

## HOOFSTUK 3

### DIE KARIKATUUR EN DIE KARNAVALESKE

In hierdie hoofstuk sal die klem verskuif na karikaturisering as 'n tegniek in die literatuur en daar sal 'n poging aangewend word om die inherente behoefte in die mens om karikature te skep, na te speur. Na my mening bied die literatuurbeskouing van Mikhaïl Bakhtin 'n uitstekende geleentheid hiertoe en wel omdat die begrip van die "karnaval" 'n sentrale rol in sy besinnings oor die volkskultuur ("folk culture") speel. Slegs aspekte wat op hierdie studie betrekking het, sal uitgelig word.

#### 3.1 Enkele kernbegrippe in die teorie van Bakhtin

Pomorska (Bakhtin 1984:x) sê: "Bakhtin's ideas concerning folk culture, with carnival as its indispensable component, are integral to his theory of art." Om Bakhtin se siening van die karnaval te verstaan, is dit nodig om enkele van die basiese begrippe wat ten grondslag van sy teorie van die prosa lê, kortliks te bespreek.

##### 3.1.1 Heteroglossia

Kritici wat Bakhtin se werk bestudeer, is dit eens dat die begrip **heteroglossia** sentraal is in sy teorie en dat al sy ander uitsprake uitkring van hierdie punt af. Holquist (Bakhtin 1986:xix) sê: "Heteroglossia is Bakhtin's way of referring, in any utterance of any kind, to the peculiar interaction between the two fundamentals of all communication. On the one hand, a mode of transcription must, in order to do its work of separating our texts, be

a more or less fixed system. But these repeatable features, on the other hand, are in the power of the particular context in which the utterance is made; this context can refract, add to, or, in some cases, even subtract from the amount and kind of meaning the utterance may be said to have when it is conceived only as a systematic manifestation independent of context."

Volgens Bakhtin (1986:428) is dit heteroglossia wat die voorrang van konteks oor teks bewerk. Daar sal altyd 'n stel voorwaardes (sosiaal, histories, meteorologies, fisiologies) aanwesig wees wat sal bepaal dat 'n woord wat op 'n spesifieke plek en 'n spesifieke tyd geuiter word, 'n betekenis sal hê wat sal verskil van die betekenis wat dit mag hê in enige ander omstandighede - "all utterances are heteroglot in that they are functions of a matrix of forces practically impossible to recoup, and therefore impossible to resolve". Bakhtin sê heteroglossia is 'n konseptualisering van daardie lokus waar middelpuntvlietende en middelpuntsentrerende kragte van taal ontmoet of bots en dit is uit die aard van die saak heteroglossia wat enige sistematiese beskouing van linguistiek in die war stuur. Heteroglossia staan lynreg teenoor die konsep van formalisering.

Heteroglossia dui dan ook op die verskillende "tale" in 'n samelewing, die sosio-ideologiese waardes waarmee persone of groepe se taal gelaai is. Dit sluit nie net die vaktaal van bepaalde ampte byvoorbeeld regstaal, mediese taal en andere, of byvoorbeeld die taal van verskillende sosiale klasse in nie, maar dit is ook inherent aan ouderdomsgroepe, byvoorbeeld tienertaal, die taal van bepaalde families en alle vorme van sosiale stratifikasie. Bakhtin (1986:288) gaan so ver om te sê dat elke genre binne die literatuur as't ware ook 'n eie taal het. In die prosa kom 'n hele verskeidenheid van hierdie tale aan die

orde. "Diversity of voices and heteroglossia enter the novel and organize themselves within it into a structured artistic system. This constitutes the distinguishing feature of the novel as a genre" (Bakhtin 1986:300). Die prosateur moet in elkeen van sy karakters se mond die taal lê wat by hom pas. Dit is 'n inherente deel van die karakteriseringsproses in 'n prosawerk. Hierdie taal wat die karakters in 'n prosawerk uiter, dra die nuanses van die sosiale heteroglossia waaruit hulle ontstaan het, saam met hulle die kunswerk binne.

### 3.1.2 Dialogisme

'n Begrip wat voortvloei uit die heteroglossia van taal is **dialog** of **dialogisme**. "Dialogism is the characteristic epistemological mode of a world dominated by heteroglossia" (Bakhtin 1986:426). Elke betekenisdraende uiting is, volgens Bakhtin, deel van 'n groter geheel en daar is konstante interaksie tussen betekenisse en elkeen besit die potensiaal om 'n ander een te beïnvloed en die mate waarin dit sal gebeur, word net op die oomblik van uiting bepaal. Die dialogiese beginsel bepaal dus dat daar geen werklike monoloog bestaan nie en dit sluit ook die moontlikheid van 'n unitêre taal uit. "A word, discourse, language or culture undergoes 'dialogisation' when it becomes relativized, de-privileged, aware of competing definition for the same things. Undialogized language is authoritative or absolute" (Bakhtin 1986:427).

Bakhtin (1986:276) meen enige vorm van konkrete diskoers (uiting) vind die objek waaroor die uiting handel, reeds oordek met kwalifikasies, dispuut en gelaai met waardes. Dit is reeds deurtrek met gesigspunte en aksente. Die woord betree 'n dialogies-geagiteerde en spanningsge vulde omgewing deurweef met komplekse interverwantskappe en versmelt en kruis dan met sommige en negeer ander om 'n

eiesoortige stilistiese profiel te vorm. Op grond van bogenoemde kan gesê word dat die outeur van prosa die sosiale heteroglossia van die objek wat hy beskryf, konfronteer. Die dialogiese aard van die taal wat hy gebruik, lê daarin dat al die ander stemme wat reeds oor 'n objek gespreek het, die agtergrond vorm vir die outeur se eie stem (Bakhtin 1986:293). "Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life; all words and forms are populated by intensions. Contextual overtones (generic, tendentious, individualistic) are inevitable in the word" (Bakhtin 1986:293).

Volgens Bakhtin (1986:282) veronderstel elke woord 'n wederwoord. Hy sê diskoers veronderstel inherent 'n respons, hetsy as steun of as teësprak. In 'n sekere sin is die respons die dominante faktor of aktiverende beginsel, want dit verskaf die basis vir begrip.

### 3.1.3 Heteroglossia in die komiese roman

Vir die doel van hierdie studie sal daar net kortliks na die aard van die hantering van die heteroglossia van "tale" in vier tipiese voorbeelde van die sogenaamde "comic novel" gekyk word en wel soos Bakhtin (1986:301-366) dit sien.

3.1.3.1 In die eerste tipe, die Engelse komiese roman, deur skrywers soos Fielding, Smollett, Sterne, Dickens en Thackeray, word 'n komies-parodiërende repressesering van byna alle vlakke van taal (gesproke en geskrewe) wat in dié tyd aangetref is, gevind. Dit is 'n ensiklopedie van alle vorms en strata van die taal, afhangende van die onderwerp wat behandel word. Subtiele vertekening van byvoorbeeld parlementêre taal, hoftaal, koerantberiggewing, saketaal, die verhewe taal van geleerdes, epiese taal, selfs Bybeltaal is te bespeur, meestal parodiërend van aard.

Hierdie verskeidenheid van "tale" word gebruik ten opsigte van bepaalde sosiaalgedetermineerde persoonlikhede, die karakters in die roman.

Volgens Bakhtin (1986:301) word hierdie parodiërende stilering van bepaalde tale soms onderbreek deur direkte ouktoriële woorde. Hierdie woorde is dikwels in die styl van die poëtiese genres, byvoorbeeld die idille, die elegie, ensovoorts, of in die styl van die retoriese genres, byvoorbeeld die moreel-didaktiese.

Hy (1986:301-302) meen egter dat die primêre bron van taalgebruik in die komiese roman 'n spesifieke wyse van gebruik van gewone taal ("common language") is. Hierdie vorm van gesproke en geskrewe taal van 'n bepaalde sosiale groep, word deur die outeur as verteenwoordigend van 'n bepaalde gesigspunt van 'n sekere sfeer van die samelewing gestel. Dit is naamlik die heersende norme en waardes van daardie groep. Tot 'n mindere of meerdere mate distansieer die outeur hom hiervan en word die heersende norme as kunsmatig en dikwels skynheilig voorgestel. Die outeur se intensie is om te breek met hierdie norme. Sy verhouding met die taal is nooit staties nie en hy beweeg nader en verder van hierdie heersende norme, hy aksentueer soms meer en soms minder en versmelt soms daarmee om op so 'n wyse sy eie waarheid te laat deurskemer. Hierdie verskuiwings vanaf gewone taal na parodie en van direkte ouktoriële taal mag geleidelik of skielik plaasvind. Bakhtin (1986:303) verwys na voorbeelde daarvan in Dickens se **Little Dorrit**. Twee van hierdie voorbeelde word ter verduideliking hier aangehaal:

"The conference was held at four or five o'clock in the afternoon, when all the region of Harley Street, Cavendish Square, was resonant of carriage-wheels and double-knocks. It had reached this point when Mr.

Merdle came home from his daily occupation of causing the British name to be more and more respected in all parts of the civilized globe capable of appreciation of worldwide commercial enterprise and gigantic combinations of skill and capital. For, though nobody knew with the least precision what Mr. Merdle's business was, except that it was to coin money, these were the terms in which everybody defined it on all ceremonious occasions, and which it was the last new polite reading of the parable of the camel and the needle's eye to accept without inquiry (book I, ch. 33)."

Bakhtin (1986:303) wys daarop dat die beklemtoonde gedeelte die tipiese styl van seremoniële taal, byvoorbeeld dié van 'n toespraak in die parlement parodieer. "The shift into this style is prepared for by the sentence's construction, which from the very beginning is kept within bounds by a somewhat ceremonious epic tone. Further on - and already in the language of the author (and consequently in a different style) - the parodic meaning of the ceremoniousness of Merdle's labors becomes apparent: such a characterization turns out to be 'another's speech', to be taken only in quotation marks ('these were the terms in which everybody defined it on all ceremonious occasions').

Op die wyse word die spraakstyl van iemand anders in die ouktoriële diskoers (die verhaal) ingevoer, maar in 'n versluiserde vorm deurdat geen merkers, byvoorbeeld aanhalingstekens, gebruik word nie. "But this is not just another's speech in the same 'language' - it is another's utterance in a language that is itself 'other' to the author as well, in the archaicized language of oratorical genres associated with hypocritical official celebrations."

Nog 'n voorbeeld:

"It was a dinner to provoke an appetite, though he had not had one. The rarest dishes, sumptuously cooked and sumptuously served; the choicest fruits, the most exquisite wines; marvels of workmanship in gold and silver, china and glass; innumerable things delicious to the senses of taste, smell, and sight, were insinuated into its composition. O, what a wonderful man this Merdle, what a great man, what a master man, how blessedly and enviably endowed - in one word, what a rich man! (book 2, ch. 12)."

Bakhtin (1986:304) sê die stuk begin met 'n epiese toon, maar dit wat daarop volg is 'n entoesiastiese verering van Merdle. Hierdie koor van bewonderaars se spraak is egter in die styl van iemand anders (die beklemtoonde gedeelte). "The whole point here is to expose the real basis for such glorification, which is to unmask the chorus' hypocrisy: 'wonderful', 'great', 'master', 'endowed' can all be replaced by the single word 'rich'. This act of authorial unmasking, which is openly accomplished within the boundaries of a single simple sentence, merges with the unmasking of another's speech. The ceremonial emphasis on glorification is complicated by a second emphasis that is indignant, ironic, and this is the one that ultimately predominates in the final unmasking words of the sentence."

Die aangehaalde gedeelte is dus 'n tipiese dubbelgeaksentueerde en dubbelstilistiese, **hibridiese konstruksie**.

Volgens Bakhtin (1986:304-305) is 'n hibridiese konstruksie 'n uiting wat op grond van sy grammatiese (sintaktiese) en komposisionele merkers aan 'n enkele spreker behoort, maar

wat in werklikheid inherent gemengd twee uitings, twee wyses van spraak, twee style, twee "tale", twee semantiese oortuigingsisteme bevat. "(T)here is no formal - compositional and syntactic - boundary between these utterances, styles, languages, belief systems; the division of voices and languages takes place within the limits of a single syntactic whole, often within the limits of a simple sentence. It frequently happens that even one and the same word will belong simultaneously to two languages, two belief systems that intersect in a hybrid construction - and, consequently, the word has two contradictory meanings, two accents..." (Bakhtin 1986:305).

Hierdie spel met die grense van spraaktipes, "tale" en oortuigingsisteme is een van die mees fundamentele aspekte van die komiese styl. Dit is die diversiteit van spraak en nie die eenheid van 'n normatiewe gedeelde taal nie wat die basis van die stilistiese aard van die komiese roman vorm. Literêre parodie speel 'n deurslaggewende rol in hierdie tipe romans. Dit is die parodie of vertekening van bestaande romantipes en romantale in 'n bepaalde tydperk. Bakhtin (1986:309) meen 'n mens kan byna sê dat die belangrikste romans in Europa ontstaan het op grond van die vernietiging, deur parodie, van voorgaande romanwêreld, byvoorbeeld in die werk van Cervantes, Mendoza en Rabelais. Bakhtin (1986:309) beskou dan Rabelais se invloed op die ontwikkeling van die roman en spesifiek die komiese roman, as van die uiterste belang. Hy stel die vermoë van taal om die waarheid te beskryf, as onbevoeg aan die kaak. Rabelais sê nie wat die waarheid is nie, maar deur die absurditeite te ontbloot, word die waarheid duidelik, sonder om dit in woorde te stel.

Die stratifikasie van literêre taal en spraakdiversiteit is 'n voorvereiste vir die komiese styl. Elemente van die komiese styl word op verskillende linguistiese vlakke



geprojekteer, terwyl die intensie van die outeur deur hierdie vlakke beweeg en deur hulle verwing word, maar nooit ten volle aan een van hulle behoort nie. Die outeur besit nie 'n taal van sy eie nie, maar hy besit wel sy eie styl op grond van sy organisasie van hierdie elemente op 'n eenheidskeppende wyse. Sy manipulasie lei daartoe dat 'n teks dan 'n bepaalde ideologiese gesigspunt verteenwoordig. Hoewel Bakhtin dit nie spesifiek so verwoord nie, kan aanvaar word dat wanneer hy hier die term "outeur" gebruik, dit op die "abstrakte outeur" dui.

Volgens Bakhtin (1986:311) kan heteroglossia en sy stilistiese gebruiksmoontlikhede in die Engelse komiese roman van hierdie soort, in twee definitiewe kenmerke saamgevat word en hy formuleer dit soos volg:

"Incorporated into the novel are a multiplicity of 'language' and verbal-ideological belief systems - generic, professional, class-and-interest-group (the language of the nobleman, the farmer, the merchant, the peasant); tendentious, everyday (the languages of rumour, of society chatter, servants' language) and so forth, but these languages are, it is true, kept primarily within the limits of the literary written and conversational language; at the same time these languages are not, in most cases, consolidated into fixed persons (heroes, storytellers) but rather are incorporated in an impersonal form 'from the author', alternating (while ignoring precise formal boundaries) with direct authorial discourse."

Die geïnkorporeerde "tale" en sosio-ideologiese oortuigingsisteme word gebruik om die outeur se intensie oor te dra, maar word terselfdertyd ontmasker en vernietig as vals, skynheilig, gierig, beperkend en eng rasionalisties, met ander woorde onbevoeg om met die realiteit te handel.

**3.1.3.2** 'n Tweede tipe komiese roman verskil van bogenoemde deurdat 'n gepersonifiseerde en gepostuleerde outeur (geskrewe spraak) of verteller (gesproke spraak) gebruik word. Dit word byvoorbeeld aangetref in die werk van Sterne, Hoppel en Jean Paul en is in navolging van Cervantes se **Don Quixote**. So 'n outeurs- of vertellersinstansie kan die draer word van 'n bepaalde verbaal-ideologiese linguistiese oortuigingsstelsel en gesigspunt. Die distansie tussen die verteller en die (abstrakte) outeur kan kleiner of groter wees, maar die outeur gebruik so 'n verteller omdat dit produktief is om die gepresenteerde objek in 'n nuwe lig te plaas en om op 'n nuwe wyse die verwagtinghorison te belig. Die (abstrakte) outeur manifesteer homself en sy gesigspunt nie net in sy effek op die verteller en sy taal nie, maar ook in sy invloed op die onderwerp van die verhaal. Sy gesigspunt verskil van dié van die verteller. Die verhaal het twee vlakke - agter die verteller se gesigspunt (eerste vlak) skuil deurentyd dié van die abstrakte outeur (tweede vlak). Die leser moet na die vlak agter die oënskynlike soek en getuie wees van hoe die verteller homself aan die kaak stel. As die leser nie die tweede vlak raaklees nie, het hy die verhaal nie verstaan nie. Hierdie twee gesigspunte is dialogies teenoor mekaar gestel in die roman. Die (abstrakte) outeur stel nie sy gesigspunt in taal nie en is as 't ware vry van taal (Bakhtin 1986:312-314).

**3.1.3.3** 'n Derde tipe komiese roman is volgens Bakhtin (1986:315) gegrond op die beginsel dat die karakters in die roman bepaalde "tale" gebruik. Elke karakter se taal is semanties outonoom en besit 'n eie oortuigingsstelsel. Die karakters in die roman is gewikkel in 'n stryd tussen gesigspunte (dit kom in die dialoog na vore). Selfs die denke ("inner-speech") van die karakters word deur die (abstrakte) outeur gereguleer, deur byvoorbeeld die

invoeging van uitroeptekens of vraagtekens. Binne die grense van die karaktersones vind daar ook dialoog plaas tussen die (abstrakte) outeur en sy karakters - nie dramatiese dialoog van stellings en antwoorde nie, maar romandialoog wat 'n monologiese aard vertoon. Die potensiaal vir sulke dialoog is een van die fundamentele voorregte van romanprosa - 'n voorreg wat die dramatiese of poëtiese genres nie besit nie.

Bakhtin neem 'n hele aantal voorbeelde uit Turgenev se **Fathers and Sons** om hierdie diffuse heteroglossia te illustreer waarvan slegs een hier aangehaal word. (Die Engelse titels van Russiese tekste word gebruik omdat dit aangehaal word uit 'n Engelse vertaling van Bakhtin se werk.)

"Pavel Petrovich sat down at the table. He was wearing an elegant suit cut in the English fashion, and a gay little fez graced his head. The fez and the carelessly knotted cravat carried a suggestion of the more free life in the country but the stiff collar of his shirt - not white, it is true, but striped as is correct for morning wear - stood up as inexorably as ever against his well-shaven chin. (**Fathers and Sons**, ch. 5)" (Bakhtin se beklemtoning).

Bakhtin (1986:317) sê: "This ironic characterization of Pavel Petrovich's morning attire is consistent with the tone of a gentleman, precisely in the style of Pavel Petrovich. The statement 'as is correct for morning wear' is not, of course, a simple authorial statement, but rather the norm of Pavel Petrovich's gentlemanly circle, conveyed ironically. One might with some justice put it in quotation marks. This is an example of a pseudo-objective underpinning."

**3.1.3.4** Die vierde tipe komiese roman berus daarop dat die roman die insluiting of inkorporering van verskeie genres toelaat. Dit kan literêre genres wees, byvoorbeeld kortverhale, liriese liedere, gedigte, dramatiese oomblikke ensovoorts, of nie-literêre genres, byvoorbeeld alledaagse taal, retoriese taal, vaktaal, religieuse genres, ensovoorts. Enige genre kan in die konstruksie van 'n roman opgeneem word. Sulke geïnkorporeerde genres behou gewoonlik binne die roman hulle eie strukturele integriteit en onafhanklikheid en hulle eie linguistiese en stilistiese kenmerke. Sekere genres se strukture beïnvloed soms die roman se totale struktuur sodat die roman na hulle genoem word, byvoorbeeld biegrromans, dagboekromans, reisverhale, biografieë, briefromans, ensovoorts. Elk van hierdie genres besit hul eie semantiese vorms om die verskillende aspekte van die realiteit weer te gee en juis om hierdie rede, as goed-uitgewerkte vorms, word hulle in die roman gebruik. Soms is die invloed van hierdie genres so groot dat dit wil voorkom of die romangenie sekondêr is, maar in werklikheid dra hierdie genres binne die roman by tot die stratifikasie van taal. So byvoorbeeld verwys Bakhtin (1986:322) na Goethe se **Wilhelm Meister** waar poësie by die prosa ingevoeg word. Spreekwoorde en aforismes kan ook gebruik word en word dikwels op ironiese wyse by die prosa ingesluit. Dit verryk die literêre taal, want dit bring ook die buite-literêre sfere van taal die roman binne.

Uit bostaande is dit duidelik dat unitêre taal vreemd is aan die prosamedium. 'n Kombinasie van hierdie hoofipes van die komiese roman is natuurlik ook moontlik en as voorbeeld noem Bakhtin (1986:324) **Don Quixote** van Cervantes "which realizes in itself, in extraordinary depth and breadth, all the artistic possibilities of heteroglot and internally dialogized novelistic discourse".

### 3.1.4 Die begrip "karnaval"

Om nou terug te keer na Bakhtin se siening van die begrip "karnaval", word enkele samevattende opmerkings hoofsaaklik geneem uit die voorwoord en proloog tot sy werk, **Rabelais and his world**. (Die werk is gedurende die dertigerjare geskryf, maar is eers in 1965 in Rusland gepubliseer. Die Engelse vertaling het in 1984 in die VSA verskyn).

Pomorska (Bakhtin 1984:ix) sê: "A further domain of Bakhtin's interest, and the source of his methodology, is folk culture. Even more than language and semiotics, his concern with folk culture derives from the Russian tradition of his youth. Just as the Montpellier school of Rabelais's time promoted the importance and developed various theories of laughter, so Russian scholars in the early 1920's, including Zelenin, Trubetzkoy, Jakobson, Bogatyrev, and Propp, emphasized the importance of the 'lower' strata of culture as opposed to the uniform, official 'high culture'."

Pomorska (Bakhtin 1984:x) wys verder op die inherente kenmerke van "karnaval" wat Bakhtin onderskryf en die ooreenkoms daarvan met die uitdruklike en doelbewuste aard van heteroglossia en sy multiplisiteit van style. Dus korrespondeer die karnavalbeginsel met die heteroglossiabeginsel en vorm dit inderdaad deel van die romanmatige ("novelistic") beginsel as sodanig. Sy meen daar kan gesê word dat net soos dialogisasie die **sine qua non** vir die struktuur van die roman is, so is karnavalisasie die voorwaarde vir die fundamentele struktuur van die lewe wat deur gedrag en kognisie gevorm word. "Since the novel represents the very essence of life, it includes the carnivalesque in its properly transformed shape" (Pomorska (Bakhtin 1984:x)). Sy haal vervolgens Bakhtin se eie woorde uit sy boek oor Dostoevsky aan: "In

carnival... the new mode of man's relation to man is elaborated." Een van die essensiële aspekte van hierdie verhouding is die "'unmasking' and disclosing of the unvarnished truth under the veil of false claims and arbitrary ranks". Gevolglik word dialoog aanvaar as om in opposisie te wees met die "authoritarian word" op dieselfde wyse as wat karnaval offisiële kultuur opponeer. Enige offisiële kultuur wat homself as die enigste respektabele model sien, verwerp alle ander kulturele strata as ongeldig of skadelik. Gedurende die Hervorming en ook in Sowjet-Rusland is vrye satire en nasionale self-ironie vanuit staatsweë verwerp en selfs verbied. In teenreaksie het beide Rabelais en Bakhtin die lag gekoester in die bewustheid dat lag, soos taal, op 'n unieke wyse kenmerkend is van die mens (Pomorska (Bakhtin 1984:xi)). Holquist (Bakhtin 1984:xv) meen Bakhtin was baie gevoelig vir die Renaissance omdat hy daarin 'n tydperk erken het wat ooreengekom het met sy eie tydperk en die revolusionêre gevolge daarvan "and its acute sense of one world's death and another world's being born".

Bakhtin (1984:4) grond sy werk ten opsigte van Rabelais op die idee van die "peculiar culture of the marketplace and of folk laughter with all its wealth of manifestations". Hy meen die omvang en belangrikheid van hierdie kultuur was onmeetlik groot gedurende die Middeleeue en die Renaissance. "A boundless world of humorous forms and manifestations opposed the official and serious tone of medieval ecclesiastical and feudal culture" (Bakhtin 1984:4). Ten spyte van hul verskeidenheid het volksfeeste van 'n karnavalagtige aard, die komiese rites en kultusse, die narre en dwase, reuse, dwerge en jongleurs, die enorme en veelsoortige parodieliteratuur een styl in gemeen gehad - hulle het almal aan die enkele kultuur van volkskarnaval-humor deel gehad.

Volgens Bakhtin (1984:5) kan die manifestasies van volkskultuur in drie duidelike vorme onderskei word:

- Skouspele van 'n rituele aard, byvoorbeeld karnavalfeestelikhede, komiese optredes op die markplein;
- Komiese verbale komposisies, byvoorbeeld orale en geskrewe parodieë in Latyn en in die onderskeie volkstale;
- Verskillende vorme van skeldtaal, byvoorbeeld vloek, verwensings en populêre uitroepe ("blazons").

Hierdie drie vorme van volks humor, reflekteer ten spyte van hulle verskille, 'n enkele geestige aspek van die wêreld en is onderling verwant aan en verweef met mekaar. As Bakhtin se bespreking van bogenoemde vorme ondersoek word, toon dit beduidende ooreenstemming met talle aspekte van karikatuurvorme wat in hoofstuk 2 van hierdie studie bespreek is.

#### 3.1.4.1 Karnavalfeestelikhede

Karnavalfeestelikhede het 'n belangrike plek in die lewe van die middeleeuse mens beklee. Benewens die werklike karnaval wat ook vertonings en optogte ingesluit het, was daar die "feast of fools", die "feast of the ass" en andere. Volgens Bakhtin (1984:5) het elke Kerkfees ook sy komiese volksaspek besit wat tradisioneel as sodanig erken is. Dit het byvoorbeeld buiteligvertonings (sirkusagtig van aard) ingesluit met reuse, dwerge, monsters en afgerigde diere as die vermakers. Die karnavalatmosfeer het ook in die landboufeeste begin kop uitsteek. "Civil and social ceremonies and rituals took on a comic aspect as clowns and fools, constant participants in these festivals, mimicked serious rituals such as the tribute rendered to the victors at tournaments, the transfer of feudal rights, or the

imitation of a knight" (Bakhtin 1984:5).

Volgens Bakhtin (1984:6) is dit noodsaaklik om kennis te neem van hierdie "tweede wêreld" wat naas die ernstige offisiële wêreld bestaan het om die kulturele bewussyn van sowel die primitiewe, die Antieke, die Middeleeue en die Renaissance te verstaan. "For instance, in the early period of the Roman state the ceremonial of the triumphal procession included on almost equal terms the glorifying and the deriding of the victor" (Bakhtin 1984:6). Hierdie komiese vorme het die wyse van uitdrukking van die volksbewussyn of volkskultuur geword. Die grondslag van lag wat vorm gee aan karnavalrituele, maak hierdie rituele vry van alle religieuse en eklektiese dogmatisme, asook van alle mistisisme en piëteit. Die karnaval beweeg op die grenslyn tussen kuns en die lewe. Dit is die lewe self, maar word gevorm binne 'n bepaalde speelse raamwerk. So is narre en dwase kenmerkend van die middeleeuse humoristiese kultuur. Hulle was, volgens Bakhtin (1984:8), die konstante geakkrediteerde verteenwoordigers van die karnavalgees in die alledaagse lewe buite die karnavalseisoen. Die gebruik van narre en dwase in die literatuur en Bakhtin se beskouing daarvan, sal weer ter sprake kom.

Bakhtin (1984:7) meen gedurende die karnaval is daar nie 'n onderskeid tussen die spelers en die toeskouers nie. "During carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom. It has a universal spirit; it is a special condition of the entire world, of the world's revival and renewal, in which all take part." Karnaval was die gelykmaker wat die bemoeisiekheid met rang en posisie wat so belangrik was tydens die amptelike optogte, aan die kaak gestel het. Die simbole en beeldspraak van die karnaval-idioom bevat inherent die element van "omkeer" - van binne na buite, van bo na onder, ensovoorts. Die hiërargie word as 't ware omgedop.



Die "lag" van die karnaval bevat sy eie komplekse kenmerke. Volgens Bakhtin (1984:11) is dit eerstens "festive laughter", met ander woorde dit is nie 'n individuele reaksie op 'n geïsoleerde komiese gebeurtenis nie, maar dit is die lag van al die mense, 'n kollektiewe lag. Dit is universeel, want dit is gerig op almal, ook op die spelers en selfs op dié wat lag. Hierdie lag is ook ambivalent, want dit is vrolik, maar ook spottend en ontmaskerend. "The people's ambivalent laughter... expresses the point of view of the whole world; he who is laughing also belongs to it" (Bakhtin 1984:12).

#### 3.1.4.2 Komiese verbale komposisies

Komiese literatuur voor en gedurende die Middeleeue was deurtrek met die gees van die karnaval en het dieselfde vorme en beelde gebruik. "Its laughter was both ambivalent and festive. It was the entire recreational literature of the Middle Ages" (Bakhtin 1984:13).

Parodieë of semi-parodieë op sogenaamde amptelike Latynse tekste was wyd versprei en kan oor 'n tydperk van 'n duisend jaar of meer nagespeur word. Die totale offisiële ideologie en ernstige of religieuse rituele word verteken om lagwekkende weergawes daarvan te skep. Bakhtin noem talle voorbeelde, byvoorbeeld **Cyprian's supper** ("coena Cypriani") wat 'n karnavalagtige travestie van die Bybel is; asook die **Grammatical Virgil Maro** ("Virgilius Maro Grammaticus") wat 'n semiparodiërende hoogdrawende handleiding oor Latynse grammatika was, maar wat terselfdertyd 'n parodie was op geleerde wysheid en op die wetenskaplike metodes van die vroeë Middeleeue. So was daar parodiërende liturgieë, wat byvoorbeeld dronkaards en dobbelaars verheerlik het, asook parodieë op gebede, psalms, ensovoorts. Parodieë op debatte, dialoë en kronieke is ook aangetref.

Komiese literatuur in die gewone volkstaal was net so volop en sekulêre parodieë en travestieë wat op humoristiese wyse die feodale sisteem en sy helde voorgestel het, het bly voortbestaan. "The medieval epic parodies are animal, jesting, roguish, foolish; they deal with heroic deeds, epic heroes (the comic Roland), and knightly tales (**The Mule without a Bridle, Aucassin and Nicolette**)" (Bakhtin 1984:15). Bakhtin verwys ook na die **fabliaux** van studente en geleerdes waarna reeds in die tweede hoofstuk verwys is.

Dit is veral in die teaterstukke van die Middeleeue, meen Bakhtin (1984:15), waar die karnavaleske in die besonder op die voorgrond tree en hy verwys na die lag wat mirakelspele beïnvloed het, asook die sotternieë gedurende die laat Middeleeue. In hoofstuk 2 is reeds na hierdie aspekte verwys.

#### 3.1.4.3 Taal van die markplein

Die karnaval besit kommunikasievorme en woorde wat eie daaraan is en die familiariteit daarvan lei daartoe dat verbale etiket en dissipline verslap en dat selfs onkuise woorde en uitdrukkings gebruik sal word. Bakhtin (1984:16) sê: "It is characteristic for the familiar speech of the marketplace to use abusive language, insulting words or expressions, some of them quite lengthy and complex." Hy sê dat sulke uitdrukkings dikwels ambivalent van aard is, byvoorbeeld godslastering, vloeke en skeldtaal. Terwyl hierdie woorde verneder en skok, is hulle terselfdertyd vernuwend en vol krag. Hulle trefkrag lê dan ook veral in die feit dat die gebruik van sulke woorde in die amptelike taal gewoonlik tot die minimum beperk of totaal afwesig is. Bakhtin (1984:17) noem sulke woorde "sparks of the carnival bonfire which renews the world".

Hierdie manifestasies van die volkskultuur moet dan,

volgens Bakhtin (1984:17-18), binne die dimensies van die tyd waarin hulle ontstaan en bestaan het, gesien word. Dit moet nie as geïsoleerde fragmente van komiese literatuur beskou word nie, maar as 'n enkele alternatiewe, humoristiese aspek van die wêreld as geheel.

### 3.1.5 Komiese beeldspraak met die klem op groteske realisme

In sy opmerkings oor die kenmerkende eienskappe van komiese beeldspraak, gebruik Bakhtin (1984:18) Rabelais se werk as uitgangspunt. Die begrip "groteske realisme", met sy element van oordrywing, is hier van belang, veral wat die beelde rondom die menslike liggaam met sy eet-, drink-, uitskeidings- en seksuele funksies betref. "This exaggeration has a positive assertive character. The leading themes of these images of bodily life are fertility, growth, and a brimming-over abundance. Manifestations of this life refer not to the isolated biological individual, not to the private, egotistic 'economic man', but to the collective ancestral body of all the people" (Bakhtin 1984:19).

Van Gorp (1984:129) gee die volgende verklaring vir die leksis **groteske**: "(It. grotto = grot). De benaming verwijst naar de plaats waar men aan het eind van de 15de eeuw bij opgravingen schilderijen ontdekte waarop wezens afgebeeld stonden, half mens, half dier of plant. In de literatuur wordt de term voor het eerst gebruikt in de 16de eeuw in Frankrijk, o.a. bij Rabelais. De benaming geraakt echter pas ingeburgerd in de 18de eeuw.

In het algemeen verwijst de term groteske naar literaire werken met een grillig en onnatuurlijk karakter en duidt hij op een aberratie van de menselijke normen van harmonie. In tegenstelling tot het klassieke lichaamsschema dat

gesloten, afgerond en afgescheiden is, wordt het groteske lichaam volgens de Russische literatuurtheoreticus Mikhaïl Bakhtin gekenmerkt door grensoverschrijding, buitenmaats naar voren springende lichaamsdelen (neus, penis, borsten, achterste), openingen (mond, baarmoeder) en desintegratie. Het groteske is volgens Bakhtin een levensbevestigend én ambivalent gegeven; het houdt zowel een destructie als een regeneratie in: leven en dood zijn complementair (vgl. beeld van de stokoude zwangere vrouw).

We vinden groteske elementen in de karikatuur, de parodie, de satire en het absurd theater..."

Die essensiële beginsel van groteske realisme is degradering, dit is "the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity" (Bakhtin 1984:19). Wanneer groteske realisme aan die orde is in die skep van 'n karikatuur, is dit hierdie degraderende of "terug-bring-aarde-toe"-beginsel wat van belang is.

Soos Van Gorp ook noem, meen Bakhtin dat die middeleeuse groteske realisme benewens die degraderende aspek, ook 'n element van herlewing of regenerasie impliseer - 'n geboorte gee aan die nuwe. Die aarde is, volgens Bakhtin (1984:21), vrugbaar. Dit is die baarmoeder wat voortdurend bevrug. Bakhtin meen hierdie ambivalensie van afbreek en hernuwe het grootliks uit moderne vorme van die parodie verdwyn en dat net die negatiewe, afbrekende aspek oorgebly het.

Ter illustrasie van bogenoemde noem Bakhtin (1984:22) **Don Quixote** van Cervantes. Sancho met sy groot maag, sy aptyt en danslus is 'n kragtige voorbeeld van die gees van die karnaval. "Sancho is the direct heir of the antique

potbellied demons which decorate the famous Corinthian vases" (Bakhtin 1984:22). Sancho se rol teenoor dié van Don Quixote kan vergelyk word met die rol van die middeleeuse parodieë teenoor die hoër ideologieë en kultusse van die tyd, die narrestreke teenoor die ernstige seremoniële. Hierdie lighartige beginsel word byvoorbeeld ook gevind in die windmeule (reuse), herberge (kastele), troppe skape (leërs van ridders), herbergiers (heer van die kasteel), prostitute (edelvroue), ensovoorts. Volgens Bakhtin (1984:22) vorm hierdie beelde 'n tipiese groteske karnaval waar 'n kombuis of banket 'n slagveld word en kombuisimplimente en skeerbakke wapens en oorlogshelms, terwyl die wyn beeld van die bloed word. Dit is juis hierdie karnavalaspek wat die styl van Cervantes se realisme skep en wat lei tot die universele aard en utopiaanse strewe in sy werk.

Die gebruik van die groteske realisme in literatuur het oor die eeue heen ook bepaalde veranderinge ondergaan, veral gedurende die Romantiek toe die regenererende "lag" grootliks daaruit verdwyn het en 'n somber en tragiese wêreld daardeur uitgebeeld is, aldus Bakhtin (1984:38-39). Nietemin is die ontwikkeling van die groteske en die karikatuur nou verweef en die twee tegnieke speel dikwels wedersyds op mekaar in. Albei verteenwoordig 'n sogenaamde "omgekeerde" blik op die realiteit en opponeer dikwels versterkte en vasgelegde persepsies van die werklikheid.

Bakhtin (1984:48) stel dit op treffende wyse soos volg: "Actually the grotesque, including the Romantic form, discloses the potentiality of an entirely different world, of another order, another way of life. It leads men out of the confines of the apparent (false) unity, of the indisputable and stable. Born of folk humor, it always represents in one form or another, through these or other means, the return of Saturn's golden age to earth - the

living possibility of its return...Man returns unto himself. The world is destroyed so that it may be regenerated and renewed. While dying it gives birth. The relative nature of all that exists is always gay; it is the joy of change, even if in Romanticism gaiety and joy are reduced to their minimum."

Dit is interessant dat Pottas (1986) wat juis die element van destruksie en aftakeling, deur middel van brand- en waterverwoesting, oorlog, ondergangsrutuele, degenerering van karakters en taalverwringing in die Leroux-romans ontleed het, by herhaling wys op die vernuwende aspek wat telkens op die vernietiging volg. "Destruksie vind egter op subtieler vlak ook plaas wanneer die skrywer valshede met die burleske of satire takel en aftakel. Vernietiging en herlewing uit die puin is ook in die vorm van die tragikomedie, wat die skrywer dikwels gebruik, te bespeur. Die tyd wat verbygaan en sodoende vernietig, word romanmatig aangebied in die sikliese tydshantering. So word die immer voortstuwende tyd wat vernietig, maar waar ook hergeboorte plaasvind, aangedui" (Pottas 1986:2). Dit wil dus voorkom of die regenererende "lag", soos by Rabelais, wel in Leroux se werk aanwesig is.

### 3.1.6 Rabelais, die lag, asook die nar, die karnallie en die dwaas

In 'n reeks opstelle wat in die laat sestigerjare geskryf moes gewees het en eers in 1975, kort na sy dood gepubliseer is, het Bakhtin 'n paar van die bogenoemde begrippe wat in sy werk oor Rabelais bespreek is, weer vlugtig ter sprake gebring en enkeles wat vir hierdie studie van belang is, word kortliks in oënskou geneem. (Vier van hierdie opstelle is in 1986 vertaal en gepubliseer onder die titel *The dialogic imagination*.)

Wanneer Bakhtin (1986:169) oor tyd en ruimte in die werk van Rabelais skryf, sê hy onder andere: "Amid the good things of this here-and-now world are also to be found false connections that distort the authentic nature of things, false associations established and reinforced by tradition and sanctioned by religious and official ideology." Hy meen dat 'n outeur soos Rabelais, deur sy werk hierdie vals beeld van die wêreld vernietig en dan weer nuut opbou. Die vals hiërargiese skakels tussen objekte en idees word verbreek en objekte word dus vrygemaak om oop verbintenisse aan te gaan, hoe onnatuurlik en monsteragtig hierdie verbintenisse dan ook uit die gesigspunt van die tradisionele mag lyk. Wat die positiewe opbouwende aspek van sy werk betref, vertrou Rabelais, volgens Bakhtin (1986:170), op die "folklore" en die antieke - waar die samehang van objekte beter korrespondeer op grond van hulle wesentlike eienskappe en waar opgelegde konvensionaliteit en anderwêreldse idealisme onbekend was. Die "lag" het 'n deurslaggewende rol in die hele proses gespeel, soos reeds genoem. "But Rabelaisian laughter not only destroys traditional connections and abolishes idealized strata; it also brings out the crude, unmediated connections between things that people otherwise seek to keep separate, in pharisaical error" (Bakhtin 1986:170).

Bakhtin (1986:237) bespreek die uitdrukking van die lag in taal en spesifiek in literatuur en hy wys op 'n veeltal vorme of tegnieke wat die outeur kan inspan om die lag taalmatig te skep of uit te druk, byvoorbeeld ironie, parodie, humor, die grap, en dergelike. (Die karikatuur sou ook by hierdie lys gevoeg kon word.) "In all these approaches, the point of view contained within the word is subject to a reinterpretation, as is the modality of language and the very relationship of language to the object and to the speaker. A relocation of the levels of language occurs - the making contiguous of what is normally

not associated and the distancing of what normally is, a destruction of linguistic norms for language and thought" (Bakhtin se beklemtoning). Hy sê dit lei daartoe dat hierdie tegnieke die krag het om te ontbloot, om 'n bepaalde voorwerp van sy valse verbale en ideologiese omhulsels te stroop.

Ter illustrasie van enkele wyses waarop die lag uitdrukking kan vind in die literatuur, verwys Bakhtin na die middeleeuse (en selfs vroeër se) implementering van die nar, die karnallie ("rogue") en die dwaas in satiriese skryfwerk. Hierdie figure het natuurlik 'n ouer oorsprong in die folklore, soos in hoofstuk 2 aangestip is. Bakhtin (1986:159) sê hierdie figure skep om hulleself 'n eie klein wêreld en dat hulle 'n vitale verband met die teater tegnieke van die openbare plein het, met ander woorde met die opvoerings wat vir die publiek, die gewone mense daargestel is. Hierdie figure het ook 'n metaforiese aard. Hulle voorkoms, alles wat hulle doen of sê, kan nie op 'n direkte wyse opgeneem en vertolk word nie. Hulle kan nie letterlik vertolk word nie omdat hulle nie is wat hulle voorgee om te wees nie. Bakhtin (1986:159) sê hulle bestaan in die literatuur reflekteer iemand anders se manier van wees - en selfs dan is dit nie 'n direkte refleksie nie. Hulle is die lewe se maskers, hulle hele bestaan val saam met die rol wat hulle vertolk en buite hierdie rol bestaan hulle glad nie. "Essential to these three figures is a distinctive feature that is as well a privilege - the right to be 'other' in this world..." Geeneen van die beskikbare maskers van die lewe pas hulle nie. Hulle sien die anderkant van en die valsheid in elke situasie. Daarom kan hulle elke situasie uitbuit, maar net in die rol van 'n masker. Volgens Bakhtin (1986:159-160) verteenwoordig hierdie figure die openbare aard van die mens en hulle hele funksie is om dinge te eksternaliseer en wel deur die lag van die parodie.



Bakhtin (1986:160) meen dat die gebruik van een van dié figure deur 'n outeur, sekere kritiese aspekte van die roman self raak en wel die posisie of oogpunt van die outeur in die roman. (Die afleiding word gemaak dat Bakhtin hier die konkrete outeur in gedagte het want hy noem hulle voortdurend op die naam, byvoorbeeld Turgenev, Rabelais e.d.m.) In vergelyking met die epiek, drama en liriek is die posisie van die outeur van 'n roman teenoor die lewe wat in die werk voorgestel word, oor die algemeen kompleks en problematies. Die probleem met persoonlike outeurskap word gekompliseer deur die behoefte om 'n substantiewe masker te hê waarmee die outeur as deelnemer in die roman (hoe en vanuit watter hoek), kan sien en alles kan blootstel en definieer. Dit is presies hier waar die maskers van die nar, dwaas en karnallie tot sy hulp kan kom. Hulle aard wortel diep in die folklore en hulle het die diepgerespekteerde voorreg dat hulle nie formeel aan die lewe hoef deel te neem nie. Daar kan gesê word dat hulle in die lewe is, maar nie van die lewe is nie. Soos 'n vlieg teen die muur word hulle toegelaat om te wees wáár en te hoor wát ander nie mag hoor nie en hulle word eintlik spioene wat die vertroulike ontdek en openbaar maak.

Bakhtin (1986:162) meen dat die bestaan van skynheiligheid en valsheid in alle menslike verhoudinge en instansies, asook die feit dat natuurlike funksies en drange van die mens as kru en onnoembaar gesien word, kan lei tot duplisiteit in die mens se lewe. In klugte, parodieë en satires word die stryd hierteen aangesê. Om hierdie konvensies en valsheid bloot te lê, het ons die vrolike en slim geestigheid van die karnallie, die terg van die nar en die onskuld van die eenvoudige gek wat nie verstaan nie, nodig.

Hierdie figure het die reg om nie te verstaan nie, om deurmekaar te raak, te terg en die lewe te hiperboliseer,

om ander te parodieer en om te kan praat sonder om letterlik opgeneem te word, die reg om die lewe as 'n komedie te sien, maskers af te ruk, om kwaad te word sonder perke en om die persoonlike lewe tot in sy mees intieme en geheime vlakke openbaar te maak (Bakhtin 1986:163-165). Hy meen een van dié figure kan die draer van die outeur se gesigspunt word wanneer hy die hoofprotagonis in die roman is en hy wys op die briljante wyse waarop Cervantes die Don Quixote-figuur geskep en geïmplementeer het om te satiriser en aan die kaak te stel.

### 3.2 Samevatting

Hierdie hoofstuk het gefokus op die literatuurbeskouing van Mikhaïl Bakhtin omdat dit die inherente behoefte by die mens (vanaf die vroegste tye) aan sogenaamde "comic relief", die humoristiese alternatief, in die gang van die gewone lewe ondersoek. Die begrip "karnaval" is ten grondslag van die kollektiewe volkskultuur wat Bakhtin as vertrekpunt gebruik.

Vervolgens is enkele kernbegrippe van Bakhtin kortliks onder die loep geneem omdat dit lig werp op die essensie van sy teorie. Dit is naamlik heteroglossia wat daarop neerkom dat enige uiting (gesproke of geskrewe) slegs 'n besondere betekenis dra deurdat die konteks (sosiaal, histories, metereologies, fisiologies, e.d.) waarbinne dit geuiter is, die betekenis op daardie oomblik bepaal. Heteroglossia staan dus lynreg teenoor formalisering.

Heteroglossia dui ook op die verskillende "tale" in 'n samelewing, dit is die sosiaal-ideologiese waarmee individue of groepe se taal gelaai is. In die prosa kan 'n hele verskeidenheid van hierdie tale en genres in 'n enkele teks voorkom. Dialogisme vloei voort uit die heteroglossia van taal en dui op die voortdurende interaksie wat tussen

betekenisse plaasvind en die vermoë wat elke betekenis besit om ander betekenisse te beïnvloed. Dit sluit die moontlikheid van 'n enkele unitêre taal uit. Die dialogiese aard van die taal wat die outeur gebruik, lê daarin dat al die ander stemme wat reeds oor 'n objek gespreek het, die agtergrond vir die outeur se eie stem vorm. Elke uiting veronderstel reeds 'n respons en hierdie respons is die aktiverende beginsel wat die basis vir begrip en kommunikasie vorm.

Ter illustrasie is die aard van die heteroglossia in vier verskillende vorme van die komiese roman bespreek. Die spel met die grense van spraaktipes, "tale" en oortuigingsisteme is een van die mees fundamentele aspekte van die komiese styl. Die parodiëring en die vertekening van bestaande romanmodelle en romantale is aan die orde in die komiese romantipes. Kombinasies van hierdie onderskeie tipes is ook moontlik.

Die karnavalbeginsel korrespondeer met die aard van heteroglossia omdat dit die mens se verhouding tot die lewe en tot ander mense in 'n nuwe dimensie plaas. Die essensie van die karnavaleske is die feit dat dit ontmasker en die ware aard van dinge ontbloot waaroor daar 'n sluier van valse aansprake en hiërargieë getrek is. Die karnavaleske opponeer dus die sogenaamde offisiële kultuur. Die karnavalbeginsel vind sy grondslag in die volkskultuur wat in drie verskillende vorme manifesteer, naamlik: Skouspele van 'n rituele aard; komiese verbale komposisies; en verskillende vorme van skeldtaal. Al drie is onderling verwant aan mekaar en reflekteer die geestige aspek van die realiteit.

Uit bogenoemde het 'n bondige bespreking van komiese beeldspraak, met die klem op groteske realisme, voortgevloei. Die essensiële beginsel van die groteske

realisme is degradering, of die "terug-bring-aarde-toe" van dit wat valslik verhewe is. Grotteske realisme in die volkskultuur impliseer egter ook 'n element van herlewing of regenerasie. Hierdie nuutmakende aspek het, volgens Bakhtin, grootliks verdwyn uit die literatuur van die afgelope drie eeue.

Laastens is gekyk na Bakhtin se opvattinge in dié verband oor Rabelais se werk, die regenererende krag van die lag en die daaruitvoortvloeiende implementering van die figure van die nar, die karnallie en die dwaas in die literatuur. Daar is aangetoon dat die aspek van regenerasie ook in Leroux se werk aangetref word.

Studies wat oor die karikatuur in die literatuur handel, sal in hoofstuk 4 aandag geniet en wel om vas te stel hoe sulke ondersoekers die funksie van karikature in die letterkunde beskou. Vanselfsprekend sal daar dikwels na die tweede en derde hoofstukke van hierdie studie terugverwys word.