustige en verwaande bediende, en Demea, sy meerdere, maar 'n boerse en inhalige ou man. "To Geta's salutation, Demea asks churlishly, as not at first knowing him, "Who are you?" but when he finds that it is Geta, he changes suddenly to an almost fawning tone:-*

*G. ....Sed eccum Demeam. Salvus sies. D. Oh, qui vocare? G. Geta D. Geta, hominem maximi Pretii esse te hodie judicavi animo mei"*

*(Wright 1865:27).*



*Figuur 2.16: Die Romeinse sannyo of nar (Wright 1865:29).*

*Hierdie voorstelling van die Romeinse sannyo is 'n afbeelding van een van die graveerwerke in die Diffetatio de Larvis Scenicis deur die Italiaanse geskiedkundige Ficoroni. Hy het dit op 'n gegraveerde edelsteen gekry. "The sannyo holds in his hand what is supposed to be a brass rod, and he has probably another in the other hand, so that he could strike them together. He wears the soccus, or low shoe peculiar to the comic actors. This buffoon was a favourite character among the Romans, who introduced him constantly into their feasts and supper parties" (Wright 1865:29-30).*

Wright (1865:28) meen die Romeinse maskers kan moontlik as die oorsprong beskou word van talle van die groteske gesigte wat so dikwels in die middeleeuse beeldhouwerke aangetref word. Die karnaval wat gedurende die Middeleeue populêr geword het, asook die moderne maskerade of maskerbale het die gebruik van die masker verder geneem.

Terloops, die voor-die-hand-liggendste voorbeeld van die gebruik van die masker in Leroux se werk, is sekerlik die maskerparty in **Sewe dae by die Silbersteins** waar die gaste elkeen 'n sprekende dieremasker ontvang vir die aand se kaperjolle.

#### 2.4.4 Bespotting en aftakeling van die religieuse

Vroeër is daarop gewys dat die aftakeling of bespotting van religieuse figure of onderwerpe en gewoontes deur middel van karikature reeds in antieke Egipte plaasgevind het en dat dieselfde temas ook in die Griekse dramas gesatiriseer is. Wright (1865:17) sê dit is verstommend hoe openlik die Grieke heilige voorwerpe geparodieer en bespot het. As voorbeeld noem hy die burleske voorstelling deur Ktesilogos van Jupiter wat geboorte gee aan Bacchus en waar die god in 'n uiters lagwekkende posisie uitgebeeld word (hierdie voorstelling kon nie in die beskikbare bronne opgespoor word nie - JFJ).

Die neiging om verhale uit die mitologie te parodieer, is voortgesit in Rome en talle voorbeelde van sulke karikature kan teen die mure van Pompeii en Herkulaneum gevind word (vergelyk die reeds genoemde vlug van Aeneas en sy genote uit Troje) (Wright 1865:19-22) (sien figuur 2.8). Ook in die Middeleeue sou die karikaturisering van ernstige en religieuse onderwerpe voortduur, aldus Wright (1865:57). Nie net verhale uit die Bybel is op groteske wyse voorgestel nie, maar die ampsdraers van die Kerk is satiries aangeval. Sogenaamde kettters en hul pyniging is ook dikwels uitgebeeld. Vermeende ontugtigheid en losbandigheid van nonne en monnike was 'n voorkeuronderwerp vir satirici. So noem Wright (1865:249) as voorbeeld Paulus Pleanius (Oelschlôgel in Duits) se werk wat rondom 1500 verskyn het, met die titel **De Fide Concubinarum in Sacerdotes**. Dit was 'n bitter aanval op die wellustigheid

van die kerklikes en die gravures van 'n karikatuuragtige aard wat dit vergesel het, was baie effektief om dié boodskap oor te dra (figuur 2.17).



*Figuur 2.17: Gravure uit De Fide Concubinarum in Sacerdotes van Paulus Oleanius (Wright 1865:249).*

*Die man wat deur die vrou verlei word, het nie die tipiese kenmerke van 'n priester nie, eerder dié van 'n student. Sy bied blomme aan wat die invloed van reukwater op die sintuie mag voorstel. Die voorliefde om 'n troeteldier aan te hou, word deur die apie aan 'n ketting voorgestel en dit wil voorkom of die donkie sy minagting vir die verliefde man toon deur hom die hakske te wys.*

Karikature wat met die Kerk gemoeid was, het natuurlik 'n hoogtepunt bereik gedurende die Hervorming met die talle karikature van Luther wat in hierdie tyd verskyn het. Die hervormers en aanhangers van Luther het weerwraak geneem en het weer karikature van die Pous en die Roomse Kerk laat verskyn (Wright 1865:250-254) (figure 2.18 en 2.19) (sien ook figure 2.10 en 2.11). Sulke satiriese aanvalle in die vorm van karikature, teen kerklikes en kerklike gebruike en veral die onderskeie pouse, is nog tot in die sestiende eeu aangetref.



*Figuur 2.18: Musiek van die Duiwel. Houtgraveerwerk wat Luther as 'n instrument van die duiwel voorstel (Wright 1865:252).*



*Figuur 2.19: Die val van die Pous (1521). Illustrasie in 'n pamflet *Passional Christi und Anti-Christi* deur Lucas Cranach, 'n vriend van Luther (Wright 1865:253).*

Soos later meer uitvoerig aangetoon sal word, is die aftakeling van die valse godsdiens deur middel van die karikatuur, 'n aspek wat ook in Leroux se werk teruggevind kan word.

#### 2.4.5 Modes

'n Verdere aspek wat telkens met die verloop van die geskiedenis die teiken van karikaturisering geword het, was die heersende modes. Die tegniek van oordrywing is hiervoor aangewend. Wright (1865:101) sê die opvallende kenmerk van kleredrag, dit wat eerste die aandag trek, is gewoonlik beklemtoon en oordryf om 'n karikatuuragtige voorkoms te beklemtoon. Kleredrag en die oordrewe tyd en aandag wat daaraan gespandeer is, is beskou as die verpersoonliking van ydelheid en is ook sterk deur die Kerk afgekeur (figure 2.20 en 2.21).



*Figuur 2.20: 'n Modebewuste skoonheid (Wright 1865:102). Die boetpsalm kom voor in die kerk van Ludlow te Shropshire. Die vrou dra 'n hooftooisel wat 'n parodie is op die modes van die eerste helfte van die vyftiende eeu.*



*Figuur 2.21: 'n Hooftooisel wat in die mode was gedurende die tydperk van Eduard IV. Dit is afgebeeld vanaf 'n geïllustreerde*

*manuskrip van die eerste helfte van die vyftiende eeu. Dit is tans in die Britse Museum (Wright 1865:103).*

Leroux beskryf ook soms doelbewus karakters se kleredrag in besonderhede, byvoorbeeld dié van Brigadier Ornassis E. in *Die derde oog* (Leroux 1975b): "(d)ie snit van sy klere is onberispelik" (p.14) en "sy silwer hare pas hom goed; sy aandpak is outyds..." (p. 34). Sodoende word die toonaard vir die karikaturisering reeds geskep. En ook in die volgende passasie uit *Sewe dae by die Silbersteins* (Leroux 1972a:14) word die kleredrag van die karakters beskryf: "Almal is in gewone drag geklee: die slank Mrs Silberstein in Engelse tweed met plathakskoene, die hertogin met 'n doek om haar kop en 'n tjalie om haar skouers. Jock in 'n hacking-baadjie, J.J. sonder baadjie met 'n syserp in sy hemp, die res van die gaste ontspanne in alledaagse slenterdrag."

#### 2.4.6 Huislike omstandighede

Gewone huislike omstandighede en die verhoudings tussen lede van die huisgesin het ook dikwels die onderwerp van die karikaturis geword. Volgens Wright (1865:118-119) kry 'n mens die indruk dat gesinsorde en -geluk gedurende die Middeleeue nie aan die orde van die dag was nie. Veral in die middel- en laer klasse het die priester van die Kerk gedurig ingemeng in die huislike onderonsies en volgens tekeninge in manuskripte en beeldhouwerk van die tyd, was dit veral die vroue wat sterk onder die invloed van die priester was. In die middeleeuse klugte het die man, sy eggenote en die priester dikwels die hoofrolle vertolk. Die vrou was dan meestal die oorwinnaar in die botsings wat hieruit ontstaan het (figure 2.22 en 2.23).



*Figuur 2.22: 'n Houtsneewerk in die Hereford-katedraal toon 'n man wat vrypostig raak met 'n kok en sy gooi 'n bord teen sy kop (Wright 1865:120).*



*Figuur 2.23: Huismoles word getoon in 'n stuk wat voorkom op een van die balkonne van die kerk te Stratford-upon-Avon (Wright 1865:122).*

Ander variasies van hierdie tipe karikatuur was byvoorbeeld dié van die skoolkind wat deur die leermeester afgeransel word (figuur 2.24) en ook die karikature van die verskillende tipes handelaars en vervaardigers, byvoorbeeld die bakker, die wynhandelaar en dergelike wat byna voor die voet as oneerlik en inhalig voorgestel is (figuur 2.25).



*Figuur 2.24: Dissipline in die skool word uitgebeeld op 'n balkon van Sherborne Ministerie (Wright 1865:120).*





*Figuur 2.25: Een van die boetpsalms in die kerk van Ludlow te Shropshire. Let op hoe groot die beker is in verhouding met die vaatjie (Wright 1865:139).*

Die dreigende huismoles tussen Jock Silberstein en sy owerspelige vrou, die slank Mrs. Silberstein, asook Demosthenes H. de Goede se chaotiese huishouding met sy weerbarstige kinders kan moontlik as 'n voorbeeld van hierdie tegniek in Leroux se werk genoem word.

#### 2.4.7 Die Romeinse mimi en hul navolgers

Die Romeinse mimi, sangers en dansers wat rondgetoer het en tydens feeste en eetpartye as storievertellers en kunstenaars opgetree het, het die val van die Romeinse Ryk oorleef en word in die Middeleeue steeds aangetref. Die mimi se benaming is afgelei van die Griekse woord *mimos*, want hulle vertonings was dikwels nabootsend van aard. Die doel van die mimus in die Romeinse tyd was om die mense te laat lag en hy het alle moontlike tegnieke aangewend om in hierdie doel te slaag, naamlik deur sy taal, sy gebare, bewegings van sy liggaam en deur sy kleredrag. Hy het gewoonlik 'n houtswaard gedra en sy klere was dikwels saamgestel uit talle klein stukkies veelkleurige materiaal. Hierdie twee kenmerke is eeue later steeds by die harlekyn te bespeur (figuur 2.26).



*Figuur 2.26: 'n Romeinse mimus. Ficononi, 'n Italiaanse geskiedkundige, het dit afgedruk vanaf 'n gegraveerde onikssteen (Wright 1865:30).*

Benewens sang, dans en die vertel van grappe, was die vertolking van klugte en skandelige anekdotes, asook mimiekvertonings waartydens hulle eienaardige liggaamshoudings ingeneem en skrikwekkende gesigte nagemaak het, deel van hul vertonings. Hulle het soms soos dwase en kranksinniges opgetree, ander was weer jongleurs. Die vertonings is in die strate, op openbare pleine of in teaters gelewer, maar hulle is ook by geleentheid genooi om by private etes op te tree tot vermaak van die gaste (Wright 1865:106-107). Die mimi se stories en liedere het nie net sosiale satire in die algemeen bevat nie, maar ook persoonlike gerigte satire in die vorm van afbrekende verwysings na bekende of belangrike persone.

In die gedaante van jongleurs en minstrele is die tradisie van die mimus gedurende die Middeleeue voortgesit. Welgestelde mense het soms op 'n permanente grondslag so 'n mimus in hul huishouding aangehou. Bekendes was byvoorbeeld Hunferth in die huis van Beowulf en na oorlewering Sir Kay aan die hof van Koning Arthur (of hy nou werklik bestaan het, al dan nie). Die hofnar het later min of meer dieselfde rol vervul. Omdat hulle satires soms so skerp en banaal was, het die Kerk dit afgekeur, maar volgens Wright

(1865:44) het die monnike en selfs nonne blykbaar nie teen hulle opgetree nie en het hulle self baie plesier uit die mimi se optredes geput. Hulle verhale (ook soms fabels genoem) was die belangrikste bron van komiese literatuur wat uit die Middeleeue behoue gebly het (Wright 1865:112).

Die rondtrekkende jongleurs en dergelike was heel moontlik ook verantwoordelik vir die ontstaan van die middeleeuse sekulêre toneel (waarbinne die Middelnederlandse abele spele 'n belangrike plek inneem). Ohlhoff (Van der Elst 1988:93) wys daarop dat daar na 'n abele spel 'n sotternie (klug) opgevoer is wat "as gedramatiseerde boerdes (kort, komiese verhale) gesien (kan) word". . "So staan daar byvoorbeeld in die epiloog van **Esmoreit**: 'Ek blive sittene in sinen vrede (rustig),/.../Ene sotheid sal men u spelen gaen,/ Die cort sal sijn...' - in hierdie geval **Lippijn**." Die sotternieë, in teenstelling met die (hoofse) ridderwêreld van die abele spele, het die ruwe volkslewe uitgebeeld: "die vrou wat haar man onder sy oë bedrieg, die pantoffelheld, mense wat allerlei dwase dinge aanvang", aldus Ohlhoff (Van der Elst 1988:93). Oordrywing het vanselfsprekend 'n belangrike rol in hierdie voorstellings gespeel. Die verhaal van Reynard die Vos illustreer sprekend hoe die middeleeuse samelewing en al sy klasse, ook die Kerk, satiries aan die kaak gestel is. Hierdie **fabliaux** was, volgens Wright (1865:116), ook burleske weergawes van die sogenaamde "hoër literatuur" van die tyd, "especially the long heavy monotony of style of the great romances of chivalry and the extravagant adventures they contained..."

Vanaf die veertiende eeu het die klugte (**fabliaux**) van die jongleurs 'n meer literêre vorm aangeneem en dit was nou prosavertellings. Hierdie vertellings is in Italië "nouvelle" genoem, "implying some novelty in their character" (Wright 1865:237). Dit word "nouvelles" in Frans

en lei tot die Engelse woord "novel", met ander woorde fiksie. Los verhale is saamgevoeg binne 'n oorkoepelende raamwerk en so word Boccaccio se **Decameron** 'n bundel van los klugtige vertellings, net soos die verhale van die Arabiese nagte uit ouer Arabiese verhale saamgestel is (Wright 1865:237).

Hoofstuk 5 toon juis aan hoe ook Leroux in **Die mugu** die tradisionele ridderroman verteken en ook as sodanig by die **fabliaux** aansluiting vind.

#### 2.4.8 Satiriese skryfwerk en literêre karikature

Tot op hierdie stadium is nog grootliks gekonsentreer op die visuele uitbeelding van die karikatuur, gewoonlik met 'n satiriese intensie, maar die klugte van die jongleers wat hierbo genoem is, lei die studie na 'n bespreking van literatuur van dieselfde aard. Dit is noodsaaklik om kortliks na die satiriese literatuur van die antieke tyd te verwys aangesien elemente van die karikatuur reeds daarin te bespeur was.

In die gedeelte oor die masker is daar reeds na die Griekse drama verwys, maar dit is ook nodig om kennis te neem van die aard daarvan as literêre kunswerk. Wright (1865:12) wys daarop dat ook in die drama van dié tyd dikwels 'n parodiërende of satiriese toonaard te bespeur was. Daar is naamlik van 'n dramaturg verwag om 'n trilogie te skryf - 'n tragedie, 'n komedie en 'n satire. Die satiriese stukke is as tydelik van aard beskou en het nie in bestudeerbare vorm behoue gebly nie. Die komedies van Aristofanes kan egter tans nog gelees word en dit toon dat die burleske 'n deurslaggewende rol in stukke van dié aard gespeel het en dat die kern daarvan satire, maar meer dikwels persoonlike laster, bevat het. Die parodie was 'n belangrike bestanddeel (indien nie dié belangrikste nie) van die

satire. Niks is ontsien nie - godsdiens, filosofie, sosiale gewoontes en instellings, selfs die bestaande literatuur, byvoorbeeld poësie, is aangeval (Aristofanes het veral graag die poësie van die tragiese dramaturg Euripides geparodieer). "The old comedy of Greece has thus been correctly described as the comedy of caricature; and the spirit, and even the scenes, of this comedy, being transferred to pictorial representations, became entirely identical with that branch of art to which we give the name caricature in modern times" (Wright 1865:12). Daar kan sekerlik aanvaar word dat die maskers wat tydens die opvoering van hierdie parodiërende dramas gedra is en waarna vroeër verwys is, ook iets van die aard van hierdie dramas weerspieël het (Wright 1865:19).

Die satiriese literatuur het weer gedurende die Romeinse tydperk op die voorgrond getree met die werk van skrywers soos Ennius, Lucilius en Persius en dit het 'n hoogtepunt bereik met die satires van Horatius en Juvenalis. In my magisterverhandeling (Jacobs 1985:23) is onder andere die aard van die satire ondersoek en is vasgestel dat formele satire ten opsigte van die toonaard daarvan nog steeds op grond van die twee tipes satires wat in die Romeinse tyd geskryf is, onderskei kan word. "In (die) Horatiaanse satire is die spreker 'n wellewende, gevatte en verdraagsame wêreldburger wat eerder tot suur geamuseerdheid as tot verontwaardiging beweeg word deur menslike dwaashede, pretensie en huigelary. Hy gebruik ontspanne en informele taal om die lag uit te lok vir hierdie dwaashede en absurditeite, soms ook in verband met sy eie dwaashede. Shaw (1972:333) noem (die) Horatiaanse satire 'gentle, chiding and corrective'".

Die karakter of spreker in (die) Juvenaliaanse satire is 'n ernstige moralis wat in formele en verhewe taal ewels of foute verdoem. Hierdie ewels is vir hom nie minder ernstig

omdat hulle ook belaglik is nie, en die spreker streef daarna om veragting en morele verontwaardiging of illusielose hartseer oor die misstappe van die mensdom aan die leser te ontlok. Shaw (1972:333) sien Juvenaliaanse satire as 'savage and bitter'."

In bogenoemde verhandeling is vasgestel dat die skep van 'n karikatuur 'n belangrike tegniek van die satirikus is en dat dit een van die "comic devices" (Feinberg 1967:85) is wat inkongruensie<sup>2</sup> bewerk. Wanneer die karikatuur as kunsverskynsel bestudeer word, is literatuur van 'n satiriese aard ook van belang. Trouens Petro (1982:16) haal Alvin B. Kernan aan wat sê dat daar in 'n satire geen karakters is nie, net karikature.

Wat die Middeleeue betref, verwys Wright (1865:161-176) na die rol wat die sogenaamde "goliards" ('n naam wat spottend afgelei is van dié van Goliat) in die totstandkoming van satiriese literatuur gespeel het. Hulle was meestal studente wat satiriese poësie geskryf het en het soos die minstrele en jongleurs van dorp na dorp gereis en hulle werk voorgelees. Heelwat van hierdie poësie het behoue gebly. Die interessante is dat die tegnieke om 'n karikatuur te skep in hierdie poësie 'n definitiewe ooreenkoms toon met die tegnieke wat in visuele kuns aangewend is om karikature te skep. In die **Apocalypsis Goliae** of **Golia se openbaring**, 'n fel satire op die Kerk in Engeland, word dierlike eienskappe aan die karakters toegedig. Selvesatire kom ook in hierdie werk voor, byvoorbeeld in die gedeelte **Belydenis van Golia** waar die digter sy eie omswerwinge, sy nuttelose vriende, sy voorliefde vir vroue, drank en dobbel satiries aan die kaak

---

<sup>2</sup> Inkongruensie dui volgens Kritzinger e.a. (1986:234) op "ongepastheid, ongerymdheid, wanverhouding, onverenigbaarheid".

stel. "The tavern, I never despised, nor shall I ever despise it, until I see the holy angels coming to sing the eternal requiem over my corpse. It is my design to die in the tavern; let wine be placed to my mouth when I am expiring, that when the choirs of angels come, they may say, 'Be God propitious to this drinker!'" (soos aangehaal uit Wright 1865:168).

Die goliards het nie net poësie geskryf nie, maar ook hulle prosa was in die vorm van parodieë en Wright (1865:174) meen hulle werk toon juis die intellektuele worsteling wat daar in dié tyd bestaan het om vry te kom van die formele religieuse literatuur van die Middeleeue. Sommige van die oorblyfsels van hierdie manuskripte is opgeneem in twee bundels getiteld *Reliquiae Antiquae* en een voorbeeld is byvoorbeeld 'n parodie van die diens van die mis, dit word die **Mis van die Dronkaard** genoem. Selfs die **Onse Vader** word hierin geparodieer.

Wright (1865:228-233) meld dat uit die komiese literatuur en verhale van die Middeleeue bepaalde fiktiewe komiese helde tot stand gekom het, wat veral onder die gewone bevolking gewild was omdat hulle blykbaar besondere aanklank gevind het by vertellings van 'n burleske en satiriese aard. "Simplicity, combined with vulgar cunning, and the circumstances arising out of the exercise of these qualities, presented the greatest stimulants to popular mirth" (Wright 1865:228). Hy noem in dié verband karakters soos Robin Goodfellow en "Brother Rush" in Brittanje en Eulenspiegel in Duitsland (Wright sien dus Duitsland as die oorsprongplek van Tyl, maar daar bestaan nie oral eenstemmigheid hieroor nie. In hierdie studie sal dié saak egter nie verder gevoer word nie). Die verhaal van Tyl Uilspieël was so populêr dat dit vinnig in Frans, Engels, Latyn en amper elke ander taal in Wes-Europa vertaal is. Die ervarings van Tyl was nie net amusant nie, maar het 'n

alomteenwoordige element van satire op die destydse samelewing bevat "upon a special condition in which every pretender, every reckless imposter, every private plunderer or public depredator, saw the world exposed to him in its folly and credulity as an easy prey" (Wright 1865:232).

'n Interessante en belangrike aspek van die middeleeuse satiriese literatuur, veral die parodieë, is die feit dat die taal soms self in so 'n werk 'n vorm van verwringing ondergaan het en wel met die intensie om te parodieer en te satiriseer. Die taal self word dus 'n karikatuur van 'n bepaalde taalmodel. Wright (1865:173) verwys byvoorbeeld in dié verband weer na die *Relique Antiquae* en die parodieë van die preke van die Katolieke priesterdom wat daarin opgeneem is, "a good part of which is so written as to present no consecutive sense, which circumstance itself implies a sneer at the preachers". Die volgende illustreerende passasie se Engels is deur Wright (1865:173) gemoderniseer: "Sirs, that time that God and St. Peter came to Rome, Peter asked Adam a full great doubtful question, and said, 'Adam, Adam, why ate thou the apple unpared?' 'Forsooth,' quod he, 'for I had no wardens (pears) fried.' And Peter saw the fire, and dread him, and stepped into a plum-tree that hanged full of ripe red cherries. And there he saw all the parrots in the sea..."

Daar is in dieselfde bundel soortgelyke parodieë op die ou Engelse hoogdrawende romanses. Hierdie tipe parodie het ontstaan uit die vroeëre Franse *coq-à-l'âne* wat later in die sewentiende eeu in die vorm van liedere, die sogenaamde "Tom-a-Bedlams" groot aanhang geniet het. Wright (1865: 173-174) het 'n segment uit die Frans (opgeneem in Jubinal se *Jongleurs et Trouvères* van 1835) wat uit die dertiende eeu dateer, soos volg vertaal: "The shadow of an egg carried the new year upon the bottom of a pot; two old new combs made a ball to run the trot; when it came to paying



the scot, I, who never move myself, cried out, without saying a word, 'Take the feather of an ox, and clothe a wife fool with it'." (In hoofstuk 4 word weer na taalverwringing en voorbeelde daarvan in Leroux se werk verwys.)

Nog 'n interessante aspek van die karikatuur gedurende die Middeleeue wat deur Wright (1865:154-155) genoem word, is die burleske tekeninge wat aan die sykante van manuskripte aangetref is. Gedurende die vroeë Middeleeue was die temas van hierdie kanttekeninge monsteragtige diere, veral drake wat in groteske en verwringde vorms aangebied is en wat dikwels samestellings van die ledemate van verskillende diere was. Gedurende die vyftiende eeu is hierdie eienaardige monsters steeds as kanttekeninge gebruik, maar was nou meer elegant en vloeiend van lyn (sien figuur 2.27). Gedurende die sestiende eeu toe daar 'n herwaardering van die antieke kuns plaasgevind het, het ook hierdie kantversierings 'n verandering ondergaan. Onderwerpe van 'n burleske aard uit die antieke tye het weer hulle verskyning gemaak, byvoorbeeld in die graverings deur Jost Amman wat in die laaste helfte van die sestiende eeu illustrasies voorsien het vir die druk van Ovidius se *Metamorfose* te Lyons in 1574 (figuur 2.28). Bogenoemde is moontlik 'n vroeë aanduiding van gevalle waar die toon van die karikatuur reeds in die voorwerk van die manuskrip ingebring word. In hoofstuk 6 word genoem dat Leroux soms ook in sy voorwerk, byvoorbeeld in die bekendstelling van die karakters, hierdie metode volg.



*Figuur 2.27: Hierdie kanttekening kom uit die romanse van die Comte d'Artois, 'n manuskrip wat uit die vyftiende eeu dateer. Die kunstige lyne van die plant toon reeds meer gevorderde kuns as in vroeëre voorbeelde van kanttekeninge (Wright 1865:154).*



*Figuur 2.28: Illustrasie vir Ovidius se Metamorfose deur Jost Amman (1574) (Wright 1865:155).*

#### 2.4.8.1 Dans van die Dood

Lucie-Smith (1981:28-31) meen hoewel groteske, fantastiese en humoristiese uitbeeldings tydens die Middeleeue, met Christelikheid as 'n deurlopende unifiserende mite, afgekeur is, kon die skolastisisme ook nie die vermenging van ernstige en komiese elemente in die sogenaamde kerkkuns heeltemal onderdruk nie. Dieriefabels was die algemeenste vorm van komiese uitbeelding, maar anders as in die Klassieke tyd, het dit 'n moraliserende toon gehad. Die lighartige sater van die Klassieke was gelaai met morele energie van hetsy goeie of bose (demoniese) aard. Om die didaktiese van die satire te verdoesel, is dit dikwels in simboliese of allegoriese vorm aangebied en een van die mees potente genres van die Middeleeue was die sogenaamde Dans van die Dood, ook genoem die Dance Macabre wat 'n uitvloeisel was van die Swart Dood en die Honderdjarige Oorlog wat die samestelling en gesig van die middeleeuse samelewing in Europa vir ewig verander het. Wright (1865:215) sê: "The temper of the age - in which death in every form was constantly before the eyes of all, and in which people sought to regard life as a mere transitory moment of enjoyment - gave to this grim idea of the

fellowship of death and life great popularity, and it was not only painted on the walls of churches, but it was suspended in tapestry around people's chambers." In hoofstuk 6 sal die Dodedans meer uitvoerig ter sprake kom, maar dit is wel nodig om hier kortliks daarna te verwys.

Wright (1865:217-218) en Kurtz (1975:281) sluit by die meeste ander navorsers aan wat meen dat die Dodedans sy oorsprong gedurende die veertiende eeu in Frankryk gehad het, maar die moontlikheid van 'n vroeëre oorsprong in Arabië word ook in ander bronne en ensiklopedieë genoem. Hierdie moontlikheid word in hoofstuk 6 uitvoeriger bespreek.

Dit wil voorkom of die Dodedans aanvanklik 'n dramatiese uitbeelding met dansbewegings was. Die deelnemers het in die vorm van monoloë (later ook dialoë) die boodskap van die Dodedans oorgedra. Hierdie figure was verteenwoordigend van alle klasse van die samelewing vanaf die koning tot die laagste onderdaan. Hulle is begelei deur 'n figuur wat die Dood verpersoonlik het en wat elkeen as't ware uitgenooi het om aan die dans van die dood deel te neem (soms is die Dood as 'n dansende trom- of fluitspeler voorgestel). Daar was vanselfsprekend wisselings in die aantal deelnemers in die verskillende voorstellings van die Dodedans en die figuur van die Dood het ook veranderinge ondergaan. Die Doodsfiguur het dikwels 'n grynsende uitdrukking op die gesig gehad en hierdie dramatiese voorstelling het neerslag gevind in die literatuur en visuele kunste (sien figure 2.29, 2.30 en 2.31).



*Figuur 2.29: Die Dood en die abdis deur Hans Holbein (1497-1543). Hierdie houtsneewerk dateer uit 1538 (Lucie-Smith 1981:31).*

*Lucie-Smith (1981:31) maak die volgende interessante stelling in sy onderskrif tot hierdie houtsneewerk: "Caricature, and indeed all satire, is only really effective when it makes reference to a moral norm or centre. For this reason, the medieval Dance of Death probably marks the true beginning of caricature. Holbein's series of fifty-one woodcuts of the Dance of Death is perhaps the most famous of all such representations. These were produced between 1523 and 1526 and after their publication in 1538 enjoyed enormous popularity. The plates show Death visiting both rich and poor, laymen and clergy. His figure stands ready to bring the men of this world back to a sense of their responsibilities - towards God and their fellows - and also acts as a reminder of human nothingness. This plate depicting Death with an abbess takes its text from Ecclesiastes 4: '...I praised the dead which are already dead more than the living which are yet alive'."*



*Figuur 2.30: Die musikant in die Dood se hande. In sy vrees trap die musikant op sy viool. Bostaande is een uit 'n reeks uitbeeldings in 'n vroeë weergawe van die Dans van die Dood wat op die muur van die kerk La Chaise Dieu in Auvergne geskilder is. 'n Faksimilee van hierdie reeks is in die vorige eeu deur die oudheidkundige M. Jubinal gepubliseer (Wright 1865:217).*



*Figuur 2.31: 'n Relatief moderne weergawe van die Dans van die Dood is dié deur Thomas Rowlandson in 1816. Bostaande is die*

titelplaat tot sy *The English Dance of Death* (Lucie-Smith 1981:63).

Rowlandson se interpretasie van die *Dans van die Dood* is besonder interessant. Rowlandson verwerp die universaliteit en gelykmakende aard van die Dood as tema en neem eerder as tema die situasies waarin die Dood voorkom. "This anecdotal and narrative approach deals with such characters as maiden ladies, the antiquary, the quack and the coquette, rendered in his exuberant and flowing lines and decorative use of colour. This image of Death seated on a globe may be an inverted reminiscence of the Last Judgement (*Das Weltgericht*) in Holbein's *Dance of Death*, where Christ sits on a rainbow resting his feet on the universe" (Lucie-Smith 1981:63).



*Das Weltgericht* deur Holbein (Goodwin 1988).

Hierdie grusame en apokaliptiese voorstelling het ook sterk elemente van sosiale kritiek en sardoniese humor bevat. Die boodskap was gewoonlik dat die dood die groot universele gelykmaker was in 'n samelewing wat rigied hiërargies van

aard was. Kurtz (1975: 281) meen "(t)heir basic cause was the attempt at reform, by a few churchmen, of very nearly the entire social system...This type of artistry and poetry does not represent a perverted and psychiatric turn of mind in the innovaters of this genre; it merely shows the desperation to which they were driven in their attempt to find an effective means to counteract the general social decay of morals due to the prevalence of the Black Death, and the consequent general loss of value put on life because of a possible sudden death".

#### 2.4.8.2 Skip van Dwase

In aansluiting by bogenoemde kan die uitbeelding van die **Skip van dwase** genoem word. Wright (1865:217) sê: "Death may truly be said to have shared with Folley that melancholy period - the fifteenth century." Die stryd teen dwaasheid ("folley") het volgens Wright (1865:218) in Duitsland begin en word uitstekend uitgebeeld in die **Skip van Dwase** (±1494) deur Sebastian Brandt. Dié reeks afgedrukte houtsneewerke met 'n teks by elkeen, het talle uitgawes beleef en is in die meeste ander Europese tale vertaal. Brandt stel al die vorme van dwaasheid van sy tydgenote, asook die oorsprong en gevolge daarvan, aan die kaak. Die Skip van Dwase is die groot skip van die wêreld en die aankomelinge per boot verteenwoordig die onderskeie vorme van dwaasheid. Die eerste dwaasheid is dié van die versamelaars van groot hoeveelhede boeke, nie vir die gebruikswaarde daarvan nie, maar vir hulle rariteit of uiterlike mooiheid, met ander woorde bibliomania in die ware sin van die woord. Die tweede klas van dwase is bevooroordeelde regters wat die reg verkoop ter wille van geld. So volg die onderskeie dwaashede van die vrekke, die adellikes, verliefdes, gulsigaards en poetsbakkers, om maar enkeles te noem. "Foolish talking, hypocrisy, frivolous pursuits, ecclesiastical corruptions, impudicity, and a



great number of other vices as well as follies, are duly passed in review, and are represented in various forms of satirical caricature, and sometimes in simpler unadorned pictures" (Wright 1865:219). Enkele voorbeelde word in figure 2.32 en 2.33 gegee. Die totaal van 112 afdrucke raak, soos in die *Dodedans*, 'n hele verteenwoordigende verskeidenheid van klasse en professies van die lewe.



*Figuur 2.32: Die verstoorders van kerkdienste. Een van 'n reeks houtsneewerke (Die skip van dwase) deur Sebastian Brandt (1494) (Wright 1865:219).*



*Figuur 2.33: Die nege-en-vyftigste titel of onderwerp in Brandt se *Skip van dwase* toon 'n groep bedelaars. Bedelaars was volop gedurende die Middeleeue en Brandt stel hulle doen en late hier satiries aan die kaak (Wright 1865:220).*

*In die onderskrif tot hierdie houtsnewerk word die bedelaars beskryf as skelm luiards wat hulle oorgee aan niksdoen, eet, drink, bakleiery en slaap, terwyl hulle aalmoese bedel van eerlike en flukse mense. Onderwyl hulle voorgee om te bedel, steel en bedrieg hulle net wanneer hulle 'n kans kry. Die bedelaar wat net voorgee om kruppel te wees, lei sy donkie met sakke vol kinders op die rug. Hy lei die kinders in sy bedenklike professie op, terwyl sy vrou duidelik besig is om die wynvat te ledig (Wright 1865:220).*

Dit sou nie vergesog wees om **Magersfontein, O Magersfontein!** van Etienne Leroux te analiseer in terme van die **Skip van Dwase** nie. In die Verslag van die Komitee van Deskundiges (Malan 1982:262) tydens die tweede beslissing oor die roman word die volgende gesê: "Wat Leroux in hierdie roman 'aanval', is reeds in die formulering van die tema geïmpliseer: dit is die wyse waarop die eietydse mens met sy heroïese verlede handel. Maar hierby moet gevoeg word dat die projekgangsters gesien kan word as 'n deursnee van 'n maatskappy, herkenbaar Suid-Afrikaans in sy komponente, maar universeel van aard in die uitbeelding wat dit bied van ydelheid, ambisie, gierigheid, oppervlakkigheid, selfsug, wellus en ander ondeugde. Dit word bowendien só gedoen dat daar by die leser geen misverstand kan heers aangaande die skrywer se bedoeling met die aanbieding van hierdie sondes nie: hulle word as **sondes** aangebied, hulle word as **sondes** aan die kaak gestel deur hulle meedoënloos as grotesk uit te wys."

Neem hiermee saam in ag dat Mr. Shipmaster in beheer van die logistiek van die hele operasie is; dat alles tot 'n ramspoedige einde kom deur die massas water wat hulle verswelg en 'n analogie met die **Skip van Dwase** word steeds 'n groter moontlikheid. Daar sou gesê kon word dat Leroux met hierdie roman aansluit by 'n baie ou tegniek van karikatuurskepping.

#### 2.4.8.3 Die oorgang na die Renaissance

Volgens Wright (1865:312) was die sestiende eeu 'n tyd van "violent agitation" en dit was 'n ideale tyd vir die ontwikkeling van satire. "Society was breaking up, and going through a course of decomposition, and it presented to the view on every side spectacles which provoked the mockery, perhaps more than the indignation, of lookers-on."

Die ontstaan van die sogenaamde "macaronic verse" (gemengde vers of taalmengelmoes) was een van die belangrike eksponente van die satiriese literatuur van die sestiende eeu, 'n eeu wat Wright (1865:315) soos volg beskryf: "(R)otten at the heart, society presented an external glossiness, a mixture of pedantry and affectation, which offered subjects enough for ridicule in whatever point of view it was taken."

Een van die interessantste voorbeelde van hierdie "macaronic verse" in Italië was die **Romanse van Baldus** deur Teofilo Folengo wat in 1517 verskyn het. Dit was hoofsaaklik 'n parodie op die romantiese uitbeelding van die ridderdom en die joviale satire daarin het niemand gespaar nie. Die Kerk, politici, wetenskap, literatuur, pouse, konings, adellikes en gewone burgery was teikens. Baldus, die hooffiguur, ondervind in die verloop van 25 kanto's wonderlike avonture, sommige heel laf, sommige banaal en andere weer van 'n stigteliker aard, "but all of them presenting, in one form or other, an opportunity for satire upon some of the follies, or vices, or corruptions of his age" (Wright 1865:318). Hoewel daar enkele passasies van werklike goeie poësie in Folengo se genoemde parodie voorkom, aldus Wright (1865:318), gee die geheel 'n groteske indruk van hibriediese taal, met heelparty growwe en selfs losbandige uitdrukkings. Die reismotief in 'n werk, soos met Baldus, is dikwels populêr by satirici. Ook

on the island, owing to the lack of windmills which were his usual fare. As a result shortly before dawn - the hour of his digestion - he fell seriously ill with an upset stomach, caused (as the doctors said) by the fact that the digestive powers of his stomach, naturally accustomed to absorbing windmills, could not fully process stoves and braziers; pots and pans were digested well enough, as witnessed by the sediment found in four barrels of urine that he had filled twice that morning."

Getrou aan die tradisie van die satire en die karikatuur het sy werk hewige reaksie uitgelok, maar eerder as om ag op die gevaar van uitgeworpenheid te slaan, het elke boek net venyniger geword en het dit elke keer meer direkte satiriese aanvalle bevat.

In die volgende hoofstuk sal Rabelais en sy werk weer telkens ter sprake kom, maar sy verband met die ontwikkeling van die karikatuur as literêre verskynsel, is volstrek. Die groteske beklemtoning van detail en die gebruik van reuse as hoofkarakters in sy skryfwerk, toon reeds 'n verbintenis met die tegnieke van karikatuurskepping.

Rabelais se werk is eers in die sewentiende eeu in Engels vertaal, maar sy invloed op die agtiende eeuse Engelse satirici, soos Swift en Sterne, kan volgens Wright (1865:342), nie genegeer word nie. 'n Mens sou kon sê dat Rabelais se invloed op die wêreldliteratuur onbetwisbaar is en dat dit ook in die Afrikaanse letterkunde neerslag gevind het, veral in die werk van Etienne Leroux. In *Die mugu* wen Gysbrecht die lotery onder die naam Gargantua en in die verloop van die roman word hierdie verbintenis verder gevoer (sien Van Coller (Malan 1982:46-47)). "Wat Leroux direk skakel met Rabelais, naas die tematiese ooreenkomste, is die beeld van 'n hele samelewing en era

Leroux implementeer dit, byvoorbeeld in *Die mugu, IsisIsisIsis* en *Onse Hymie*. Die avonture asook die karakters wat die hoofkarakter op so 'n reis ontmoet, bied die geleentheid tot indringende satire.

Volgens Wright (1865:330) kan Folengo gesien word as 'n voorloper van Rabelais "who appears to have taken the Italian satirist as his model". Rabelais se werk word tans nog as van die belangrikste literatuur wat die Renaissance opgelewer het, beskou. Sy geskiedenis van Gargantua en Pantagruel sou klassieke werke word en intertekstuele verbintenisse hiermee word dikwels in die literatuur na die sestende eeu aangetref. "Pantagruelisme" of "Rabelaisisme" sou 'n aanvaarde term word "for the sort of gay, reckless satire of which he was looked upon as the model" (Wright 1865:335).

Die vyf boeke wat die geskiedenis van Gargantua en Pantagruel verhaal, se storielyn is redelik eenvoudig, maar Rabelais se wye agtergrondskennis van alle vlakke van die destydse samelewing sou met groot vrug in die boeke neerslag vind. Hy toon 'n meesterlike gebruik van taal en sy wonderlike verbeelding asook die openheid van uitdrukking (wat deur sommige as banaal en selfs obseen beskou word) het die aandag van die lesers van die dag getrek, hetsy positief of negatief. Wright (1865:332) sê van bogenoemde boeke die volgende: "It is a broad caricature, poor enough in its story, but enriched with details, which are brilliant with imagery, though generally coarse, and which are made the occasions for turning to ridicule everything that existed." Ter illustrasie volg hier 'n kort passasie uit die vierde boek, hoofstuk 17 (vertaling aangehaal uit Bakhtin (1986:174)):

"The terrifying giant Slitnose had swallowed all the saucepans, cauldrons, pots, pans and even stoves and ovens

wat in sy werk gestalte kry en sy stilistiese gedurfdheid..." (Van Coller (Malan 1982:47)).

Spanje sou in hierdie tyd sy eie meesterlike satirikus kry in Cervantes met sy **Don Quixote** waarna in hoofstuk 2 weer verwys sal word.

#### 2.4.9 Karikatuur in die skilderkuns

Hoewel dit vir hierdie studie noodsaaklik is om in die volgende hoofstuk terug te keer na karikatuur in die literatuur, is dit interessant om net deur middel van illustrasies en in breë hooftrekke daarop te wys dat die antieke tegnieke om karikatuur te skep, ook in die middeleeuse en latere skilderkuns voortgesit is, byvoorbeeld in die werk van Pieter Brueghel, die Ouere (+1529-1569).

Brueghel se werk het nie bloot eietydse sosiale ewels aangeval nie, maar het eerder algemene of universele temas behandel. Lucie-Smith (1981:34) verwys byvoorbeeld na sy skildery van 1559 wat Nederlandse spreekwoorde en idiome uitbeeld en sê dat die trefkrag van die satire juis daarin lê dat die idiome letterlik weergegee word, terwyl dit in die spreektaal metafories van aard is (figuur 2.34). Die absurde aktiwiteite van die dorpenaars wat letterlik spreekwoorde uitvoer, word so 'n beeld van 'n deurmekaar en sinnelose mikrokosmos en dit lewer inherent kommentaar op die totale maatskappy. Rogers (1969:32) gee miskien die essensie van Brueghel se werk die beste weer as hy sê: "As other caricaturists attached animal faces to their characters, Brueghel instilled in his human faces lumbering, clodlike animal spirits. Instead of pastoral or idyll, he gave us barnyard or zoo." Brueghel se werk het in 'n groot mate voortgebou op tegnieke in die skilderkuns van Jeroen Bosch (+1450-1516).



*Figuur 2.34: De spreekwoorden (1559) deur Pieter Brueghel (Gregory 1985:688-689).*

William Hogarth (1697-1764) was een van die belangrikste skeppers van satiriese kuns gedurende die eerste helfte van die agtiende eeu. Hy het nie as 'n reël spesifieke persone of politieke vergrype as sodanig aan die kaak gestel nie, maar sy werk het kommentaar op die gewoontes, gebruike en sedes van sy tyd gelewer. Lucie-Smith (1981:52) meen "(h)is most famous series, *A Harlot's Progress* and *A Rake's*

Progress, not only conjure up a whole panorama of eighteenth-century life but pass judgement on what is shown" (figuur 2.35).



*Figuur 2.35: A Rake's Progress (Plaat 8, 1735, in 1763 deur Hogarth geretoesjeer) (Lucie-Smith 1981:52).*

*Dit is die laaste van agt plate in die didaktiese, satiriese, verhalende siklus wat Hogarth "modern moral subjects" genoem het en wat die lewe van Tom Rakewell illustreer. Hy is 'n jong man wat hopeloos in die skuld verval as gevolg van dobbelary en verkwisting en wat homself dan probeer red deur met 'n welaf oujongnooi te trou. Uiteindelik bevind hy hom in die tronk as gevolg van skuld en later kom hy in 'n gestig te lande waar hy*



*deur sy minnares vertroos word, terwyl hy deur kranksinniges omring is. Deftige besoekers aan die gestig beskou hom as 'n toonstuk (Lucie-Smith 1981:52). Alhoewel Hogarth gesê het dat sy werk niks te doen gehad het met "that modern fashion, caricature" nie en dit eerder "modern moral subjects" genoem het (Lucie-Smith 1981:52), was die gewilligheid om te oordeel en om toeskouers se oordeel te lei, wel in sy werk aanwesig. Lucie-Smith (1981:52) stel dit soos volg: "Under an apparently naturalistic surface, his prints and paintings are often moral emblems, one of the most important aspects of caricature, and one which is, for example, fulfilled equally well by Daumier."*

Die twee bekendste opvolgers van Hogarth in Engeland gedurende die tweede deel van die agtiende eeu was Thomas Rowlandson en James Gillray. Elkeen het 'n ander aspek van Hogarth se kuns verder gevoer.

Rowlandson (1756-1827) was 'n sosiale satirikus wat mense se dwaashede met humor en op 'n lagwekkende wyse aan die kaak gestel het. Sy **Box Lobby Loungers** (figuur 2.36) is 'n bespotting van die teater en die modebewuste teatergangers van sy dag. Lucie-Smith (1981:62) sê sy kuns is "more frivolous than Hogarth, less interested in establishing a moral centre". Sy interpretasie van die **Dans van die Dood** (sien figuur 2.31) is 'n bewys hiervan (in hoofstuk 6 sal weer na Rowlandson verwys word). "Although his themes often include sinister and even repulsive images, his rollicking humour and sense of the ridiculous would seem to preclude a moralizing and didactic treatment in the traditional style of the Dance of Death" (Lucie-Smith 1981:63).



*Figuur 2.36: Box Lobby Loungers deur Thomas Rowlandson (1786).*

*"From the mid-eighteenth century to the end of the nineteenth the great theatres were the universal metropolitan gathering places. They were a social microcosm, the places where members of all classes came to see and be seen - the poor in the pit and upper galleries, the prosperous in the tiers of boxes. London theatre was, however, disorderly; the audience believed it was their right to comment loudly on the play, while in the foyer rakes, beaux, courtesans and, as here, even an old procuress with her playbills and basket of fruit would frequent the theatre for purposes connected with another kind of play" (Lucie-Smith 1981:62).*

In Gillray (1757-1815) se hande het karikaturisering 'n wapen vir politieke propaganda geword en sy werk het meestal die Franse Rewolusie en Engeland se betrokkenheid by die Napoleontiese oorloë as tema gehad. Napoleon Bonaparte en Wellington is byvoorbeeld in hierdie karikature aan die kaak gestel (figuur 2.37), maar die ongeoorloofde aaklighede wat die gepeupel onder die vlag

van die Rewolusie gepleeg het, is ook aangeval (figuur 2.38). In 1796 het die *Morning Chronicle* gekla dat "the taste of the day leans entirely to caricature. We have lost our relish for the simple beauties of nature...we are no longer satisfied with propriety and neatness, we must have something grotesque and disproportioned, cumbrous with ornament and gigantic in its dimensions" (Lucie-Smith 1981:68).

Gillray was ernstiger en bitterder in sy aanslag as Rowlandson en sy werk het uitvoerige inskripsies bevat om geen twyfel oor hulle gerigtheid te laat nie. Lucie-Smith (1981:62) beskryf dit as 'n mengsel van emblematiese beelde en portretkarikatuur.



*Figuur 2.37: The Plum-Pudding in Danger (1805) deur James Gillray.*

*In hierdie geïnspireerde karikatuur deur Gillray word verwys na Napoleon se vredesinisiatiewe in Januarie 1805 waarin hy voorgestel het dat Engeland en Frankryk die wêreldmag kon deel.*

Gillray stel hierdie idee letterlik voor "showing Pitt carving his portion which he holds securely with a trident, the symbol of England's naval power. 'Little Boney', the caricature of Napoleon that Gillray had created in 1803, half stands to cut the pudding with a sword" (Lucie-Smith 1981:68).



Figuur 2.38: A Family of Sansculottes Refreshing after the Fatigues of the Day (1792) deur James Gillray.

*Karikature soos hierdie deur Gillray konsentreer op die oordaad van die Franse Rewolusie en dit het bygedra tot die afgryse wat die Engelse in die rewolusionêres ontwikkel het. "It was inspired by the horrible massacres perpetrated by the Parisian mob in September 1792 and is the most unrestrained and macabre of all Gillray's caricatures of the Revolution. It is as effective as it is disagreeable and repellent" (Lucie-Smith 1981:65).*

Die belangrikste visuele karikaturis van die negentiende eeu was sekerlik die Fransman, Honoré Daumier (1808-1879). Die uitvinding van litografie (1798) het 'n meesterlike tekenaar soos Daumier in staat gestel om vorm en kleur te gebruik en sy werk kon in massas gedruk en versprei word. Hoewel hy aan bande gelê was deur sensuurwette en in 1832 in die tronk beland het op grond van sy voorstelling van die Franse koning, Lodewyk Filips, het Daumier sonder genade die korrupte regime van dié vors deur middel van visuele karikatuur bly blootlê (figuur 2.39).



*Figuur 2.39: Gargantua deur Daumier (Delteil 1967:34).*

*Koning Lodewyk Filips as Gargantua soos dit in die satiriese*

joernaal *La Caricature* verskyn het. Die koning se gulsigheid en gierigheid word aan die kaak gestel deur die analogie met Gargantua se buitensporige eetgewoontes - letterlik alles word verorber.

Daumier het ook tipes as 'n tegniek aangewend om karikatuur te skep, byvoorbeeld die aardswendelaar (figuur 2.40).



Figuur 2.40: *Salut! terre de l'hospitalité...* (deur Honoré Daumier in *Le Charivari* 1840) (Lucie-Smith 1981:80).

Hierdie voorbeeld is die eerste plaat in die tweede reeks wat die avonture van die aardswendelaar, Robert Macaire en sy skelm, maar dom handlanger, Betrand uitbeeld. "Here Macaire and Betrand have found it expedient to make a hurried departure for Belgium in order to evade French justice. On reaching the frontier the eloquent Macaire, never at a loss for words, hails the hospitality of Belgium" (Lucie-Smith 1981:80). Macaire was 'n karakter in 'n populêre drama wat in daardie tyd opgevoer is en word deur Daumier gebruik as 'n karikatuur van die indringer en spekulant wat in daardie korrupte dae gefloreer het. Die interaksie tussen die geskrewe woord (in hierdie geval die drama) en die visuele kunste spreek weer eens uit hierdie kunswerk.

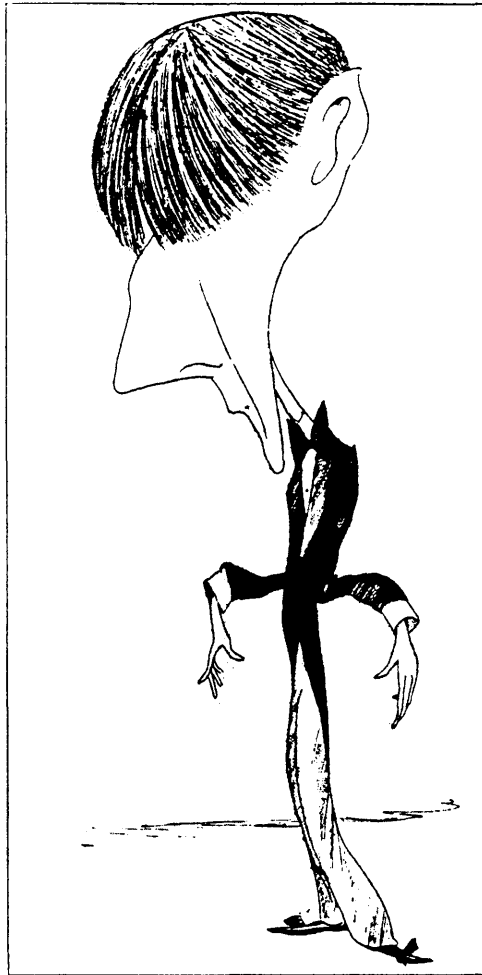
Aan die einde van sy loopbaan het Daumier toenemend allegoriese en simboliese temas, byvoorbeeld Vrede, Oorlog, Frankryk, ensovoorts gebruik wat gelei het tot werke met satiriese inhoud van 'n universele aard wat ongeëwenaard was in die ontwikkelingsgeskiedenis van karikatuur, aldus Lucie-Smith (1981:78) (figuur 2.41).



Figuur 2.41: *La paix*. Idylle deur Daumier in *Le Charivari* 1871 (Lucie-Smith 1981:83).

*Genoemde karikatuur is gepubliseer net nadat vredesooreenkomste ten opsigte van die Frans-Pruisiese oorlog opgestel is.*

Vanaf die draai van die eeu het daar wêreldwyd 'n ontploffing in die skeep van karikature en die gebruik daarvan vir propagandadoeleindes plaasgevind. Die fin de siècle-kunstenaars, byvoorbeeld Aubrey Beardsley, se werk word steeds as meesterlik beskou en Beardsley het met die gebruik van eenvoudige lyne bekende figure van die dag op karikatuuragtige wyse uitgebeeld. Beardsley het egter self onder die pen van die karikatunis deurgeloo (figuur 2.42).



*Figuur 2.42: Karikatuur van Aubrey Beardsley deur Max Beerbohm (1894) (Lucie-Smith 1981:91).*

*Beerbohm se karikatuur van Beardsley boots Beardsley se eie styl*



na. Dit is 'n kombinasie van eenvoudige lyne en swart oppervlaktes wat kenmerkend van Beardsley se werk was. "Max employs the caricaturist's age-old device of placing a large head on a small body, the nose distorted out of all proportion to the rest of the face and the human figure typically elongated. The elegant, sinuous style of Art Nouveau is used with epigrammatic skill to capture precisely Beardsley's appearance and personality" (Lucie-Smith 1981:90).

Benewens in die kunste word karikature in die moderne samelewing feitlik daaglik in die media aangetref. Hierdie spotprente lewer dikwels kommentaar op aktuele gebeurlikhede. So is die stryd rondom die bekroning van Sewe dae by die Silbersteins ook op karikatuuragtige wyse uitgebeeld (figuur 2.43). (Die kunstenaar en blad waarin dit verskyn het, word nie deur die bron aangegee nie.)



Figuur 2.43: 'n Karikatuur van die stryd rondom die bekroning van Sewe dae by die Silbersteins (Grové & Nienaber 1973:120).

## 2.5 Samevatting

Die oorsprong en ontwikkeling van die begrip "karikatuur" is in hierdie hoofstuk bespreek. Daar is vasgestel dat die meeste bronne eensgesind is in die beskouing dat 'n karikatuur 'n vertekening van 'n bestaande model is, maar dat die tegnieke van karikatuurskepping ook in antieke kuns wat nog nie spesifiek op 'n bepaalde teiken gerig was nie, nagespeur kan word. Hierdie vertekening kan deur die implementering van 'n verskeidenheid van tegnieke geskied waarvan oordrywing, onderstelling, verwringing en vermenging die belangrikste is. Die karikatuur besit dikwels 'n element van die lag, maar dit is soms so afgeskaal dat 'n karikatuur tragiese, groteske en selfs grusame dimensies kan besit en 'n grimmige gryns die enigste reaksie daarop mag wees.

Hoewel die woord "karikatuur" eers sedert die sewentiende eeu die betekenis dra wat ook vandag daaraan geheg word, kan die oorsprong van karikatuuragtige vertekeninge tot in die vroegste bekende tye gevind word.

Daar bestaan hoofsaaklik twee denkrigtings wat van mekaar verskil oor die oorsprong van karikatuur, maar albei gee toe dat karikatuuragtige tekeninge en beelde reeds in antieke Egipte aangetref is. Hierdie studie volg die standpunt dat indien die intensie om te verteken, hetsy om te bespot, te satiriseer of te vermaan, aanwesig is, dit reeds 'n vorm van karikatuur is, of dit nou by die naam genoem word, al dan nie. Gevolglik behoort hierdie vroeë vorme as noodsaaklike agtergrondsfeite in ag geneem te word. Die ontwikkeling van hierdie vroeë vorme en kenmerkende aspekte van karikatuur tot en met die Renaissance is vervolgens onder die loep geneem. Dit sluit aspekte soos die vermenging van menslike en dierlike vorme; groteske mensfigure; die gebruik van die masker; die

bespotting en aftakeling van die religieuse; karikature van modes en huislike omstandighede; die Romeinse mimi en hul navolgers; asook satiriese skryfwerk en literêre karikature in. Uit die studie van bogenoemde aspekte blyk dit duidelik dat die ontwikkeling en implementering van karikature in die literatuur vervleg is met die ontwikkeling en gebruik daarvan in die visuele kunste.

Ten slotte is daar net in breë trekke verwys na enkele lyne van ontwikkeling van die karikatuur in die skilderkuns tot en met die hede.

In die volgende hoofstuk sal gefokus word op die gees van die karnaval wat inherent aan die mens is en wat teenoor die offisiële en seremoniële van die gewone lewe staan. Die literatuuropvatting van Mikhaïl Bakhtin sal as uitgangspunt dien.