

HOOFSTUK 4

DIE IMPLEMENTERING VAN DIE KARIKATUUR IN DIE LITERATUUR

In hierdie hoofstuk word 'n aantal studies wat oor die karikatuur in die werk van bekende skrywers handel, deurskou. Die doel is om vas te stel hoe hierdie skrywers te werk gegaan het om karikature te skep en wat die intensie daarvan in hulle werk was. Sodoende kan 'n grondslag geskep word wat as vertrekpunt sal dien om die aard van die karikature in twee van Leroux se romans te ondersoek. Elkeen van hierdie studies belig 'n bepaalde eienskap van die karikatuur en daarom word hulle afsonderlik en nie geïntegreerd behandel nie. Terselfdertyd kan vasgestel word of die metodes van "moderne" karikatuurskepping ooreenstem met dié van vroeë vorme van die karikatuur wat in hoofstuk 2 bespreek is. Wanneer spesifieke tegnieke genoem word, sal voorbeelde van soortgelyke tegniekimplementering uit Leroux se oeuvre geneem word.

Dit is opvallend dat die meeste van die studies en artikels wat oor die karikatuur handel, melding maak van die feit dat die karikatuur 'n bestanddeel van satire is; die verband tussen visuele karikatuur en literêre karikatuur nie ontken kan word nie; dat karikatuur wel kuns is; dat dit gebruik maak van die tegnieke van verwringing en oordrywing, met ander woorde vertekening van bestaande, aanvaarde grense en norme; en dat dit tot 'n herinterpretasie van die werklikheid deur die toeskouer of leser lei. Die skepper van 'n karikatuur se intensie is om

deur middel van sy karikatuur kommentaar uit te spreek, maar hy betrek ook die leser en toeskouer deurdat hy hulle tradisionele opvattinge en waardes toets en verbreed. 'n Mens kan gevolglik sê dat karikatuur by uitstek 'n resepsie-gerigte kunsvorm is. Dit sluit in breë trekke aan by die aard en gees van vroeë karikature, soos in hoofstuk 2 bespreek.

4.1 Die karikatuur as bestanddeel van satire

As vertrekpunt word enkele opmerkings wat Schmidt (1970) in 'n artikel oor die werk van Georg Büchner¹ maak, opsommend hier genoem. Schmidt gaan van die standpunt uit dat die intensie van 'n skrywer, soos Büchner, satiries is, die tegniek wat hy hanteer die karikatuur is en die effek wat hy bereik, die groteske is.

Die satiriese benadering is altyd "negatief" want die intensie van die satirikus is om sy onderwerp belaglik te maak. Om suksesvol te wees moet hy sy eie perspektief en simpatieë op die agtergrond skuif en met krag sy stelling maak sodat hy sy teiken ernstig verwond. In 'n onderhoud met die SAUK ("Op soek na die Self", 6 Maart 1984) sê Leroux dat die satirikus probeer om met 'n vlymskerp mes kwaksalwers dood te maak. Volgens Leroux kan die satirikus nie met 'n veertjie baklei nie, maar moet hy hard slaan. Dit is nie vreemd dat die satirikus dikwels daarvan beskuldig word dat hy roekeloos die werklikheid verteenwoordig om sy eie doelstellings te bereik nie, "that is, the satirist is accused of being unrealistic because the observer is

¹ Georg Büchner (1813-1837), 'n belowende dramaturg, het gedurende sy kort lewe eerder bekendheid verwerf as politieke aktivis. Met die uitsondering van een, is al sy werk eers na sy dood gepubliseer. Hy het alle vorme van konvensionaliteit bevraagteken en 'n wye spektrum van stilistiese tegnieke aangewend om 'n beeld van die realiteit, soos hy dit gesien het, daar te stel.

reluctant to admit that the unflattering satiric portrait comes uncomfortably close to the truth" (Schmidt 1970:29). Dit lei daartoe dat 'n werk met 'n satiriese intensie dikwels heeltemal verwerp word of misverstaan word, doelbewus, al dan nie. Pottas (1986:65) het juis daarop gewys dat die beswaarmakers teen **Magersfontein, O Magersfontein!** "nie die verwagtingshorison van die satire in die roman gedeel het nie en nie besef het dat Leroux se satire juis die dryfkrag word van woede gerig teen die hedendaagse leë, kommersiële beskawing nie". Hierdie negatiewe aspek van die satire word teengewerk deur die feit dat daar inherent 'n aanspraak op 'n positiewe norm gemaak word. Die positiewe norm wat hy in die plek van dit wat hy kritiseer stel, is nie noodwendig uit sy kunswerk af te lei nie (sien in hierdie verband Jacobs (1985:41-45)). Schmidt (1970:32) wys ook op die mate van selfsatire of self-ironisering wat dikwels in gesofistikeerde satiriese kuns aanwesig is - "...the consistent satirist cannot help but sense these insufficiencies within himself as well".

Volgens Schmidt (1970:30) is die satiriserende karikaturis oor die algemeen meer bedag op realistiese detail as die nie-satiriese kunstenaar omdat hy staatmaak op sy vermoë tot presiese en akkurate waarneming om sodoende gebreke en tekortkominge op te merk wat nie deur sy medemens raakgesien word nie, of wat doelbewus misgekyk word. Hoewel daar velerlei metodes is om die gevolge van sy waarneming weer te gee, is die grootste paradoks van die satire juis die feit dat dit soms die effektiefste is wanneer die satirikus as objektiewe waarnemer optree, met ander woorde deur bloot neer te pen wat hy raaksien en sonder om polemiese oordrywings te pleeg. Schmidt (1970:30) haal in hierdie verband vir Heinrich Heine aan wat gesê het: "You could ridicule hollow liberals, bone-headed Republicans... It was easy game. You only need to portray these individuals exactly; Nature had anticipated you by

presenting your pen with caricatures, already finished." Die satirikus se oogpunt word dikwels weergegee deur 'n geselekteerde keuse van detail, dit is detail van 'n aktuele aard, want die onderwerpe van die satirikus is gewoonlik stewig geanker in die hede. (Die aspek van seleksie kom weer in 4.3 ter sprake.)

Schmidt (1970:32-34) meen egter die tegniek van karikaturisering bevat soms ook doelbewuste oordrywing en vertekening van geselekteerde detail, tog is die intensie nie om die realiteit te vervals nie, maar om die waarheid bloot te lê. "The caricaturist 'does not seek the perfect form but the perfect deformity, thus penetrating through the mere outward appearance to the inner being in all its littleness or ugliness', say Ernst Kris and Ernst Gombrich" (Schmidt 1970:34). Onnodige besonderhede word weggegee en met doelbewustheid aksentueer die karikaturis die foute en tekortkominge wat hy aan die kaak wil stel. Om 'n karikatuur te skep, is 'n distilleringsproses waarin net die essensiële weergegee word en juis daarom is 'n karikatuur so effektief. Die verhouding tussen die dele van die geheel, die harmonie wat individualiteit tot gevolg het, word omgekeer deur die aksie van karikaturisering wat enkele kenmerke buite alle verhouding beklemtoon. "Such unnatural representation renders the subject less than human, a tendency which is often enhanced by distorting human features into shapes of animals, plants, machines, or other inanimate objects. Such incongruity is sure to produce ridiculing laughter" (Schmidt 1970:35). Die karikaturis vertrou op skok en verrassing om sy punt te maak, hy moet oortuig sonder om tyd te laat vir oordenking. Die kriterium vir sy sukses is die spontane lag. (Hierdie opvatting sluit nou aan by wat in hoofstuk 2 oor die ontstaan en ontwikkeling van karikature vasgestel is.)

Drie tipes karikature, ook literêre karikature, kan volgens Schmidt (1970:35-36) onderskei word, naamlik:

- die persoonlike karikatuur wat op 'n spesifieke individu gerig is;
- die tiperende karikatuur wat sosiale tipes parodieer en wat die mees algemene vorm van die karikatuur is; en
- die simboliese karikatuur wat in beide persoonlike en tiperende karikatuur ook mag voorkom en waar die verwinging daarop gerig is om 'n nuwe verwysings-raamwerk te skep.

Die persoonlike karikatuur is van nature beperk in sy trefwydte en invloed en is gewoonlik net op 'n bepaalde situasie, persoon of groep gerig, met geen of min universele trefkrag. 'n Tiperende karikatuur ontstyg gewoonlik die persoonlike grief en word tydlose kuns. Deur middel van 'n enkele voorstelling word tallose ooreenstemmende individue gekarikaturiseer. Die simboliese karikatuur verkleineer die slagoffer deur sy gelaatstrekke met dié van diere, plante, masjiene, met ander woorde nie-menslike vorme, te vermeng, soos reeds vroeër genoem.

In 'n latere studie onderskei Egri (1982:353-355) ook tussen drie karikatuurtypes, maar hy noem dit geleentheidskarikatuur, stromingskarikatuur en universele karikatuur. Sy verduideliking van elk kom egter in hoofsaak ooreen met dié van Schmidt, hierbo genoem.

Die effek van die groteske wat deur karikatuuerskepping binne die satire geskep word, kan net verstaan word deur op die drie tendense van die satiriese metode wat Kernan (Schmidt 1970:37) onderskei, te let. Dit is naamlik 'n vergrotende tendens (dit is die satirikus se eie opgeblase ego), 'n verkleinende tendens en 'n massa-tendens.

Karikatuur is die stilistiese tegniek wat die verkleinende tendens verteenwoordig. Dit "reduce and vulgarize" (Schmidt 1970:34), terwyl die groteske die massa-tendens verteenwoordig - "the grotesque may be regarded as the effect of the devices which compose the 'mob tendency'... which Kernan defines as follows: '...the ideas which provide the organizational forms for the material world are inevitably destroyed, and the world ceases to be arranged in meaningful patterns and becomes instead an endless number of disjunct objects, a series of mobs'" (Schmidt 1970:37). Die norm word vernietig en ontlok geskoktheid en onsekerheid. Totaal onvereenigbare objekte word by mekaar geplaas en dwing so die toeskouer om assosiasies te maak wat heel vreemd is aan die konvensies waaraan hy gewoond is.

Dit is volgens Schmidt (1970:39) in orde om byvoorbeeld van "groteske karikatuur" te praat wanneer die verwringing van so 'n aard is dat dit rasionele verklarings te bowe gaan. Die resepteerder se reaksie daarop is "tragies-komies" want sy lag kan nie sy gevoel van onsekerheid oor die betekenis van dit wat hy sien of lees, oorkom nie. (Sien hoofstuk 3 vir Bakhtin se siening van die groteske realisme.)

Schmidt (1970:39-40) meen dat die tegniek van karikatuurskepping nie tot sosiale of politieke satire alleen beperk is nie aangesien oordrywing en verwringing van eienskappe ook op 'n meer algemene skaal toegepas kan word "parodying not the condition of men, but the condition of man" (Schmidt se beklemtoning). 'n Karikatuur kan verskillende vlakke van betekenis gelyktydig reflekteer. Op die oppervlak kan sosiale euwels aan die kaak gestel word, maar terselftertyd kan dit kommentaar lewer op die chaos binne die menslike natuur as sodanig. Die bron van hierdie soort karikatuur is eerder 'n refleksie van die outeur se siening van die kosmos as van sy betrokkenheid by eietydse



probleme. Venter (1973:69-95) het in 'n studie oor Leroux juis gewys op die belangrike onderskeid tussen die satirisering op die oppervlak en die eintlike satiriese objek in *Sewe dae by die Silbersteins*. "Wat die oppervlaksatire in *Sewe dae* betref, is dit veral die bedenkbare moraliteitspeil van die moderne tyd wat objek van Leroux se satire is" (Venter 1973:71). Verder sê hy (1973:72) egter dat die leser "die bedreigende mag agter dit wat in onmiddellike sin gesatiriseer word, moet ervaar". Hy wys daarop dat die eintlike satiriese objek in dié roman "die mag van die moderne intellektualisme" is. In dieselfde radio-onderhoud waarna vroeër verwys is, sê Leroux (1984) die vlymskerp mes van sy satire sny aan kwaksalwers, pretensie, kunsmatigheid, valsheid, kleinplaaslikheid en patroonmatigheid. Hy sien homself in die middel van hierdie versaaing tussen chaos en rede en sê die skryfproses is vir hom 'n vorm van psigoterapie. Hy maak ook melding van die angs en eensaamheid van die enkeling wat 'n prooi van die twintigste eeu se kitsoplossings geword het en spreek dan die pessimistiese siening uit dat daar in hierdie chaos geen hulp kan wees nie. Dit sluit by 'n vroeëre uitspraak van Leroux (Polley 1973:133) aan: "...ek as skrywer is nie geïnteresseerd in die wel en weë van die enkeling, of die besondere groep nie. Daar is in my 'n kollektiewe vrees vir menswees...(M)y tema is vrees, en die beswering van vrees, en vrees in sy abstrakte gedaante is die grootste vrees wat daar is."

Shannon (1979) se studie *Melville and the art of satire: perspective through parody and caricature*² bevat ook uiters bruikbare gevolgtrekkings oor die satire en die funksie van karikatuurskepping as tegniek van die satirikus. Sy

 2

Herman Melville (1819-1891), die gevierde Amerikaanse skrywer en skepper van *Moby Dick* is veral bekend vir sy lewendige en helder weergawes van bepaalde ruimtes en karakters.

(1979:1) sê Melville het die tegnieke van nabootsende satire ("imitative satire"), parodiëring en karikaturisering as belangrike retoriese instrumente gebruik "for exposing vice and folly...". Die basiese intensie met die satire is dan, volgens Shannon (1979:2), "to provide critical insights into the weaknesses and limitations of human nature."

Kritiese aanvalle op menslike swakhede is geneig om meer pynlik as plesierig vir lesers te wees. Gevolglik meen Shannon (1979:3) dat die satirikus selde tevrede is om net op didaktiese wyse op die swakhede van sy teikens te dui. Indien hy sy kritiek deur middel van 'n literêre tegniek, byvoorbeeld die karikatuur, aanbied, ontlok die satirikus by sy leser 'n dualistiese respons - ongemak as gevolg van sy bewustheid van 'n bepaalde menslike tekortkoming, plesier in die erkenning van die vaardigheid van die satirikus om so 'n swakheid uit te wys en tevredeheid omdat die swakheid aan die kaak gestel is en moontlik gekorrigeer kan word. Volgens Shannon (1979:3) is hierdie delikate balans in die lesersrespons die deurslaggewende toets vir die kwaliteit van die satire. "(I)n order to achieve this dual effect, the satirist must both make his objections very clear and make his presentation enjoyable to the reader" (Shannon 1979:3).

Van Leroux se werk sê Botha (Malan 1982:316) dat dit "dikwels aangebied (word) as loutere vermaak, op 'n bepaalde vlak. Sy vindingryke en kreatiewe fantasie is soseer die stempel, die waarmerk van sy werk dat jy kan sê: die vermaaklikheidshouding, die houding van die grapmaker, die spotter, die verteller wat poetse bak, wat met sy lesers 'n lopies neem, is deel van Leroux se mitologie".

Volgens Shannon (1979:5) stem die meeste kritici saam dat 'n satirikus net effektief kan funksioneer as hy 'n

kritiese en insigryke waarnemer van sy eie tyd en van sy eie kultuur is. Van Rensburg (Malan 1982:344) meen: "Leroux se besondere problematiek geld die moderne tyd. Sy hele oeuvre kan gelees word as 'n saga van die moderne tyd...Alle gebeure in Leroux se boeke is veranker in die moderne tyd. Hy verken ook ander tye, maar sy vertrekpunt en terugkeerpunt is steeds die hiér en die nou van die huidige".

Gerekende satirici beskou niks as te heilig om die onderwerp van satire te word nie, byvoorbeeld ook nie godsdiens en etiek nie en daarom is hulle werk dikwels kontroversieel van aard. Godsdiens en politiek is twee van die tradisionele teikens van satirici en gevolglik word hulle as gevolg daarvan dikwels van blatante ondermyning beskuldig. Die kontroversies rondom Leroux se romans, veral **Sewe dae by die Silbersteins en Magersfontein, O Magersfontein!** het juis uit kerklike geledere en op grond van godsdienstige en morele besware hulle vertrekpunte gehad.

Die satirikus kan kies uit 'n verskeidenheid van vorme wat met die verloop van tyd eie aan die satire geword het, byvoorbeeld die satiriese monoloog, smaadskrif en so meer. Leroux, net soos Melville (Shannon 1979:11), werk binne 'n derde satiriese tradisie, naamlik dié van die travestie, of 'n "fantastic vision of the world transformed" (Hodgart soos aangehaal in Shannon 1979:11). Die satirikus skep met ander woorde 'n fiksionele wêreld wat 'n spieëlbeeld van die ware wêreld is, maar in die fiksionele wêreld kom boosheid en dwaasheid in oordrewe komiese vorm voor. "In creating these fictional worlds, a variety of methods of indirection, based on distortion, ironic juxtaposition, reduction, and exaggeration, are available" (Shannon 1979:11). Die plaas Welgevonden in **Sewe dae by die Silbersteins**; die "shopping centre" Oita in **Die derde oog**;

en die Vleispaleis in *Onse Hymie* kan as voorbeelde van fiksionele wêreld wat sterk in die realiteit geanker is, genoem word. Die leser erken voortdurend ooreenkomste met sy eie wêreld en deur die vertekening daarvan in die roman word dit as t'ware gerelativeer. De Jong (Malan 1982:57) sê byvoorbeeld die volgende van *Welgevonden*: "Welgevonden word ons nauwkeurig beskreven als Kaapse wijnboerderij, overgenomen en tot bloei gebrach door een van de in zaken en kunstzin uitblinkende Joodse families waaraan Zuid-Afrika rijk is. Maar *Welgevonden* is meer, het is ook een weerspiegeling van de Zuid-Afrikaanse samenleving en zelfs ook van de gehele wereld. Werkelijkheid en droomwereld gaan telkens onmerkbaar in elkaar over."

Sommige van die tegnieke wat gebruik word om satiriese travestie te ontwikkel, is humor, die "onskuldige oog"-gesigspunt, onderskeie satiriese karakters, asook nabootsende satire, parodie en karikatuur. Hierdie tegnieke sal vervolgens kortliks bespreek word aan die hand van Shannon se verduideliking daarvan in haar studie oor Melville.

4.1.1 Humor

Dit wil voorkom of die begrippe humor, geestigheid en die komiese uitruilbaar deur sommige kritici gebruik word as die satire, die karikatuur, travestie, parodie en dergelike ter sprake is. Myns insiens sou dit minder verwarrend wees om bloot van die lag in een of ander vorm te praat, soos in hoofstuk 2 reeds aangedui is. Tog is dit nodig om hier die begrippe te gebruik soos hulle in die onderskeie studies voorkom (die komiese aspek van karikatuur sal in 4.2.1 ter sprake kom).

Shannon (1979:11) is van mening dat die mees voor-die-hand-liggende implement van die satirikus "humor"³ is omdat hy hiermee sy teiken(s) belaglik kan maak. "(F)or some critics, humor and satire are mutually dependent and cannot even be treated as separate entities. Although it is not easy to determine the exact relationship between them, it is obvious that humor of some kind is almost always present if satire is to succeed fully as entertainment" (Shannon (1979:11-12)). Later in dieselfde studie verwys Shannon (1979:13-14) na sogenaamde "black humor", dit is die humor van ironie en ondermyning en sy wys daarop dat hierdie tipe humor veral deur satire ontlok word. Die leser word daarmee ingelei in 'n ongemaklike gewaarwording van 'n geïmpliseerde aanval op die een of ander teiken, terwyl die gegewe op die oog af basies humoristies van aard is. So het Brink (Malan 1982a:273) byvoorbeeld die volgende van **Magersfontein, O Magersfontein!** gesê: "Deur bykans twee derdes van die roman oorheers 'die absurde, en die satiriese, en die groteske, en die komedie, en die vulgêre': tot aan die einde van Afdeling 2 is dit snaaks, skreeusnaaks, maar nie méér as skitterende en redelik 'maklike' satire nie, ... Maar dit is in die derde afdeling, wanneer die Magersfonteinse slag fantasmagories-filmies herskep word terwyl 'n natuurramp besig is om hom róndom die figure te voltrek, dat die roman 'n grootse allure verkry. Snaaks bly dit tot die einde (hét

³ Van Gorp (1991:184) beskryf "humor" in die letterkunde as die "kwaliteit van een tekst waardoor de lezer in een aangename gemoedstoestand wordt gebracht. De schrijver beschikt hiertoe over een aantal procédés die meestal op de één of andere wijze een contrastwerking veroorzaken. In ruime zin bestrijkt humor een breed gamma van mogelijkheden waaronder zowel vulgaire, platvoerse komiek als fijnzinnige satire en ironie kunnen ressorteren...In enge zin verstaat men onder humor de fijnere vormen van geestigheid waardoor de lezer in staat wordt gesteld de minder aangename aspecten van de werkelijkheid met zijn verstand en zijn gevoel te relativeren".

Leroux ooit iets snaakser geskrywe as die 'hemelvaart' van lord Sudden en Gert Garries?) - maar ánderkant en óór die snaakse groei 'n sin vir die verskriklike en word die groteske verspottigheid van menslike spel gerelativeer deur 'n allesomvattende Lot...Terugwerkend word die 'historiese' Magersfontein nou sélf onthul as aaklige grap, as vreeslike klug as skokkende 'comedy of errors': waarmee dit in laaste instansie dan júis ook historiese roman van baie besondere sin en betekenis word."

Botha (Cloete 1980:469-470) verwys na die omskrywing van satire in Fowler se **Dictionary of modern critical terms** waarin onder andere gemeld word dat die satirikus dikwels gebruik maak van groteske humor om sy aanval op die ongeregtigheid uit te voer. "En die groteske humor is skokkend, is verbysterend, ruk die leser tot insig in die aard van die ongeregtigheid. So ook in hierdie roman (**Magersfontein, O Magersfontein!** - JFJ). Maar die leser word aan hierdie 'skokke' blootgestel in 'n wêreld wat fantasties en absurd is, sodat hy besef dat hy nie met sy alledaagse mate hier moet meet nie."

4.1.2 Die onskuldige oog

Die "onskuldige oog"-perspektief is nog 'n wyse waarop die die gesigspunt deur die satirikus gemanipuleer word. Shannon (1979:14) noem dit 'n "primitive perspective to measure and analyze more sophisticated civilized societies". Deur die voorstelling van die bestaande wêreld aan so 'n onskuldige oog, vertoon die wêreld vanselfsprekend karikatuuragtig en blyk die klem oordadig op die verkeerde aspekte geplaas te word. Hierdie tegniek herinner aan Bakhtin se verwysing na die gebruik van die nar, die dwaas en die karnallie wat in hoofstuk 3 van hierdie studie kortliks bespreek is. Leroux het 'n hele reeks van sulke naïef-onskuldiges in sy romans. Neem as

voorbeelde Colet in *Die eerste lewe van Colet*, Gysbrecht in *Die mugu*, Henry van Eeden in *Sewe dae by die Silbersteins*, die reus Adam Kadmon in *Een vir Azazel*, Demosthenes H. de Goede in *Die derde oog*, Gert Garries in *Magersfontein, O Magersfontein!*, en Johannes Garries in *Onse Hymie*. Hierdie karakters word almal slagoffers van hulle eie onbegrip en die wyse waarop hulle deur ander meer gesofistikeerde karakters in die romans gemanipuleer word. Die ander karakters is egter dikwels die teikens van die satire, hulle word aan die kaak gestel en afgespeel teen die "onskuldiges" wanneer die oukatoriële stem se gesigspunt met dié van die "onskuldiges" versmelt.

4.1.3 Satiriese karakters

Volgens Shannon (1979:15) het kritici drie hooftypes van satiriese karakters onderskei, naamlik die **doodgewone goeie mens** wat glo in gesonde verstand, wat selfversekerd en selfgeldend is, wat prakties is en wat die realiteit agter die abstrakte kan onderskei; die **naïewe waarnemer** wie se onskuld 'n variant is van dié van die buitestaander wat na 'n wêreld kyk wat hy nie verstaan nie en wat hy ook nie kan hanteer nie; en die **"ridder van deugsaamheid"** wat verplig voel om alle skynheiligheid en boosheid uit te wis. Hierdie satiriese karakters word nie net bloot weergegee nie, maar moet deur die leser as sodanig geïnterpreteer word. Ook in hierdie geval kan byvoorbeeld na Gysbrecht en Demosthenes H. de Goede en selfs Hymie verwys word in die Leroux-romans, maar dan is hulle die teikens van die satirikus.

4.1.4 Nabootsende satire

Soos Melville (Shannon 1979:16) laat Leroux nie die leser vergeet dat hy midde-in 'n fiktiewe wêreld is nie. Die leser moet dus krities en noulettend meewerk in die

totstandkoming van die betekenis van 'n werk. Indien die leser nie die bewustheid van 'n satiriese skryfwyse koester nie, sal die werk deurmekaar, moeilik en selfs onverstaanbaar voorkom. Wanneer die leser egter die tegnieke raaklees, is hy in staat om die spel saam met die outeur te speel en om plesier te put uit die virtuositeit van 'n meervlakkige aanbieding in 'n roman. "The ultimate effect of this overt 'fictiveness' is thus to place the reader in the role of an interpreter, not as a passive observer but as an active participant" (Shannon 1979:17).

Die satirikus antisipeer lesersbetrokkenheid as hy die satire, parodie of karikatuur as tegnieke in sy werk gebruik. Al drie vorm deel van die tradisie van travestie en al drie is afhanklik van die leser se gevoelvolle respons op dit wat hy lees.

Shannon (1979:17-18) sê nabootsende satire ontstaan wanneer die leser 'n weergawe van 'n gebeurtenis, 'n karakter of 'n situasie met 'n tweede weergawe daarvan moet vergelyk en op grond van die dispariteit tussen die twee sekere afleidings oor die betekenis van die gebeurtenis, karakter of situasie moet maak. Die twee weergawes word vanselfsprekend nie langs mekaar afgedruk nie, sodat die leser gedwing is om die een helfte van die vergelyking vanuit sy eie geheue te herroep, hetsy dit 'n passasie uit byvoorbeeld die Bybel is, of 'n historiese gebeurtenis of karakter, of moontlik 'n passasie of karakter uit die roman self is. Die satire spruit dan voort uit die leser se herkenning van die ander weergawe. Hierdie proses sou nie kon plaasvind sonder 'n insigryke leser nie, want die vergelyking tussen twee sulke passasies, die een gewoonlik ernstig en die ander gewoonlik met 'n komiese effek, verskaf 'n addisionele perspektief op die situasie of die karakter. Hierdie tipe van geforseerde vergelyking, dwing die leser om 'n ernstige idee met 'n vertekende vorm van daardie idee te kontrasteer. "Such a

comparison, whether implied or direct, becomes a form of satiric imitation which is an example of parody or an example of caricature" (Shannon 1979:18).

In die tweede beslissing oor **Magersfontein**, o **Magersfontein!** maak die Appèlraad oor Publikasies (Malan 1982:258) die uitspraak dat "(d)ie strekking of doel van die boek is om die dwaasheid, die grootdoenerigheid, die vertoonsug en morele verval van ons tyd teen die agtergrond van 'n heroïese verlede te satiriseer". 'n Historiese gebeurtenis, die slag van Magersfontein (11 Desember 1899), word as 't ware oorgespeel, maar hierdie keer in 'n vertekende vorm, want die rolprent- en televisiespan is daar om "téén die agtergrond van 'n tragikomiese gebeurtenis van die verlede oor ons tyd deur middel van 'n moderne kommunikasiemedium te besin" (Leroux 1976:16). De Vries (Malan 1982:275) noem hierdie roman van Leroux 'n "tour de force" en sê ondanks die satire neem die 'fragmentariese mites van ons tyd' in hierdie fantasmagoriese maskerspel vorm aan en kom die soms skrikwekkende, soms absurde, soms vulgêre beeld van die wêreld van vandag te voorskyn. Die vertekende weergawe kan gevolglik as 'n karikatuur van die oorspronklike historiese gebeurtenis (in diens van nabootsende satire) beskou word en die leser moet hierdie distorsie interpreteer om die satiriese boodskap van die outeur te begryp.

4.1.5 Parodie

Volgens Shannon (1979:18) is parodie se etimologiese oorsprong terug te speur na die Griekse **para ter oder** ("against a common melody"). Hierdie oorsprong verskaf reeds een van die essensiële kenmerke van die parodie, naamlik dat dit ook nabootsend van aard is. Dit is noodsaaklik dat daar 'n oorspronklike model, literêr of nie-literêr, moet wees wat geparodieer word. Die komiese

effek word bereik op grond van die leser se herkenning van 'n dispariteit tussen die model en sy nabootsing. Hierdie dispariteit skep 'n gevoel van inkongruïteit wat natuurlik een van die bronne van die "lag" in parodie is. Die leser moet in die proses self grootliks die tematiese "boodskap" van die passasie deur middel van sy eie persepsies ontsyfer of skep.

Daar word in die algemeen twee definisies van parodie aanvaar. Die eerste is redelik eng in die sin dat dit vertolk word as 'n tegniek waarmee literêre kunstenaars ander skrywers kritiseer, hoofsaaklik deur middel van spot. Hulle neem 'n ernstige stuk skryfwerk en deur middel van parodiëring word die kern van so 'n stuk werk as inkongruent blootgestel. 'n Tweede, wyer definisie identifiseer parodie as enige nabootsing wat aangewend word om te kritiseer. As sodanig is daar moeilik te onderskei tussen parodie en die satire in die algemeen aangesien satire self meestal nabootsend van aard is, soos hierbo genoem. Die voorwaarde is nietemin 'n bestaande model (Shannon 1979: 19-20). Die implementering van die parodie in Leroux-romans (op grond van die eerste definisie) sou in 'n afsonderlike studie nagespeur kon word, byvoorbeeld ten opsigte van die vergelykings tussen Die mugu en Rabelais se Gargantua, of die werk van Dante, Euripides en Sokrates in Die derde oog.

4.1.6 Karikatuur

Karikatuurskepping in die literatuur toon 'n noue ooreenkoms met die tegniek van parodiëring. Bepaalde situasies en gebeurtenisse word spottenderwys in vertekende vorm herhaal. Die outeur skep ook belaglike nabootsings van karakters en karikaturiseer hulle houdings, dwaashede of booshede. Hierdie karakters is dikwels sowel fisies as geestelik verwronge en is gewoonlik burleske weergawes van

oorspronklike ernstige modelle. Die karikatuur word op dié wyse 'n belangrike satiriese tegniek, want dit stel die satirikus in staat om op konkrete wyse swakhede voor te stel deur dit byvoorbeeld te oorbeklemtoon of belaglik te maak. In hoofstukke 5 en 6 sal aangedui word dat Leroux soms portretmatig ("single pictures") karikature skep, byvoorbeeld in die satirisering van 'n bepaalde groep ("Ballet van die Boere" in *Sewe dae by die Silbersteins*), maar dat daar ook uitgebreide karikatuurskepping ("extended narrative") plaasvind wanneer hy 'n bekende stel verhale verteken, byvoorbeeld die ridderverhale in *Die mugu*, of aansluit by 'n reeds bestaande genre van vertekening, soos in die geval van die Dodedans in *Sewe dae by die Silbersteins*. *Magersfontein, O Magersfontein!* sou op dieselfde wyse ontleed kon word.

Volgens Shannon (1979:21) vind daar in die proses van karikatuurskepping dikwels ook 'n vertekening van simbole plaas. 'n Simbool is 'n objek wat gebruik word om 'n bepaalde idee voor te stel, "symbols (normally) add meaning to the ideas they represent by associating them with larger concepts". Wanneer die skryfwerk egter 'n kritiese houding inneem, soos dikwels die geval by Melville, kan hierdie simbole karikature word wat geskep word om die tekortkominge van sulke idees of houdings bloot te stel. "This technique is related to a familiar satiric method, the 'undressing' of symbols which are usually very positive..." (Shannon 1979:21-22).

Die voor-die-hand-liggende voorbeeld hier is natuurlik Demosthenes H. de Goede in *Een vir Azazel* en *Die derde oog*. Ester (Malan 1982:109) noem De Goede wat fisiek baie goed ontwikkel is, maar wat nie kan praat nie (hy hakkel), "'n groteske kombinasie" wat deur die ironiese kommentaar van die verteller van sy bedreiging ontdoen word. Hy doen vir die grootste deel van sy bestaan in die romans nie sy

simboliese name, Demosthenes (vaardige spreker) en Herakles (geweldige krag) gestand nie. "So word daar in die persoon van Demosthenes H. de Goede en deur die dalende lyn van sy ontwikkeling van godeseun tot geestelike versteurde 'n demonstrasie gelewer van die patetiese onvermoë van die dogmatiese gelowige om deur sy geloof die geestelike probleme van ons tyd op te los" (Venter (Malan 1982:188)).

Beide die karikatuur en parodie kan die een of ander aspek buite die ruimte van die kunswerk as model neem. So byvoorbeeld kan persone, gebeurtenisse of gesindhede wat in die reële wêreld bestaan, in die geskrewe teks geparodieer en gekarikaturiseer word. Daarteenoor kan die parodiëring en karikaturisering in 'n bepaalde werk toenemend deel word van die interne struktuur van die werk self, met ander woorde dit word gerig op modelle wat in die werk self aangetref word. Shannon (1979:23) wys daarop dat laasgenoemde veral in die later werke van Melville voorgekom het, byvoorbeeld in *Pierre* en *The Confidence-Man*, maar ook in sy sogenaamde "diptyches". Dit is twee verhale wat mekaar struktureel en tematies parodieer. Van Coller (1980) se studie, *Etienne Leroux as siklusbouer*, dui uitvoerig aan hoe Leroux se romans, asook die karakters en ruimtes in die verskillende romans, op mekaar inspeel. Ook Van Rensburg (Malan 1982:339-353) wys daarop dat karakters en ruimtes uit vroeëre romans weer in latere Leroux-romans aangetref word, soms in vertekende vorm. In *Die derde oog* is daar vertekende vergelykings tussen die einste Demosthenes H. de Goede waarna hierbo verwys is en Boris Gudenov. Venter (Malan 1982:188) sê: "Soos sy naam (Gudenov) 'n pervertering van De Goede se naam is, so is sy wêreld gebou op die travestering van die wêreld van De Goede: liefde verswak tot liefdadigheid; die humane tot die humanistiese; mistiek tot seksgodin-kultus; die belofte van 'n hemelse paradys tot 'n aardse 'shopping centre', waar in

alle menslike behoeftes voorsien word, 'want die Huis van Gudenov is groot en daar is baie kamers'."

4.1.7 Melville se teikens

Melville het bepaalde teikens deur middel van die satire aangeval en het in die proses ook van die tegnieke van parodiëring en karikaturisering gebruik gemaak. Sekere van dié teikens word ook deur Leroux op 'n soortgelyke wyse aan die kaak gestel.

4.1.7.1 Die aanbidding van valse gode

Volgens Shannon (1979:37) is daar by Melville satiriese gerigtheid te bespeur teen "the various confusions which misdirect man in his attempts to fathom and cope with religious and metaphysical meaning". In die knolskrywersiklus van Leroux word die moderne mens se soeke na sin in sy bestaan onder andere te berde gebring. Die Spaanse priester sê vir die knolskrywer in Valencia: "'My friend who is looking for Isis. You are looking for Isis as if you are looking for God'" (IsisIsisIsis Leroux 1969:40). Botha (Cloete 1980:447-449 en 462-465) meen dat die abstrakte outeur in 18-44 kommentaar lewer op die tyd waarin ons lewe, "ons eietydse wêreld as 'n erflating van die Tweede Wêreldoorlog" (462). Die boek hou hom besig met die kragte en invloede wat op die eietydse mens inwerk. Vergelyk byvoorbeeld die geliefde Rus "wat beeld (word) van die wyse waarop die individu slagoffer word van die ideologie van 'die soldaat van die Staat'; die moderne mens is ook slagoffer van sekere lewensbeskouinge wat deur die beeld van die teringmaer tante gedra word...die plesierliefhebbers"; die Walkure-vrou en haar Swartlandse slagtervader as "draers van die Germaans-Nordiese mitologie - 'n mitologie wat ons ken as die generator van 'bloed-en-bodem-besigheid!"; en, mej. X - "die jeugkultus

wat onder andere ook die kultus van kitsveranderings is". Botha (Cloete 1980:448) merk op dat die ondersoek nie "tot ontmaskering en ontreddering alleen" lei nie, maar dat die doel "herlewing" is. "In ons almal het die verminkte gawe van God reparasie nodig. Daarom kan 'n mens sê dat die verloop van die boek ten slotte suiwerend is".

Die valse gode wat Melville in sy werk skep, is in der waarheid die verpersoonliking van bepaalde booshede. Shannon (1979:61-62) dui byvoorbeeld aan hoedat Melville hierdie tegnieke in **Mardi** inspan. "The grotesque god, Keevi, is an excellent illustration of the satiric technique. An exaggerated comic emblem of blind acquisitiveness, he is described by the narrator as having 'five eyes, ten hands, and three pair of legs, equipped at all points for the vocation over which he presided (thievery). Of mighty girth, his arms terminated in hands, every finger a limb, spreading in multiplied digits: palms twice five, and fifty fingers'. In this passage, a grotesque physical appearance becomes a device for revealing vice; the technique is clearly satiric distortion through caricature".

Weer eens kan sulke karakters sonder veel moeite in Leroux se romans nagespeur word, hoewel nie altyd heeltemal so grotesk soos by Melville nie. Van Rensburg (Malan 1982:347) noem sommige karakters in Leroux se romans die skeppers van "bose" ordes, byvoorbeeld Julius Johnson in **Hilaria** wat 'n prototipe word (Van Rensburg (Malan 1982:350)) van byvoorbeeld Jock Silberstein in **Sewe dae by die Silbersteins** en **Een vir Azazel**, asook Brigadier Ornassis E. in **Die derde oog**. Julius Johnson word soos volg in **Hilaria** beskryf: "Hy is 'n geweldige groot man met 'n kolossale gesig waarop 'n netwerk van spiertjies sy oomblikke van erns en opgewektheid buite alle verhoudings (sic) vergroot. Hy domineer sy gesprekke met 'n reusehand wat soos 'n

metronoom op die maat van sy woorde beweeg terwyl hy praat" (Leroux s.j.(1958):21). Ook Jock Silberstein word groter as lewensgrootte geteken. Hy is ses voet vier (p. 11)...sy skouers is bergbreed in sy Harris-tweedbaadjie (p. 16)... 'n indrukwekkende gestalte, atleties gebou, 'n netwerk van spiere wat met elke beweging vermenigvuldig...(p. 33)" (Leroux 1972a). Daarteenoor word Brigadier Ornassis E. in *Die derde oog* (Leroux 1975b) as besonder verfynd geteken. "Hy is 'n skraal mannetjie met die gesig van 'n askeet wat baie lank sonde gesien het. Die snit van sy klere is onberispelik, sy hande...is fyn en sag" (p. 14-15)...en "ruik liggies na parfuum" (p. 36). Hy is altyd omring van die lenige jongmanne van die D-diens, wulpse meisies, proe aan duur wyn, dra syserpe en lees 'n boek met die nuwe verse van die groot digter.

4.1.7.2 Godsdienst en politiek

Godsdienst en politiek is die tradisionele teikens van die satirikus, soos reeds genoem. Melville kritiseer op satiriese wyse die religieuse praktyke van sy tyd en stel georganiseerde godsdienst voor "as a guide in attempting to understand God and the supernatural world" (Shannon 1979:62-63). Dit word in *Mardi* voorgestel as die eiland Maramma, 'n desolate, sombere plek vol skaduwees en drywende mis waar niks groei nie. "It is a harsh, frigid land which is filled with miserable men who denied relief in the life-denying and unsatisfying world. The world which represents organized religion offers man nothing but lifelessness and suffering" (Shannon 1979:63). Die redes vir hierdie leweloosheid word op satiriese wyse blootgestel as die misbruik van religieuse mag, sekulariteit en huigelry van die priesters.

Godsdienst en politiek word ook deurlopend in Leroux se oeuvre gesatiriseer. Die figuur van die priester (wat

godsdienstbeoefening in die algemeen verteenwoordig) is in heelparty romans aan te tref, onder andere in *Die mugu, Sewe dae by die Silbersteins, Een vir Azazel* en *IsisIsisIsis*. 'n Hele aantal studies oor Leroux se werk, byvoorbeeld dié van Botha (Malan 1982:308); D'Oliveira (Malan 1982:61-65); Malan (1982:67-80); Johl (1984:206); en Pottas (1986:4-7), maak melding van die religieuse motiewe in sy werk asook die feit dat daar dikwels "ontluistering en desakralisering" (Malan 1982:68) plaasvind. Religieuse aspekte soos die bieg (Gysbrecht teenoor die barmhartige Samaritaan in *Die mugu*), sekere rituele en inisiasies (Henry in *Sewe dae by die Silbersteins*), seremonies en misteries (*Die derde oog*) is aan die orde van die dag in sy werk.

As voorbeeld van die politieke satire kan die Minister in *Magersfontein, O Magersfontein!* genoem word wat deur sy leegklinkende woorde as vals en uit-kontak-met-die-werklikheid ontbloot word. 'n Subtieler aanslag op die sosiale orde word sekerlik ook gelewer en Botha (Cloete 1980:457 e.v.) het in haar opstel oor Leroux as sosiale kommentator hierop gewys.

4.1.7.3 Die satire van die nasionale

Die satirikus val ook dikwels 'n hele nasie, of volk, of 'n bepaalde bestel aan. So is *Vivenza*, in *Mardi*, Melville se karikatuur van die VSA (Shannon 1979:72). Kenmerkende tendense word uitgelig en hoewel sommige, byvoorbeeld die feit dat dit 'n vryheidsgeoriënteerde samelewing is, nie voor die voet as negatief of krities beskou word nie, word die ewels van die bestel op satiriese wyse deur Melville beklemtoon, byvoorbeeld eersug, skynheiligheid, die tirannie van die massa en die feit dat die inwoners hulleself as meerderwaardig beskou. "Melville also aims

some keen-edged satire at democracy itself" (Shannon 1979:73).

'n Mens sou sonder twyfel al Leroux se romans kon deurskou vir talle voorbeelde van die sogenaamde nasionale satire, maar dit is veral **Magersfontein, O Magersfontein!** wat opval met sy satirisering en karikaturisering van tipiese Suid-Afrikaanse burokratiese figure, byvoorbeeld La Grange, die verkeerskonstabel, die Minister en die beamptes van Waterwese, om maar enkeles te noem. De Villiers (1977:1) sê dit is 'n "satiriese roman waarin die stylmiddel van die ironie deurgaans aangewend word om sekere swakhede, dwaashede, ondeugde, wantoestande en tekortkominge in die eietydse Suid-Afrikaanse samelewing te hekel en bloot te lê". Die dieperliggende satire in sy boeke wat die chaos wat die oënskynlike orde bedreig, aanspreek, is reeds vroeër genoem.

4.2 Die kwaliteite van die karikatuur

Shaw (1967), in sy studie *Caricature in the novels of Tobias Smollett: Its form and function*⁴, waarna reeds in hoofstuk 2 verwys is, beskou karikaturisering as 'n standaard literêre tegniek en sy studie werp lig op die aard en kwaliteit van karikature in die literatuur. Hy (1967:13) sê: "(F)undamentally, caricature refers to the exaggerations found in portrait drawings. Clearly, then, if 'caricature' is to be used as a literary term, if it is to clarify for others the qualities we see in literary works, it will be less useful when employed as a synonym for any sort of exaggeration than when it is used with reference to

⁴ Tobias George Smollett (1721-1771) se werk sluit aan by die tradisie van die Europese pikareske literatuur en sy werk bevat redelik aardse, soms banale komiese elemente. Hy het onder andere *Don Quixote* (1755) van Cervantes in Engels vertaal.

its traditional meaning, exaggeration of a pictorial (i.e., physical) nature."

4.2.1 Die komiese aspek van die karikatuur

Die konsep van die komiese (dit impliseer ook die aanwesigheid van die "lag" soos in die geval van humor - sien 4.1.1) is reeds van vroeg af aan die karikatuur gekoppel en is in hoofstuk 2 bespreek.

Shaw wil vasstel waarom oordrewe effekte juis komies is en vind dat die antwoord op hierdie vraag lei na 'n hele spektrum van teorieë oor die komiese vanaf Aristoteles tot Freud en vanaf die eenvoudigste en onskuldigste opvattinge tot die mees komplekse en gesofistikeerde verklarings. Daar word bondigheidsonthalwe nie hier uit die primêre bronne van Freud en andere aangehaal nie, aangesien Shaw reeds hulle uitsprake saamgevat het en tot bepaalde nuttige gevolgtrekkings gekom het.

Die komiese element van die karikatuur kan bloot geleë wees in die ongesofistikeerde genot of geamuseerdheid wat die mens put uit diversiteit en uit die skep van nuwe figure en vorme. Soms is die vertekening egter doelbewus en word 'n bestaande norm op lagwekkende wyse vernietig (Shaw 1967:24).

'n Meer gesofistikeerde opvatting oor die komiese aspek van die karikatuur word aangetref by teoretici wat meen dat kunstenaars karikature skep as 'n oefening in komiese tekenkuns, byvoorbeeld die skilders William Hogarth en Honoré Daumier (sien figuur 4.3). Inkongruensie word dan beskou as die basis vir die komiese. Die komiese ontstaan op grond van die inkongruïteit tussen "what is and what ought to be". Dit sluit aan by Baudelaire (in Shaw 1967:27) se opmerking: "Caricature cuts with a double edge, one the

comic drawing as such, the other the idea which the drawing illustrates". Hierdie en ander soortgelyke opvattinge dui almal op die feit dat 'n karikatuur 'n afwyking vanaf 'n bepaalde norm is en dit impliseer 'n morele funksie en "calls for an immediate corrective" (Shaw 1967:29). Daardie korrektief is die lag, "a social gesture that singles out and represses a special kind of absentmindedness (rigidity, mechanism, inelasticity) in men and events" (Shaw 1967:30). Hierdie opvatting herinner aan die helende of heelmakende aard van die lag (Rabeliaanse lag) wat deur Bakhtin verduidelik word en waarna in hoofstuk 3 verwys is.

Vanselfsprekend is nie alle afwykings komies nie, sekere inkongruensies is fantasties, sommige is vreesaanjaend, byvoorbeeld kranksinnigheid en sommige is afstootwekkend, byvoorbeeld in misvorming. Gevolglik is komiese afwykings net bepaalde soort afwykings. Volgens Shaw (1967:30-31) lê die probleem juis daarin om die fyn skeidslyn tussen die komiese en ander afwykings te bepaal. Om hierdie punt te illustreer, voorsien Shaw 'n lys van sulke digotomieë waarvan die kolom aan die linkerkant die materiaal vir komedie verteenwoordig, terwyl die kolom aan die regterkant met verwante begrippe, dit nie verteenwoordig nie:

die gevoel van beheer	gevoel van ontsag
semi-logies	anti-logies
die nar	die monster
die dwaas	die kranksinnige
die bekende	die onbekende
die gewone	die onverstaanbare
die ondergeskikte	die meerdere
die naïewe	die sataniese
die sub-menslike	die bomenslike
die natuurlike	die bonatuurlike
die karikatuur	die groteske

Shaw (1967:31) meen die groep aan die linkerkant neig om onder die opskrif van "worse (or less) than life" tuis te hoort, met ander woorde ons voel of ons beheer daaroor het, terwyl die tweede groep "greater than human" is, (of dit nou in 'n fisiese, morele of geestelike sin is). Ons het geen of min beheer daaroor. Natuurlik sal daar nooit 'n absolute skeidslyn bestaan tussen wat komies is en wat nie komies is nie. Wat vir een mens komies is, mag vir 'n ander heiligskennis wees. "(I)n general, deviations from the norm that are somehow less than human...and can therefore be viewed without awe are the proper subject to the comic" (Shaw 1967:34).

Om die vraag te beantwoord waarom so 'n afwyking vanaf die norm soms vir ons komies is, wend Shaw hom na Freud en sy volgelinge omdat hy meen die grondwerk is hier gelê vir latere studies oor die karikatuur. Freud (in Shaw 1967:35) sê: "The means which serve to make a person comical are transference into comic situations, imitations, disguises, unmasking, caricature, parody, travesty, and the like. It is quite evident that these techniques may enter into the service of hostile or aggressive tendencies. A person may be made comical in order to render him contemptible or in order to deprive him of his claims to dignity and authority." Die karikatuur en verwante tegnieke is prosedures van degradering. Hierdie siening vind neerslag in Hightet (1962:155), die bekende teoretikus oor die satire, se opvatting van die satire as 'n teer-en-veer-aksie.

Die degradering van iets of iemand is egter nog nie genoeg rede om dit komies te vind nie en daarom soek Freud 'n meer fundamentele rede vir die lag. Hy vind dit, volgens Shaw (1967:36), grootliks in die mees basiese van alle komiese tegnieke, die aksies van die nar. Ons lag omdat "their actions appear to us immoderate and inappropriate; that is,

we really laugh over the excessive expenditure of energy, ...energy which under similar conditions we save". Shaw (1967:36-38) meen hierdie verklaring geld ook vir die karikatuur omdat 'n karikatuur vir Freud bloot "arrested motion" is. "Indeed, the comic element found in bodily shapes and physiognomy is a branch of the comic of motion, in that they are conceived as if they were the result of motion that has been carried too far or motion that is purposeless. Wide exposed eyes, a crook-shaped nose bent towards the mouth, handlelike ears, a hunch back, and all similar physical defects probably produce a comical impression only in so far as the movements that would be necessary to produce these features are imagined, whereby the nose and other parts of the body are pictured as more movable than they actually are." Die waargenome diskrepansie lei tot die vrylating van psigiese spanning en wel in die vorm van die lag.

Ernest Kris (Shaw 1967:39) het hierdie basiese riglyne van Freud se teorie opgeneem, maar het dieper na die spesifieke aard van die karikatuur as Freud gedelf. Kris aanvaar dat die komiese groei uit 'n spanning tussen instinktiewe libidinale en aggressiewe drange en die superego se pogings om dit te onderdruk. Die karikatuur is dan 'n kompromis tussen die twee wat toelaat dat die instinktiewe drange op 'n veilige wyse tot uitdrukking kom. In plaas daarvan om 'n opponent se gesig werklik te vermink, word die effek van hierdie daad net in die verbeelding opgeroep en dan gerealiseer in sy beeltnis. Vroeër is dit as toordery, byna 'n bese "voodoo" gesien. 'n Karikatuur poog egter ook om 'n effek te skep, nie op die persoon wat gekarikaturiseer word nie, maar op die toeskouer wat beïnvloed word om tot 'n bepaalde "effort of imagination" te kom.

Kris (soos aangehaal in Shaw 1967:40) sê: "It is precisely this belief (in imagistic magic) which explains the secret

and the effect of the successful caricature. Under the surface of fun and play the old image magic is still at work...If the caricature fits...the victim really does become transformed in our eyes. The artist has taught us how to see him with different eyes, he has turned him into a comic monstrosity."

Lag is met ander woorde 'n fisiese manifestasie van ons geestelike plesier wanneer die verhouding tussen die non-normatiewe en die norm erken word, met die voorwaarde dat die diskrepansie tussen die twee nie ontsagwekkend is nie. "In this sense it is more of a shout of victory than of release...It is a leap of mastery...Thus, in caricature the sense of comic arises from our pleasure at perceiving at least a semi-logical, non awe-inspiring relationship between an exaggeration and its (understood) norm." Leroux se vertekening van die geskiedkundige gebeure te Magersfontein in die roman *Magersfontein, O Magersfontein!* is tekenend van so 'n meesterlike karikatuur.

'n Voorbeeld wat die degradering van 'n tipiese outoritêre karakter illustreer, maar wat ook die aggressiewe aard van die karikatuur belig, kan ook in Leroux se uitbeelding van Julius Johnson in *Hilaria* gevind word waar hy beskryf word as "'n geweldige groot man met 'n kolossale gesig waarop 'n netwerk van spiertjies sy oomblikke van erns en opgewektheid buite alle verhoudings (sic) vergroot". Sy advertensieplakkate reflekteer ook hierdie oordrywing, want dit is "kolossale baniere by die ingange van dorpe, opdringerig voor die oë van die reisiger...JOHNSON'S PLASTIC BLINDS" (s.j.(1958):21). Hy streef daarna om 'n "tycoon" te wees en dit word weerspieël in die parade wat hy as advertensieveldtog deur die strate van Stellenbosch beplan (p. 49). Subtiele ouktoriële kommentaar skemer reeds deur wanneer Julius se personeel beskou word, byvoorbeeld Johny Doepels, so te sê 'n gestremde en Flossy, die

tikster. Wanneer hy die optog beplan en beskryf (p. 67), word sy monoloog telkens onderbreek deur ouktoriële beskrywings van sy "gepoetste" voorkoms. Dit laat sy woorde oppervlakkig en oneg klink, net so kunsmatig soos die plastiekblindings wat hy vervaardig. Die karikaturisering van Julius Johnson word finaal wanneer daar op p. 75 beskryf word hoedat hy in 'n swartmarkmotor ry en in sy verbeelding sy eie rykdom en mag sien groei. In sy droomhuis sien hy sowaar 'n portret van homself, Julius Johnson I teen die muur. Die gesigspunt van die karikaturis versmelt met dié van die hoofkarakter, wanneer Colet se gedagtes op p. 92 weergegee word: "'n Warmte in sy bors. 'n Prelude. Iets is besig om te vorm. Beelde van Julius Johnson, Suzanne, Thelma en ander werp 'n versperring. Vernietig hulle; keer hulle onderstebo en ontnem hulle waardigheid. Julius Johnson loop op sy hande na die latrine en trek die ketting met sy groottoon. En tog, as hy die ketting trek, is hy die naaste aan die stroom." In Die mugu word Julius Johnson weer aangetref en daar word weer met hom afgereken en wel omdat hy die draer word van die twintigste eeu se pretensie en kitsoplossings.

Brink (1982:14) som waarskynlik Leroux se gebruik van komiese stylmiddele goed op as hy sê dat Leroux "met verloop van tyd 'n arsenaal wapens versamel het waarmee hy soos 'n skerpskutter kon omgaan - en die lag het stellig, van almal, die verste gepiets".

4.2.2 Die "onwerklikheid" van die karikatuur

Die tradisionele kriterium waarvolgens kuns soms beoordeel word, getrouheid aan die werklikheid, kan nie op karikatuur van toepassing gemaak word nie. "The critic's problem, then, is not to criticize distortion per se but to distinguish between good distortion and bad" (Shaw 1967:42). 'n Karikatuur kan dus nie beoordeel word volgens

die gewone standarde van artistieke uitnemendheid nie, byvoorbeeld proporsie, harmonie, kompleksiteit (of diepte) en so meer. Shaw (1967:43) beskryf karikatuur as kunssnelskrif. Dit is nie kompleks nie, die gevoel wat dit uitstraal is sterk en omdat dit staties is, moet dit alle tersaaklike inligting in een beeld vasvang. Tog, kan die karikatuur steeds as ernstige kuns beskou word. Trouens Fry, (soos aangehaal in Shaw (1967:43)) het reeds in die twintigerjare die volgende gesê: "...(W)e may...dispense once and for all with the idea of likeness to Nature, of correctness or incorrectness as a test, and consider only whether the emotional elements inherent in natural form are adequately discovered...We are thus no longer cut off from a great deal of barbaric and primitive art, the very meaning of which escaped the understanding of those who demanded a certain standard of skill in representation before they could give serious consideration to a work of art."

4.2.3 Die geskilderde of visuele karikatuur teenoor die literêre karikatuur

Alhoewel die meeste studies oor die karikatuur melding maak van die verband tussen die visuele karikatuur en die literêre karikatuur (en selfs musikale karikatuur (Egri 1982)), was Shaw se studie die enigste een wat gevind kon word wat 'n poging aanwend om hierdie begrippe van mekaar te onderskei. Shaw (1967:49) formuleer 'n basiese definisie van die visuele karikatuur: "Caricature is a form of comic portraiture primarily dependent upon the artist's use of exaggerated visuel effects." Sy (1967:50) definisie van die literêre karikatuur grond hy hierop. "Fundamentally, then, literary caricature is a comic portrait primarily dependent upon exaggerated external (i.e., physically perceived) details."

Soos in die geval van gekarikaturiseerde portretkuns, het die literêre karikatuur sy wortels in die uitbeelding van menslike eienskappe, spesifiek die oorbeklemtoning van sekere van daardie eienskappe. Dit is egter belangrik dat daardie oorbeklemtonings visueel of selfs fisies voor die geestesoog geroep kan word (byvoorbeeld dinge wat gehoor, gevoel, geruk en geproe kan word).

Shaw (1967:50) onderskei tussen 'n literêre karikatuur, 'n tipe en 'n "karakter".

- **Karikatuur en tipe:** "Fundamentally, a literary type is generally considered to be less than a full characterization (i.e., an individualized portrait)" (Shaw 1967:50). Die basiese kwaliteite van 'n tipe is dikwels die volgende: plat, eenvoudig, 'n gebrek aan diepte, 'n gebrek aan ontwikkeling en 'n gebrek aan menslikheid, met ander woorde 'n gebrek aan kompleksiteit. Omdat dit nie kompleks is nie, besit dit nie individuele en onderskeidende kwaliteite soos hoop, vrees, persoonlike eienskappe en 'n verlede nie. 'n Tipe is algemeen van aard, eerder as spesifiek. Dit lei daartoe dat kritici "tipe" soms met karikatuur verwar omdat albei staties van aard is en 'n gebrek aan ontwikkeling toon wat hulle kompleksiteit verminder. Verwarring ontstaan ook omdat beide dikwels komies is.

Tog is hulle nie sinoniem nie. Die karikatuur besit een kwaliteit wat dit van die suiwer tipe onderskei en dit is "oorbeklemtoning" - "...the very fact that a caricature is distorted somehow lends it an individuality" (Shaw 1967:51). As voorbeeld in Leroux se werk kan "die Swartlandse slagtersvader" van die knolskrywer in 18-44 genoem word. Deur hom herhaaldelik so te beskryf (soms word hy die "dronk

Swartlandse slagtersvader"), word die kenmerk van aardsheid, selfs banaliteit, oorbeklemtoon en word hy meer as 'n tipe, hy word 'n karikatuur, veral omdat die karikaturisering teen 'n agtergrond van heroïese mitologiese figure afspeel.

- **Karikatuur en "karakter":** Shaw (1967:52) sien 'n "karakter" as 'n statiese portretskepping en gebruik dit nie in die sin van werklike karakterisering nie. Hoewel daar 'n mate van oordrywing in die uitbeelding van 'n "karakter" mag bestaan, is alle individualiserende kwaliteite, selfs name, afwesig. Shaw (1967:52) meen dat met 'n "karakter" eerder konsepte as persoonlikheid geskep word. Leroux maak ook van hierdie tegniek gebruik wanneer hy byvoorbeeld in **Magersfontein, O Magersfontein!** net praat van die Senior van Waterwese of die Minister sodat hulle persoonlikheidlose ampte sonder gesigte word. Tog is hulle optrede en woorde lagwekkend en word hulle deur die satirikus as totaal ontoereikend en uit voeling met die werklikheid voorgestel.

Daarenteen is Leroux se herhaaldelike gebruik van beskrywende woorde 'n tipiese tegniek van karikatuuerskepping, byvoorbeeld die "slank" Mrs Silberstein, of die vaal Misses Silberstein in **Sewe dae by die Silbersteins**; die knolskrywer se teringmaer tante en sy dowe, mank, manies-depressiewe vrou in 18-44, om maar enkeles te noem. Soos in die inleiding reeds aangedui, noem Lindenberg (Malan 1982:128) dit snaaksigheid aan die oppervlak, slimmighede. Hy sê "(d)ie tekening bly eendimensioneel, karikatuuragtig, soos bevestig deur Leroux se gebruik om deurgaans die volle naam en betiteling van sy 'karakters' te gee...". Lindenberg spreek kritiek uit teen die herhaaldelike gebruik van die beskrywende woorde en hy

sê dit skep die indruk van "(d)ie naam dek álles, daar is nie 'n 'res' nie. Ja, ons weet: die slankheid is van vroeër, dis 'n spieël waarin sy na haarself kyk, en in haar wêreld pas "Mrs" beter as "Mev.", maar is 'n paar keer darem nie voldoende nie". Maar is dit nie juis die doelbewuste oordrywing van die karikaturis wat Lindenberg mislees nie? In **Magersfontein, O Magersfontein!** het Leroux volgens die meeste resensies 'n hoogtepunt met sy satiriese karakterisering bereik. Enkele van die karakters is selfs in studies uitgesonder, byvoorbeeld Marigold Rosemary in die verslag van die Appèlraad op Publikasies (Malan 1982:267-271) en dr Fyella Amakaia-Laird in Johl (1984:231 e.v.).

4.2.4 Smollett se teikens

Volgens Shaw (1967:224) is Smollett se hoofdoel met karikaturisering in sy werk "comic relief". Hy (1967:225) sê: "In portraying men as ludicrous distortions of normative, 'common-sensical' harmony, reason, and decorum, Smollett employs caricature for the basic function of entertaining." Shaw (1967:227) het egter vasgestel dat Smollett ontwikkeling of verandering getoon het in sy gebruik van karikature. Die algemene beweging was van eksterne na interne besonderhede, totdat die interne en eksterne detail geïntegreer raak en hy na die gebruik van die beeld, die simbool en die metafoer beweeg.

Hoewel dit nie maklik is om ooglopende ontwikkeling in Leroux se karikatuurskepping te onderskei nie, het kritici tog gewys op die ontwikkeling van verwante begrippe wat in sy werk plaasgevind het. Johl (1984:280) dui byvoorbeeld die ontwikkeling van ironiesoorte in sy oeuvre aan "deurdat die eerste siklus geïsoleerde vorme van situasionele ironie vertoon het, die tweede siklus grotendeels dramatiese

ironie bevat het, die derde siklus vanweë die knolskrywer 'n noemer in romantiese ironie gevind het, en die vierde... siklus 'n sterk inset gelewer het van kosmiese ironie. Binne elke siklus het die ironiesoort meestal 'n ontwikkeling vertoon".

Malan (1978:173) wys weer op die geslaagheid van die gebruik van die literêre simbool in sy werk. "Daar is reeds oorfloedige bewyse aangevoer dat Leroux die simbool opwindend, dinamies en steeds renoverend hanteer. Meganiese verbandlegging word besweer deur tegnieke soos groteske distorsie, komiese oordrywing, bisarre fantasering en die mees onwaarskynlike jukstapositionering."

Wat is dan die onderwerpe wat deur Smollett gekarikaturiseer word? "As we categorize Smollett's caricatures, we find without exception that those caricatured lie in the area between the norm (defined by the central character) and absolute evil (defined as a person who works tangible harm upon another)" (Shaw 1967:227). Shaw noem dan sulke onderwerpe soos dit in Smollett se werk voorkom, naamlik "sailorliness, foreignness, old-maidishness, naïvete, gullibility, and affectation; in a word, foolishness. Persons caricatured are those who have offended decorum and common sense" (Shaw 1967:227). Smollett gebruik nie karikature om booshede te hervorm nie, maar bloot om dwaashede te bespot. Die karikature in Leroux se romans is hoofsaaklik in diens van die satire en daarom sou 'n mens kon sê dat anders as in Smollett se geval, die karikature nie bloot geskep is om net te bespot nie, maar om die universele booshede van die moderne tyd bloot te lê.

4.3 Die karikatuur en realisme

'n Interessante studie wat lig werp op die konflik of saam bestaan van karikatuur en realisme is dié van Rivers *Caricature and Balzac* (1978). In 'n sekere sin verhelder hierdie studie 'n aspek wat Shaw reeds bespreek het, naamlik die onderskeiding tussen die visuele karikatuur en die literêre karikatuur. Rivers (1978:x) poog onder andere om 'n antwoord te vind op die volgende vraag: "How can literary stylistics and pictorial techniques coincide to form a unified artistic movement?" Aspekte van die karikatuur in die werk van Honoré de Balzac, die bekende Franse skrywer en realis, word in verband gebring met die visuele kuns van sy tydgenote, die beroemde Franse skilders en karikaturiste van die 1830's soos Daumier, Gavarni, Monnier, Grandville en andere. Hierdie kunstenaars se karikature het ongekende status aan die karikatuur as kunsvorm verleen.

Hoewel dit vanselfsprekend onmoontlik is om 'n uitgebreide weergawe van Rivers se studie hier te gee, is daar tog enkele tersaaklike opmerkings wat vermelding verdien. Rivers (1978:x-xi) noem die wêreld van die karikatuur 'n wêreld van "distortion, deformation, exaggeration, metamorphosis, hilarity and the macabre".

4.3.1 Die subjektiwiteit van die karikatuur

Omdat Balzac as realis bekend gestaan het, is dit volgens Rivers (1978:1) nodig om te onderskei tussen realisme wat teoreties objektief van aard is en die karikatuur wat openlik subjektief is. "A realistic author would attempt to reproduce nature almost photographically, showing all details complete and unaltered. A subjective author would be selective in choosing detail, and readily alter the aspect and proportions of what he sees." Rivers gee toe dat

geen outeur totaal objektief kan wees nie en dat elke skrywer selekteer en bevoordeel, maar hy meen dit is die mate of graad van seleksie en die wyse van weergawe wat krities is vir 'n onderskeid tussen karikatuur en realisme.

Rivers (1978:2-4) illustreer bogenoemde aan die hand van voorbeelde uit *La Rabouilleuse* van Balzac en *Madame Bovary* van Flaubert. Terwyl Flaubert grootliks koud, onemosioneel en klinies weergee, is Balzac se weergawe deurspek van beskrywende woorde en voortdurende subjektiewe waarde-oordele. Tog is Balzac se karikature veel subtieler van aard as byvoorbeeld dié van Charles Dickens, aldus Rivers (1978:5). "Caricature has not been very widely recognized for its role in literature, and an author ususally has had to be exceptionally extreme in his style of caricature in order to be recognized as being fundamentally caricatural. Such is the case with Charles Dickens..." (Rivers 1978:4). Die volgende is 'n voorbeeld van karikaturskepping in die openingsbladsye van *Hard Times*:

"The scene was a plain, bare, monotonous vault of a schoolroom, and the speaker's square forefinger emphasised his observations by underscoring every sentence with a line on the schoolmaster's sleeve. The emphasis was helped by the speaker's square wall of a forehead, which had his eyebrows for its base, while his eyes found commodious cellerage in two dark caves, overshadowed by the wall... The emphasis was helped by the speaker's hair, which bristled on the skirts of his bald head, a plantation of firs to keep the wind from its shining surface, all covered with knobs, like the crust of a plum pie, as if the head had scarcely warehouse-room for the hard facts stored inside. The speaker's obstinate carriage, square coat, square legs, square shoulders - nay, his very neckcloth,

trained to take him by the throat with an unaccommodating grasp, like a stubborn fact, as it was, - all helped the emphasis."

Die eentonigheid, rigiditeit, dwaasheid en bombasme in die onderwysstelsel word meedoënloos in die bostaande gedeelte gesatiriseer deur middel van die karikatuur wat geskep is. "The Dickensian rhetoric and imagery both play a part in the exaggeration and satire, as exemplified by the constant 'squareness', the impersonality, the humorous metaphors, the repetitions, the personification of the inanimate and dehumanization of persons..." (Rivers 1978:5). Alle karikatuur is nie noodwendig so klinkklaar nie.

Vervolgens wys hy op die belangrikheid van die onderskrifte by visuele karikature, soos byvoorbeeld dié van Daumier en andere (figuur 4.1). Hy (1978:12) gee toe dat sommige visuele karikature so duidelik is dat geen woorde nodig is nie, maar meen dat die meeste visuele karikature onverstaanbaar sal wees sonder hulle onderskrifte. Sulke karikature het dan ook aanvanklik in koerante en joernale verskyn en was vir 'n bepaalde gehoor bedoel. Hulle is eers later in kunsgalerye uitgestal. "Accordingly, most serious caricature is a true union of exaggerated visual art and satirical writing designed in most cases expressly to complement each other" (Rivers 1978:12).

Die geskrewe gedeelte van sulke karikature verskaf 'n vertrekpunt na die literêre karikatuur. Volgens Rivers (1978:13) kan 'n sisteem hieruit afgelei word wat daarop neerkom dat "the novelist must not only create a vivid and often outlandish mental image, but must generally add to that a caricaturistic element in his manner of narration". Rivers (1978:13) meen dat hoewel die literêre karikatuur bepaalde kenmerke van sy eie het, het dit ook gelyksoortige eienskappe met "picture-and-caption caricature".



From people, we are born people, we wear it, we vest it.

Figuur 4.1 Die onderskrif by hierdie skets van Daumier lui: "Dáár volk, dáár dapper volk; wil julle hê? Neem maar!" 'n Karikatuuragtige Koning Lodewyk Filips strooi geld vir die volk. Agter hom is die koningin. Hierdie skets het op 1 April 1835, blykbaar as Aprilgrap, verskyn. Teenstanders van die koning het hom as buitengewoon gierig en hebsugtig gesien (Wartmann 1947:21).

4.3.2 Vroeë karikature deur Balzac

Rivers (1978:27-30) verwys na Balzac se *Code des gens honnêtes* (1825) wat bestaan uit aforismes, klein gesprekke en portrette en sê dit word uiteindelik 'n lys van moets en moenies vir die skeep van satire en karikature. 'n Voorbeeld is die gedeelte wat handel oor "pickpockets". Dit word 'n



humoristiese lys van dinge wat mense onbewustelik doen om slagoffers van "pickpockets" te word. "In order to be effective, satire and caricature must not be totally burlesque. There must be a superficial air of authenticity or solemnity serving as a foil for the surprise intrusion of comic exaggeration or distortion. The caricaturing must be done in precisely the right measure (sic), with precisely the right timing" (Rivers 1978:29). In sy *Code* is dit wat Balzac geoefen het om te doen en het hy uiteindelik 'n meester van die tegniek geword. Hy skeep in sy *Code*, volgens Rivers (1978:35), 'n karikatuur-woordeskat "whereby certain chosen words such as 'se gobergeant' (om jouself te bederf - JFJ) signified caricature just as surely as did an oversized nose in a Daumier portrait". In 'n ander vroeë werk van Balzac, *La Physiologie du mariage* (oorspronklik in 1824 geskryf, maar herhaaldelik oorgeskryf tot 1829) wend hy die tegniek aan om taal self te verteken of in 'n karikatuur te omskep, "... language itself takes on a caricatural, distorted aspect in the 'trick pages', which comprise a jumble of letters appearing to be in code" (Rivers 1978:37). Daar is natuurlik geen kode nie, want dit is 'n grap gerig op lesers, wat sal poog om die kode te ontsyfer, en 'n hou na die sensors omdat hierdie sinnelose kode op 'n plek in die teks geplaas is waar oor heel gewaagde onderwerpe gepraat word. Leroux (1969:116) gebruik hierdie tegniek in *IsisIsisIsis* in wat 'n "stukkies konkrete poësie" genoem word. Dit sien soos volg daar uit:

" xxx

xxxx

xxxxxxx

xxxxxxxxxx

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

xxxxxxx

xx

I
 IC
 ICO
 ICOM
 ICOME
 ICOMET
 ICOMETO
 ICOMETOY
 ICOMETOYOU.

ICOMEICOMEICOMEICOMEICOMEICOMEICOMEICOMEICOMEICOME ICOME."

Balzac gebruik ook reeds in bogenoemde werk die kort gekondenseerde dialoog wat dieselfde inslag toon as die onderskrifte by visuele karikature (Rivers 37-40).

'n Ander interessante tegniek wat Balzac gebruik om karikatuur deur middel van taal te skep, kan in 'n artikel deur hom (sien Rivers 1978:60) nagespeur word. Hy gebruik naamlik gekarikaturiseerde aksente (byvoorbeeld dié van 'n Engelsman wat Frans praat) as 'n komiese tegniek.

Balzac het uit die aard van die saak dikwels artikels vir die tydskrifte *Charivari* en *La Caricature* geskryf. Rivers (1978:44 e.v.) verwys na een so 'n artikel *Un Proc cès de Caricature* wat op 25 Augustus 1831 in *La Caricature* onder 'n skuilnaam verskyn het en waarin die koning van Frankryk self die teiken van Balzac se karikaturisering is. Die subtitel van hierdie artikel is "Lolo-Phiphi à la Cour d'Assises". Die naam Lolo-Phiphi is 'n gekarikaturiseerde weergawe van die naam Louis-Philippe, die naam van die destydse monarg wat as gevolg van sy korrupte wyse van regering die teiken van talle satiriste en karikaturiste was. Hoewel Balzac 'n monargis was, het hy ook die korrupsie en die dade van die koning afgekeur, aldus Rivers (1978:44). Die vertekening van die koning se naam in die subtitel skep reeds die toonaard vir die karikatuur wat

gaan volg. Die naam Lolo-Phiphi klink soos babataal en dui op 'n volwassene met die mentaliteit van 'n baba. In hierdie spesifieke geval kritiseer Balzac die koning se optrede om regsgedinge teen kunstenaars wat karikature van hom geteken het, aanhangig te maak. "By putting the specific case out of proportion, he puts our over-view of the real issues into proportion" (Rivers 1978:48). Dit is presies wat die karikaturiste se oogmerk was, "...their distorted vision served to focus the public's vision more clearly" (Rivers 1978:48). Leroux skep dikwels ook reeds in sy voorwerk, byvoorbeeld in die skadeloostelling, hoofstukindeling of bekendstelling van die karakters die toonaard vir die satire of vertekening wat in die roman aanwesig gaan wees (sien Johl 1985:28).

Ander tegnieke vir die skep van karikature wat uit 'n verskeidenheid van Balzac se artikels blyk, is die volgende:

4.3.2.1 Die skep van 'n vals houding by die abstrakte outeur vir die doeleindes van satire. "This total irony of meaning the exact contrary of what is said throughout the entire work is a clear example of caricatural thinking. The world operates in reverse to the satirist, and unequivocal praise from him can only be the harshest condemnation in disguise" (Rivers 1978:87).

Hoofstuk 5 "Hulde aan Waterwese en Verkeer" in **Magersfontein, O Magersfontein!** (1976:163-177) toon onder andere die gebruik van dié tegniek by Leroux. Die oënskynlike hulde wat aan die amptenare van Waterwese en Verkeer gebring word, verbloem in werklikheid genadelose satire wat hulle as totaal ontoereikend en belaglik voorstel. Die volgende passasie (p. 168) illustreer hierdie feit:

"Die Hoof van Verkeer rig hom weer tot die verkeersman in beheer van radiodiens.

'Skakel Le Grange,' sê hy. Hy tel self die spreekbuis op as Le Grange se stem oor die eter kom. 'Geluk, Le Grange. Uitstekende dienste. Hou so aan. Verkeer is met jou. Dis die Hoof wat praat.'

'n Stem kom krakerig terug.

'Dankie, Chief.'

Die Hoof aarsel 'n oomblik, en dan sê hy betekenisvol: 'Nada!'

Dis asof daar 'n snik oor die eter kom.

'Dankie, Chief. Nada.'

'Sterkte,' sê die Hoof. Daar is 'n effense vogtigheid in sy staalharde oë, maar hy gee verdere bevele met 'n koel kalmte wat bewonderenswaardig is. Die verkeer word behoorlik gereël en die aankomende motors gedwing om terug te keer na Kimberley.

Aan die motors wat reeds langs die rug van die pad geparkeer is, kan hy weinig doen. Hy is selfs hulpeloos as hy sien dat sommige toeriste bootjies van sleepkarretjies afhaal en met behulp van roeispane en ligte masjiene Magersfonteinvlakte invaar. Hy kan ook weinig daaraan doen as hy sien hoe verskeie families piekniek hou en hoe kinders in baaikostuums op die rand van die vloed in die werwelstroom heen en weer kabbel.

Maar hy is op en wakker as hy sy verkeersmanne verhoed om 'n reeks Land-Rovers voor te keer, beman deur manne in safaripakke. Die Hoof is nie verniet hoof van verkeerswese nie.

Hy het dadelik die teenwoordigheid van Waterwese herken."

4.3.2.2 Totaal teenoorgestelde of onaanpasbare terme word saam gebruik asof hulle van nature onskeibaar is (Rivers 1978:88). In **Sewe dae by die Silbersteins** (Leroux 1972a:63 en 67) word byvoorbeeld van oom Giepie Ollenwaar met sy

"magie, sy oumansbeentjies in die swart pype, sy skouertjies krom in die baadjie, sy borsie kropduif agter die gestyfde bors hemp, sy tandelose mond gapend van pure genot..." gepraat as die "hoëpriester van teling". Die twee woorde "priester" (= selibaat) en "teling" (= vrugbaar) se onversoenbaarheid skep reeds 'n karikatuur, maar die uiterlike van Giepie, soos vroeër beskryf, versterk net die beeld van verwringing.

4.3.2.3 Abstrakte idees word konkreet voorgestel, byvoorbeeld staatsmanne wat hulleself verryk, word as oorgewig karakters met groot mae voorgestel (Rivers 1978:94-97) (figuur 4.2).



Figuur 4.2 Daumier se karikatuur van graaf Honoré-Théophile-Maxime Gazan de la Peyrière (1765-1844). Hierdie

generaal het onder Napoleon gedien en sy naam pryk op die Arc de Triomphe in Parys. Hy is ook deur koning Lodewyk Filips wat self dikwels op karikatuuragtige wyse deur Daumier uitgebeeld is (sien figuur 4.1), vereer (Wartmann 1947:11).

Julius Johnson in *Hilaria* (s.j.(1958)) "'n geweldige groot man" met 'n "kolossale gesig" (p. 21) (trouens alles wat met hom te doen het, is groot), is die konkrete voorstelling van die moderne plastiekera van wie Juliana Doepels in *Die mugu* (1977:24) sê: "'Ek haat Julius Johnson, sy fabrieke, sy blindings en sy advertensies.' Sy wys die straat op. 'Ek haat al die kafees en winkels en busse en motors. Ek haat die hele stad met al die mense wat daarin woon. Ek verafsku die hele wêreld soos dit vandag is.'"

4.3.2.4 'n Basiese of selfs banale gewoonte van die mens, byvoorbeeld die wyse waarop hy sy neus blaas, word aangeprys as 'n spesiale talent wat hy besit. Dit sluit aan by die tegniek om 'n enkele kenmerk te neem en dit buite verhouding te vergroot (Rivers 1978:99). Speurdersersant Demosthenes H. de Goede in *Een vir Azazel* se isometriese oefeninge wat hy op die mees ongeleë plekke en tye uitvoer, is 'n voorbeeld van hierdie tegniek in Leroux se werk.

4.3.2.5 Woorde wat op diere betrekking het ("animal vocabulary") word gebruik in die beskrywing van mense. Volgens Rivers (1978:118) het hierdie "very clever pseudo-biological double-talk" in Balzac se geskifte dikwels neerhalende implikasies gehad. Diereterme is soms vervang met plantterme, aldus Rivers (1978:141). Soos reeds vroeër in die studie aangetoon, is hierdie tegniek reeds vanaf antieke tye in die skep van karikature gebruik.

In Leroux se romans word dierebeelde en die toekenning van diereienskappe aan mense dikwels aangetref, byvoorbeeld Jock Silberstein wat met 'n beer vergelyk word, die vaal

Misses Silberstein met muise, Juliana Doepels met 'n aasvoël, Aristophanes in *Magersfontein*, *O Magersfontein!* met 'n haai, en so meer. In hoofstukke 5 en 6 sal weer hierna verwys word.

4.3.3 Karikatuur in dialoog en beskrywing

Rivers (1978:77) sê: "(T)he way in which the world of science was looking at the animal kingdom began to affect the world of art as well". Soölogie (die klassifikasie van diere op grond van spesies en sub-spesies) was die dominante neiging op daardie stadium en die idee het ontstaan dat die klassifikasie van mense dan ook moontlik behoort te wees. Indien dit moontlik was, waarom kon 'n menslike komedie ("human comedy") nie ook moontlik wees nie. Talle visuele kunstenaars van die tyd, soos Monnier, Gavarni en selfs Daumier het sulke reekse sketse van tipes gemaak. "Yet for all his humility Daumier indeed produced a vast panorama of human endeavor in over 4000 pictures" (Rivers 1978:82) (figuur 4.3).

Vir skrywers was die taak moeiliker, want geen skrywer kon romans oor elke tipe skryf nie, maar Balzac was, volgens Rivers (1978:83), die eerste skrywer om die idee van 'n zoölogiese menslike komedie, naamlik sy *Comédie Humaine* die literatuur binne te bring. Hy het byna geslaag, want uit die voorgestelde 137 werke het hy 91 voltooi. "Among novelists, only Balzac had the right combination of audacity, sophistication, knowledge, energy, and naïveté to attempt such a project" (Rivers 1978:85).



Figuur 4.3 'n Interessante voorbeeld van 'n reeks karikatuuragtige sketse deur Daumier is hierdie maskers van leidende politici van sy dag. Dit het op 8 Maart 1832 in La Caricature verskyn (Wartmann 1947:1).

Rivers het 'n studie gemaak van Balzac se *Comédie Humaine* en het bepaalde afleidings ten opsigte van die elemente van die karikatuur in die dialoog- en die beskrywende gedeeltes van die werk gemaak. Die meeste van hierdie elemente sluit aan by die tegnieke wat reeds in die voorafgaande gedeelte genoem is, maar dit is tog noodsaaklik om kortliks kennis te neem van hoe Balzac dit gebruik.

4.3.3.1 Karikatuur in dialoog

Volgens Rivers (1978:147) is talle aspekte van karikatuur in die dialoog van bogenoemde werk te bespeur. Alhoewel

Balzac in staat is om doodgewone, somber of ernstige dialoog te skryf, voeg hy dikwels komiese elemente in, gewoonlik met 'n satiriese intensie. In sulke gevalle is sy taal deurspek met oordrywing, verwringing en groteske beelde. Soms is die dialoog volgens die formaat van die onderskrifte by visuele karikature en die beeldspraak van die karakters sluit dikwels karikaturele metamorfose in. Enkele voorbeelde word vervolgens bespreek.

- **Makabere humor**

'n Dialoog verkry 'n karikatuuragtige aard wanneer 'n humoristiese element ingevoer word, terwyl 'n ernstige of grimmige onderwerp ter sprake is (makabere humor) (Rivers 1978:147).

'n Voorbeeld van sulke makabere humor by Leroux kan byvoorbeeld aangetref word in *Magersfontein, O Magersfontein!* (1976) waar Gert Garries met "sy pas gestorwe baba op die bagasierak van sy fiets" (p. 22) rondry om vir "hierdie gesiglose monstertjie...êrens 'n rusplek" (p.23) te vind. Die dialoog tussen Gert Garries en die swart chauffeur (p. 34-35) is op misverstand gebaseer.

"'You gotta home, man?' vra die swart chauffeur. 'You can share my quarters, man.'

'I have the corpse of my child, man,' sê Gert Garries.

'Good man! Good man!' sê die swart chauffeur. 'Is it a weed or does it have soul?'

Gert Garries kyk na die maan wat bokant die heuwels skyn. Hierdie Johannesburgse kaffer is ook 'n diep denker. Dis die klas van diep denker waarvan Gert Garries hou.

'Onkruid vergaan,' sê Gert Garries, 'maar deug bly staan.'

'Sharp, man, sharp, man!' sê die swart chauffeur. 'How much for the corpse of your child, man?'

Hy haal vyftig eenrandnote uit en sprei hulle soos 'n waaier op die sitplek langs hom.

'Done, man!' sê Gert Garries, terwyl hy die note versamel. 'Cheers, man!' en hy sluk die whiskey met één teug weg. Die maan ontplof, maar Gert Garries behou sy ewewig.

'n Rukkie daarna vra hy: 'Where are you going to keep the corpse of my child, man?'

'In the boot of the Cad, man,' sê die swart chauffeur. Hy kyk met bewondering na Gert Garries wat sy fiets van die verandapaal gaan haal, dit tot by die Cadillac stoot, die bondeltjie losgespe, en dit versigtig in die bagasiebak sit.

'Real cool, man! Real cool, man!' sê die swart chauffeur terwyl hy versigtig rondkyk, want hy is nie onbewus van die polisiekantoor om die hoek nie."

- Ongedissiplineerde dialoog

Die karikatuur ontstaan in hierdie geval as 'n hele aantal karakters gelyk op 'n ongedissiplineerde wyse begin praat, byvoorbeeld 'n paar aangeklamdes wat 'n gesprek oor die politiek probeer voer (Rivers 1978:149). Die gesprekke van die knolskrywer met sy whiskey-drinkende oom in Na'va kom moontlik die naaste aan die gebruik van hierdie tegniek in Leroux se romans. Die twee wat in gesprek is, praat by mekaar verby en daar is geen duidelike kommunikasie nie.

- Verwringde taal

Daar is reeds vroeër verwys na die karikatuuruitbuiting van byvoorbeeld vreemde aksente, maar Balzac laat ook 'n karakter hakkell. Rivers (1978:150-151) sê egter: "In citing this comic device as an example of balzacian caricature, we do not wish to imply in any way that for a character to stutter is automatically caricatural. However, Balzac

certainly makes it caricatural, particularly by the way he writes the deformed words. Deformity for humorous purposes is of course a basic definition of caricature." Die hakkell is byvoorbeeld emblematisies van die karakter se inhaligheid en hy verdien die satire wat deur middel van die karikatuur op hom toegepas word. Vanselfsprekend is die klem in die geval van verwingde taal op die uiterlike vorm van die woorde en is die inherente inhoud nie altyd in so 'n geval die belangrikste aspek nie, met ander woorde dit is hoe 'n karakter in so 'n geval praat en nie wat hy sê nie wat belangrik is. Demosthenes H. de Goede wat hakkell in *Een vir Azazel* word satiries ontbloot as totaal ontoereikend vir sy rol as speurder wat 'n moord moet oplos en dit ten spyte van sy manjifieke liggaamsbou. Wanneer hy móét praat, kán hy nie praat nie.

"En buitekant die deur, gelok deur die geraas, luister speurdersersant Demosthenes H. de Goede. Hy lyk effens na Jacques Tati in sy rol van 'n briewebesteller. Hy is nie gebore in staat om 'n sin te formuleer nie.

'Pitttt-Pitttttt...' hakkell hy. 'Brrrrr...Psssst. Mmmmmmm ...fffffft!'" (*Een vir Azazel* 1977b:22-23).

Leroux speel ook met aksente, soos byvoorbeeld dié van Karen Manlichter in *IsisIsisIsis* (1969:51):

"Ek vra haar of die markies 'n goeie swaardvegter is, of hy jonk is en of hy humeurig is en ek sien hoe Karin Manlichter se blou oë op my daal en my saggies bestraal. 'He iss tall, he iss young en he hass yachts.'"

Soms voeg Balzac twee dele van verskillende woorde bymekaar om 'n nuwe woord te skep. Hierdie metamorfose wat die woorde ondergaan, het dikwels 'n komiese effek en herinner aan die ou tegniek in die visuele karikatuur om die

ledemate van diere en mense te vermeng en om op dié wyse groteske karikature te skep. Volgens Rivers (1978:169) verwys Freud ook na hierdie tegniek en hy noem dit "a condensation with substitutive formation". In sy naamgewing van karakters voeg Leroux soms name bymekaar wat as 't ware in verskillende wêreldes hulle oorsprong het, byvoorbeeld in **Magersfontein, O Magersfontein!**: Suster Florence J. Fiskaal, dr. Fyella Amakaia-Laird en Oxford G. von Waltzleben om enkeles te noem.

Rivers (1978:152) maak ook melding van die feit dat Balzac gebruik maak van die tipiese taal van spesifieke groepe, byvoorbeeld die taal of "jargon" van diewe. Ongewone klanke, eienaardige spelling en humoristiese beelde is inherent aan hierdie taal. Dit herinner natuurlik aan die multiglossia waarvan Bakhtin praat en wat in hoofstuk 3 van hierdie studie kortliks bespreek is. Die karikatuur ontstaan uit die feit dat die onderwerp waaroor die diewe praat 'n doodsvonnis is, maar die taal waarin dit bespreek word, is gevul met spelerige sinspelings. "This is a light-hearted, bizarre, metaphorical treatment of something gruesome; in other words, the thieves' jargon is caricature." Die idee dat 'n "jargon" 'n afwyking vanaf 'n bepaalde norm is, word ook geopper. 'n Bestaande norm word verwring om 'n karikatuur van taal te skep. Balzac self het sulke afwykende taal "excentricities" genoem. "His idea is that eccentric people make for eccentric dialogue which stands out like a sore thumb..." (Rivers 1978:154). Balzac stel dikwels met groot moeite 'n karakter as "normaal" voor (byvoorbeeld 'n tipiese staatsamptenaar), net om hom of haar dan op karikatuuragtige wyse te vervorm en te verwring in die loop van die verhaal. "(T)he norm is created only to be broken down...to make us recognize and appreciate the exaggeration and distortion through which caricature functions" (Rivers 1978:157). Leroux gebruik nie net verskillende tale in sy romans nie (Engels en Afrikaans),

maar hy laat ook sy karakters praat in die "jargon" wat tipies is van die groep waaraan hulle behoort, byvoorbeeld die eendsterte in *Die mugu*, regter O'Hara en dr. Johns met hulle hoogdrawende vaktaal in *Sewe dae by die Silbersteins* en die tipiese taal van die Bruinmens in *Die mugu*.

Van der Walt (1969:66) sê ten opsigte van *Die mugu* dat "die skrywer die jargon van die eendstert as aktiewe verhaalelement of beeldingsmiddel aanwend, en in die opsig is die boek 'n unikum in ons verhalende prosa". Pottas (1986:40) meen dat die vaktaal van verskeie dissiplines in Leroux se werk ter wille van die effek aangewend word. "Hierdie soort taalgebruik is dikwels die redusering van die alledaagse omgangstaal tot die blote essensie van die werklikheid en alte dikwels is die satirikus aan die werk as die taal so aangewend word."

- **Woorde in dispuut**

'n Dialoog word weergegee, maar die woorde wat die karakters uitspreek, is in dispuut met die woorde van dit wat hulle dink. Hierdie gedagtes word dan in hakies of parentese weergegee "...the truthful thoughts are added to bely the false ideas expressed in the dialogue" (Rivers 1978:159). Hierdie passasies (in hakies) kan ook soms verhelderend wees wanneer woorde op 'n hoflike, maar niksbeduidende wyse uitgespreek word, of dit kan bepaalde motiewe uitlig. Sommige van Balzac se karakters kan, volgens Rivers (1978:159), feitlik mekaar se onuitgesproke gedagtes lees en dan word hulle gedagtes ook in dialoog geplaas. Sulke dialoë het 'n humoristiese inslag en stel die valse uitgesproke woorde aan die kaak.

'n Tegniek wat hierby aansluit is om die spraakgedeeltes in formele retoriese of literêre styl te skryf en die gedagtes in gewone populêre of volkse taal te skryf. Rivers

(1978:161-162) sê: "Caricature was...the popular art of the street, and therefore it is highly understandable that Balzac uses a caricatural technique as his means of inserting the new, coarser, more biting language of the day into the already dignified genre of the serious novel." Bogenoemde kom ooreen met Bakhtin se opvatting dat die taal van die karnaval (dit is die volkse taal van die markplein) die formele offisiële taal opponeer en as pretensieus en vals ontbloot (sien hoofstuk 3).

Hoewel die multitalige aspek wel in Leroux se romans voorkom, is daar nie voorbeelde van "ander tale" in hakies of parentese wat duidelik karikatuurskeppend of satiries is nie. Tog is iets daarvan te bespeur in byvoorbeeld *Hilaria*. Hoofstuk 8 van die roman (s.j.(1958):33), met die titel "Tuiskoms en Tussenoomblik" word ingelei met 'n gedeelte wat in die dramatiese styl geskryf is, met ouktoriële aanwysings of verduidelikende gedeeltes tussen hakies.

"...THELMA

(Verskyn in die deur, vrywend aan die voorskoot, haar gesig blink, haar hare deurmekaar. Sy hou haar wang vir hom. Hy soen dit en ruik die kos.)

Ek lyk ellendig.

(Pratend deur die sitkamer, skuif 'n portret teen die muur reg op pad na die rusbank.)

Ek het nie tyd om te sit nie.

(Vryf die plooië uit haar rok en gaan sit tog.)

Bill en Lila kom vanaand kuier. Ek is so moeg. Wie gaan jou mammië mōre-oggend haal? Ek skat ek sal dit self maar moet doen.

(Agteroor op die stoel - dramaties moeg. Sy sit meteens regop.)

Colet, maar jy het mos gisteraand op die rusbank geslaap!



COLET

Ek kon nie aan die slaap raak nie

THELMA

(Skud haar kop.)

Ek weet. Jy het my ook uit die slaap uit gehou.

(Staan weer op.)

Ek sal nou weer moet gaan. Daar is nie eintlik 'n wonderlike ete nie.

(Die toon van haar stem verloën wat sy sê.)..."

- Karikatuur en beeldgebruik

Die beelde wat sommige karakters gebruik, dikwels die meer ongesofistikeerde karakters, laat die karakter oorspronklik en kreatief voorkom, maar is soms 'n teruggryp na die tegniek van die prul-wetenskaplike woordeskat. Op dié wyse word 'n bepaalde sosiale of persoonlike hiërargie in 'n roman geskep (Rivers 1978:177). Dieselfde tegnieke word egter ook gebruik om "caricatured buffoons" van geleerdes te maak. Die oordrewe weergawe van byvoorbeeld wetenskaplike gegewens op 'n eenvoudige vraag laat die spreker karikatuuragtig voorkom en dit herinner aan Henry van Eeden in *Sewe dae by die Silbersteins* (1972a) wat op elke moontlike geleentheid na dr. Johns en regter O'Hara se geleerde filosofieë moet luister, soms teen sy sin.

Die voor-die-hand-liggende voorbeeld is sekerlik waar Henry tydens die maskerpartytjie vir Salome wil volg as sy tussen die gaste verdwyn en die uile hom letterlik verhoed en dwing om na hulle te luister: "...en hy probeer haar volg, maar die uil het sy arm in 'n staalgreep vas" (p. 38).

"Most specifically, members of numerous professions are depicted as employing outlandish technical jargon as a means of impressing, confusing, and often swindling their

hapless prey" (Rivers 1978:182). Soms is die karakters so vasgevang in hulle eie tegniese "gibberish" dat hulle geen werklike sinvolle woorde uiter nie. "The caricaturist exaggerates the jargons and rhetorics so as to reveal their frequent use in society as smokescreens thrown up to mask ignorance or deceit."

Die toehoorder van hierdie taal in die roman erken dikwels natuurlik nie die prul agter die welsprekendheid nie omdat hy nie die leser se persepsie het nie. "The caricaturing is like an inside joke by the narrator, a joke to which the reader alone is privy" (Rivers 1978:184).

4.3.3.2 Karikatuur in beskrywings

Benewens die karikatuur wat geskep kan word in die dialoog of gesproke gedeeltes in 'n roman, kom karikature ook dikwels tot stand in die beskrywende gedeeltes van 'n roman, met ander woorde die gedeeltes waarmee die abstrakte outeur bepaalde ruimtes, situasies, handeling of karakters beskryf.

- Geboue en vertrekke

Alhoewel karikatuurskepping die duidelikste in Balzac se karaktersketse te bespeur is, word dit ook in beskrywende gedeeltes opgemerk. Volgens Rivers (1978:185) word selfs geboue en vertrekke op karikatuuragtige wyse voorgestel, byvoorbeeld regter Popinot se huis in L'Interdiction. Die huis word geskets om byna soos die tipiese oorgewig bourgeois-figure in sommige van Daumier se werk te lyk "...his over-stuffed belly practically bursting his buttons" (Rivers 1978:186). Die eienaar van die huis word as 'n "slumlord" geteken en lyk glad nie soos sy huis nie en Balzac speel die twee op 'n satiriese wyse teen mekaar af. Dieselfde werkwyse word ook soms met die meubilering

van vertrekke gevolg. Die beskrywing van die plaas Welgevonden is moontlik 'n voorbeeld van die gebruik van hierdie tegniek in Leroux se werk. Die plaas word mikrokosmos van 'n hele bestel en word meer as dekor waarteen die gebeure afspeel. Dit is byna of die plaas 'n lewe van sy eie het en in die verloop van die Welgevonden-trits verander dit van 'n spogwynplaas in **Sewe dae by die Silbersteins**, tot 'n afgetakelde ruimte (stigting) waar 'n moord ondersoek moet word in **Een vir Azazel**. Uiteindelik word dit 'n senukliniek vir die rykes soos die leser in **Na'va**, die laaste roman in die derde siklus, moet verneem.

- **Karakters**

In die beskrywing van karakters volg Balzac die beproefde tegniek van die visuele karikatuur en skets hy net enkele goedgekose besonderhede, aldus Rivers (1978:192-193). "The elimination of all but the most sentiment-charged details and the ensuing magnification of those that do remain suggest the pictorial caricaturists' technique of drawing out of proportion certain revealing details and totally leaving out or hiding or diminishing non-relevant details whose presence would be mandatory in more realistic art."

Volgens Rivers (1978:194-196) is die voordeel wat die literêre karikaturis bo die visuele karikaturis geniet, die feit dat hy in een paragraaf verskeie karikature van een karakter kan skep, terwyl die visuele kunstenaar tot een karikatuur per karakter per kunswerk verplig is. "An author has the advantage of being able to present a series of instantaneous metamorphoses of infinite variety all in the same description."

Dit dien hier vermeld te word dat nie alle vergelykings met diere, ensovoorts, noodwendig tot 'n karikatuur lei nie.

Dit is die tong-in-die-kies-benadering van die outeur wat van die metafoor 'n karikatuur maak. Die wyse van uitdrukking is belangrik. "... (W)hen a character in Balzac is called a melon-head or some such epithet, it is not necessarily the 'fruitiness' that is really being emphasized; rather, it can simply be a way for the narrator to say, 'This is caricature'" (Rivers 1978:224).

Pottas (1986:13) sê in dié verband dat ook "(d)iere en masjiene dikwels in Leroux se romans dieselfde karaktertrekke as mense kry. By hierdie 'karakters' is die werking van destruksie na weerskante toe veral opvallend" en "(m)asjiene word ook aangewend om die mens te ontluister. Die mees satiriese toneel waar die mens hom misgis met die masjien, is sekerlik die swembadtoneel in **Sewe dae by die Silbersteins**, as die naakte swemmers letterlik bedroë op die bodem van die swembad staan" (1986:18).

'n Karikatuur wat vroeër in 'n ander werk of artikel geskep is, leef dikwels voort in latere werk en voorafkennis van so 'n karakter of tipe in 'n ander werk is gewoonlik nodig om die huidige karikatuur volledig te begryp (Rivers 1978:200). Van Coller (1980) asook Van Rensburg (Malan 1982:348) het gewys op die "interessante **stofoorname** van boek op boek en siklus op siklus" in Leroux se oeuvre, soos reeds vroeër genoem. Dit geld nie net vir bepaalde temas en simbole nie, maar ook figure en karakters, byvoorbeeld Julius Johnson "wat ons die eerste keer as groot progressiewe industrieel (sic) in **Hilaria** ontmoet, en wat dit teen die tyd van **Die derde oog**, vier boeke later, as vriend van die progressiewe Boris Gudenov, tot beminlike, ietwat konserwatiewe filantroop gebring het; die ander is **die tuinier**, wat in **Die mugu** 'n monomane tuinier is en stap vir stap tot monomane rekenoutomaat-aanbidder ontwikkel en

deur drie siklusse heen in herinnering gehou word" (Van Rensburg (Malan 1982:349)) (sy beklemtoning).

'n Belangrike punt in die beskrywings van Balzac is die toeskouers wat na 'n bepaalde karakter kyk. Rivers (1978:212) sê: "Spectators are common in Balzac, and the impression which we receive of the observed person is essentially their interpretation of him". So sou 'n mens kon sê dat die waarneming van die verskillende verteenwoordigers van die samelewing, soos hulle verbeeld word in die kunstenaars, boere, rykes, satansaanbidders en dergelike wat die partytjies op Welgevonden bywoon, uit Henry se oogpunt waargeneem word. Indien dit nie volkome die geval is nie, is daar in elk geval dikwels 'n versmelting van die verteller en Henry, die hoofkarakter, se gesigspunte.

Die outeur wat karikature skep, gee baie aandag aan die detail van die groteske vertekeninge, terwyl die mooi of beeldskone karakters nie die helfte van die aandag en energie kry nie. Hulle word bloot "mooi" genoem en daar word van die leser verwag om self te weet wat mooi is. Rivers (1978:222) sê in dié verband: "In using standard clichés with nothing original added, the author is practically writing in shorthand. The beautiful characters, these stereotyped beauties stamped right out of the cookie-cutter, so to speak, receive nowhere near the time and attention granted by the author to the non-beautiful, even grotesque types."

Die detailbeskrywings van die groteske voorkoms van die reus, Adam Kadmon Silberstein, in *Een vir Azazel* (1977b:37), illustreer dat hierdie neiging ook in Leroux se werk opgemerk kan word.

"Hulle sien eers net die logge rug, die hemp wat rimpel en kleef aan die natgeswete lyf, die figuur gekamoefleer deur die struik. Hulle kan aan sy houding sien dat hy luister: aan die effense gespannendheid, aan die wyse waarop die skouers kromtrek en 'n gevoelige orgaan word wat liggies heen en weer beweeg...die reus draai om en lag hulle toe...Dit kom as 'n skokkende kontras: van agter was hy 'n groteske kolos van agt voet vier duim, 'n monsteragtige afwyking van die normale, iets wat jy assosieer met 'n sirkus, of die sportveld, of 'n skouspel uit 'n film in Los Angeles bedink - maar nou, van voor, sien jy 'n seun van agtien jaar wat skuldig-skaam lag met lang, skerp tande - 'n geriffelde gebit wat nog in 'n groeistadium verkeer..."

Ester (Malan 1982:107) som die groteske uitbeelding van die reus treffend op wanneer hy sê: "Adam Kadmon vorm 'n skokkende kontras met wat bekend is. Hy is 'n monsteragtige afwyking van die normale. Dit wil sê: hy verteenwoordig 'n vermenging van elemente wat in werklikheid nie saamgevoeg mag word nie." Daar moet vermeld word dat die reus nooit 'n karikatuur word in die sin dat hy belaglik gemaak word om 'n bepaalde euwel of misdryf aan die kaak te stel nie, maar dat sy groteske figuur eerder geskep word sodat van die ander karakters in die roman op satiriese wyse teen hom afgespeel kan word.

4.4 Aansluiting by 'n ryk tradisie

Ten slotte moet daarop gewys word dat hierdie hoofstuk gehandel het met ondersoek na die karikature in die werk van skrywers soos Büchner, Melville, Smollett en Balzac omdat hierdie studies terselfertyd teoretiese begrippe rondom die begrip "karikatuur" bevat en verduidelik het. Tog moet nie uit die oog verloor word nie dat Leroux se romans ook by die werk van skrywers soos James Joyce en T.S. Eliot aansluiting vind. Trouens Botha (Malan

1982:307) sê dat Leroux met sy implementering van 'n mitiese onderbou inskakel by 'n ryk tradisie in die moderne letterkunde en sy sê 'n mens kan praat van James Joyce en T.S. Eliot (in *The waste land* veral) as voorgangers en medearbeiders van Leroux met betrekking tot die mitiese metode. "Hy bewerkstellig met die inskakeling van mitologieë as verwysingsveld 'n sekere 'orde' in eietydse gebeure deurdat hy aantoon, 'bewys' - 'alles stroom deur grens en eeu aaneen' - die ooreenkoms tussen oerpatrone, argetipes, en eietydse verskynsels; die gedaantes wat oerpatrone en argetipes in ons tyd aanneem" (Botha (Malan 1982:316)).

Joyce se konsep van die universele verlies aan waardes het gelei tot die spesifieke aard van sy universele karikatuur. "Ulysses, seen from this point of view, is an ingenious eccentric's sense of the senselessness of the human condition" (Egri 1982:360). Die netwerk van kruisverwysings tussen Homerus se *Odyssee* en Joyce se *Ulysses* is 'n konstante bron van karikatuur, maar hierdie karikatuur is 'n dubbelsnydende lem, aldus Egri (1982:361). "On the one hand, in Joyce's Homeric parallels every aspect of the ideals of the harmonic, heroic world in the *Odyssey* appears outdated and comical. On the other hand, the *Odyssey*, thanks to its symbolic and structural contribution to the microcosm of *Ulysses*, is a heroic version of a petty world whose triviality it makes more prominent and so more ridiculous. The corresponding figures render themselves mutually ridiculous. This double incongruity, however, does not ultimately express any particular unambiguous value judgement. Ideals are relative, irony is universal."

In aansluiting by bostaande sê Kraft (1988:229) dan ook dat T.S. Eliot se karikature (Sweeney, Bleistein, Burbank, ensovoorts) deur kritici beskou word as illustrasies van die onvrugbaarheid van die moderne samelewing. "In their

physical offensiveness, their sexual perversity, and their emotional immaturity, they are indeed fitting representatives of what is wrong with the world. But they are more, too. They are victims whose symbolic deaths make transcendence possible; they are mythic embodiments of both the limitations and the possibilities of the modern world." Eliot (soos aangehaal in Kraft 1988:227) meen 'n karikatuur is "a representative figure in whom we recognize both the worst we are and the best we can be".

4.5 Samevatting

Hierdie hoofstuk is hoofsaaklik gerig op die wyses van implementering en funksies van die karikatuur in die literatuur. Deur na studies te kyk wat die skep van karikature in die werk van bepaalde skrywers bestudeer, kristalliseer die intensies en tegnieke waarmee 'n karikatuur geskep word, uit. Reeds van meet af aan was dit duidelik dat daar talle aspekte in Leroux se romans bestaan wat as raakpunte met die karikaturelemente in die werk van die behandelde skrywers beskou kan word. Daarom is daar telkens na uitsprake oor en voorbeelde van Leroux se romans verwys.

Belangrike punte wat by herhaling deur studies oor die karikatuur uitgewys word, is die feit dat die karikatuur dikwels 'n bestanddeel van die satire is; dat daar naspeurbare verbande tussen die visuele en die literêre karikatuur bestaan; dat die tegnieke van verwringing (of vertekening) en oordrywing (en die daarmee gepaardgaande onderstelling) essensieel aan karikatuur is; dat dit bestaande aanvaarde grense en norme oorboord gooi en deurbreek; en dat korrekte begrip van 'n karikatuur of die boodskap wat die karikaturis met 'n karikatuur wil oordra, noodwendig tot 'n herinterpretasie van die werklikheid deur die resepteerder lei.

In 'n studie wat Schmidt oor die werk van Georg Büchner gedoen het, is bevind dat die intensie van 'n skrywer, soos Büchner, satiries is, die tegniek wat hy gebruik karikaturisering is en die effek wat hy bereik die groteske is. Schmidt verwys na die kontradiksie wat tussen die gebroke werklikheid en die geïdealiseerde werklikheid bestaan en die feit dat die satirikus hierdie kontradiksie aan die kaak wil stel. Die karikatuur is "in the eye of the beholder" - die waarnemer of resepteerder moet dus deur middel van skok en verrassing die karikatuur interpreteer en begryp. Schmidt onderskei tussen persoonlike karikature wat op spesifieke individue gerig is; die tiperende karikatuur wat die mees algemene vorm van karikatuur is en wat sosiale tipes as teiken het; asook die simboliese karikatuur wat in albei die voorgenoemde gevalle kan voorkom en wat 'n nuwe verwysingsraamwerk by die resepteerder ten doel het.

Shannon se studie oor die werk van Melville gaan van die standpunt uit dat die tegnieke van nabootsende satire, parodie en die karikatuur as retoriese instrumente gebruik word om booshede en dwaashede te ontbloot. Die doelbewuste manipulasie deur die outeur om 'n menslike tekortkoming(e) aan die kaak te stel, is juis kunstig omdat die resepteerder nie net genot en kennis put uit die uitwysing van die dwaasheid of vergryp nie, maar ook waardering het vir die vermoë en vaardigheid van die kunstenaar. Die satire en ook die karikatuur is dus bo alles ook kunswerke. Die satirikus moet 'n insigryke en kritiese waarnemer van sy tyd en kultuur wees en is daarom gewoonlik aan heelwat kontroversie en beskuldigings van ondermyning onderworpe. Die satiriese tegnieke wat in Melville se werk aangetref word, is humor; die "onskuldige oog"-gesigspunt; satiriese karakters; parodiëring; en karikaturisering. Die teikens waarop Melville se karikaturisering gerig is, is die

aanbidding van valse gode, godsdiens en politiek en die nasionale, byvoorbeeld 'n nasie, volk of bepaalde bestel.

Met die karikatuur as ondersoekveld in Smollett se romans het Shaw meer lig gewerp op die kwaliteite van die karikatuur. Shaw bestee wye aandag aan die komiese kwaliteit van die karikatuur en verwys na enkele teorieë oor die komiese. Die opvatting dat die komiese element van karikatuur in die inkongruensie daarvan teenoor 'n bepaalde model lê, word deur die meer gesofistikeerde teoretici aangehang. Die fyn skeidslyn tussen wat komies is en wat nie, word erken. Blote degradering is nie komies nie. Die lag wat 'n karikatuur wek, is 'n fisiese manifestasie van die waarnemer se geestelike plesier wanneer die verhouding tussen die non-normatiewe en die norm erken word, met die voorwaarde dat die diskrepansie tussen die twee nie ontsagwekkend is nie.

'n Ander kwaliteit van die karikatuur wat Shaw noem, is die feit dat die karikatuur nie sy onderwerpe op 'n realistiese wyse behandel nie (die "onwerklikheid" van karikatuur). Die gewone maatstawwe wat aan realistiese kuns gestel word, kan nie op die karikatuur toegepas word nie. 'n Karikatuur se effek is ook dikwels tydgebonde, met ander woorde die trefkrag is meer intens by eerste waarneming as later.

Shaw wys op die inherente verband tussen die visuele karikatuur en die literêre karikatuur en sy definisie vir literêre karikatuur is gebaseer op hierdie verband. Hy onderskei egter tussen 'n literêre karikatuur en 'n literêre tipe, asook 'n "karakter".

Vir Shaw is die karikatuur in Smollett se werk hoofsaaklik daar ter wille van die "comic relief". Tog het daar ontwikkeling ten opsigte van die gebruik van karikature in sy werk plaasgevind en wel vanaf eksterne na interne

besonderhede, met ander woorde die psigologiese en fisieke het versmelt geraak en daarmee het hy wegbeweeg van realistiese detail en na die gebruik van die beeld, die simbool en die metafoor beweeg.

Rivers (1978) het die karikatuur in die werk van die Franse skrywer, Balzac, in verband gebring met die visuele kuns van Franse skilders en karikaturiste soos Daumier, Gavarni, Monnier, Grandville en andere. Omdat Balzac as 'n realist bekend gestaan het, onderskei Rivers tussen realisme wat teoreties objektief van aard is en karikatuur wat openlik subjektief is. Ook vir Rivers is die basiese elemente van die visuele en literêre karikatuur dieselfde. Volgens Rivers is die tegnieke en woordeskat wat Balzac later in sy literêre werk sou gebruik om karikature te skep, reeds sigbaar in vroeë artikels in tydskrifte soos *Le Caricature* en *Charivari*.

In sy studie van Balzac se *Comédie Humaine* het hy bepaalde afleidings ten opsigte van die karikatuur in die dialoog- en die beskrywende gedeeltes van die werk gemaak. In die dialoog-gedeeltes is daar dikwels makabere humor; ongedissiplineerde dialoog; verwingde taal; en woorde in dispuut te bespeur wat meewerk om karikature te skep. Die multitalige aard van die roman waarna Bakhtin verwys en wat in hoofstuk 3 bespreek is, is weer hier ter sake.

Die beskrywende gedeeltes van Balzac se werk is ook deur Rivers ontleed en hy het gevind dat veral die karakterisering soms duidelik karikatuuragtig is. Net enkele goedgekose besonderhede word in verwingde vorm weergegee. Die toeskouer wat waarneem is belangrik in Balzac se werk omdat die persepsie van die karikatuur juis vanuit daardie gesigspunt tot stand kom. Ook geboue en vertrekke word soms op karikatuuragtige wyse beskryf en teen van die karakters afgespeel om die effek van die

karikatuur te versterk. Die karikaturis wy veel meer energie en tyd aan sy "lelike" of karikatuurkarakters as aan dié wat mooi of gewoon is, met ander woorde wat die norm verteenwoordig.

Ten slotte is daarop gewys dat Leroux se werk ook by die werk van T.S. Eliot en James Joyce aansluit, maar dat daar nie in hierdie studie verder daarop ingegaan sal word nie.

In die volgende hoofstuk sal **Die mugu** van Leroux onder die loep geneem word met karikatuurskepping as die uitgangspunt.