

Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat, Die benederyk, en Die aanspraak van lewende wesens* deur Ingrid Winterbach

deur

Dawita Johanna van der Walt

Ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad

MAGISTER ARTIUM (Afrikaans)

te

Departement Afrikaans

van die

Fakulteit Geesteswetenskappe

aan die

Universiteit van Pretoria

Studieleier: Prof. W. D. Burger

Maart 2017

“Laughter and tears are both responses to frustration and exhaustion.

I myself prefer to laugh, since there is less cleaning up to do afterward.”

– Kurt Vonnegut

OPSOMMING

Dawita Johanna van der Walt

M.A. (Afrikaans)

Studieleier: Prof. W. D. Burger

Universiteit van Pretoria

Ingrid Winterbach se romans – veral die laaste romans sedert *Die boek van toeval en toeverlaat* – word deur ’n aweregse humorsin gekenmerk. Hoewel daar dikwels na komiese aspekte van haar werk verwys word, is geen stelselmatige ondersoek van spesifiek die komiese aspekte van haar werk tot dusver onderneem nie, terwyl dit ’n besonder opvallende kenmerk van Winterbach se werk is.

Byna almal wat oor die komiese navorsing doen, wys op die probleem wat daarmee ontstaan aangesien ’n wetenskaplike studie juis dikwels die komiese ondermyn. Die talle uiteenlopende pogings om die komiese in letterkunde te teoretiseer, word deur Perks (2012) op ’n nuttige wyse in drie groepe gedeel. Sommige teorieë fokus op onversoenbaarheid, ander op degradasie, en ’n derde groep teorieë is gemoeid met die ontlading wat die komiese sou bied. Hierdie verdeling van teorieë rakende die komiese word in hierdie studie benut om die komiese in drie Winterbach-romans te beskryf.

Hoewel dit moontlik is om talle komiese situasies in die drie romans deur middel van onversoenbaarheidsteorieë, degradasieteorieë, en ontladingsteorieë te beskryf (dikwels kan dieselfde situasie trouens deur al drie teorieë beskryf word), blyk dit gou dat Winterbach se kenmerkende humor nie genoegsaam daardeur beskryf kan word nie. Om die effek van humor in Winterbach se romans te ondersoek, word aangesluit by Milan Kundera se beskouing van humor in *Testaments betrayed* (1993), waarin die Tsjeggiese skrywer humor beskryf as ’n spesifieke “spesie” van die komiese wat meerduidigheid veroorsaak.

Hierdie meerduidigheid wat deur die komiese bewerkstellig word, speel 'n sentrale rol in Winterbach se werk.

Sleuteltermes: Burleske, degradasie, geskepte leefwêreld, hulpelose siele, humor, Ingrid Winterbach, ironie, komiese, meerduidigheid, ontlasting, onversoenbaarheid.

ABSTRACT

Dawita Johanna van der Walt

M.A. (Afrikaans)

Study leader: Prof. W. D. Burger

University of Pretoria

Ingrid Winterbach's novels – especially the latest novels since *Die boek van toeval en toeverlaat* – are characterised by an unconventional sense of humour. Although the comic aspects of her work are frequently referred to, no systematic research of the specific comic aspects of her work has been undertaken to date, despite humour being a striking part of her work.

Almost everyone who conducts research on the comical reflects on the issue that any scientific study of humour usually negates the humour of the subject matter. The many divergent attempts to create a theory of humour in literature were split into three useful groups by Perks (2012). Some theories address incongruity, others degradation, and the third group of theories discusses the relief associated with the comical. This interpretation of the theories of humour is used in this study to discuss the humour in three of Winterbach's novels.

Although it is possible to discuss many of the situations that arise in the novels in terms of incongruity, degradation, or relief (often by using all three theories), it is readily apparent that Winterbach's unique sense of humour is not sufficiently captured by using just these theories. To investigate the effect of humour in Winterbach's novels, the interpretation of humour, as suggested by Milan Kundera in *Testaments betrayed* (1993), is used, wherein the Czech writer describes humour as a specific species of the comic that renders ambiguous everything it touches.

This ambiguity that is created by the comical plays a central part in Winterbach's work.

Keywords: Ambiguity, burlesque, comic, created worlds, degradation, helpless souls, humour, incongruency, Ingrid Winterbach, irony, relief.

INHOUDSOPGAWE

OPSOMMING	ii
ABSTRACT.....	iv

Hoofstuk 1: Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk*, en *Die aanspraak van lewende wesens*: Inleiding

1.1	Agtergrond en rasionaal van die studie.....	1
1.1.1	Bestaande navorsing oor humor / die komiese en Winterbach	4
1.1.2	Bestaande navorsing oor Winterbach.....	7
1.2	Navorsingsvraag	8
1.2.1	Hoofvraag.....	8
1.2.2	Subvrae.....	9
1.3	Gebruik van spesifieke terme	9
1.3.1	Die komiese	9
1.3.2	Humor	11
1.3.3	Ironie	13
1.3.4	Burleske.....	14
1.4	Belangrike motiveringsteorieë rakende humor	15
1.4.1	Degradasieteorie	16
1.4.2	Onversoenbaarheidsteorie	19
1.4.3	Ontladingsteorie.....	21
1.5	Afbakening van die studie	22
1.6	Die geskepte wêreld van die romans	24
1.6.1	<i>Die boek van toeval en toeverlaat</i>	25
1.6.2	<i>Die benederyk</i>	27
1.6.3	<i>Die aanspraak van lewende wesens</i>	29
1.7	Samevatting.....	32

Hoofstuk 2: Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat, Die benederyk, en Die aanspraak van lewende wesens: 'n* Beskouing na aanleiding van die onversoenbaarheidsteorie

2.1	Inleiding	33
2.2	'n Beskouing na aanleiding van die onversoenbaarheidsteorie.....	37
2.2.1	Naamgewing.....	38
2.2.2	Taalgebruik.....	46
2.2.3	Handelinge	50
2.2.4	Plots.....	52
2.3	Samevatting.....	53

Hoofstuk 3: Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat, Die benederyk, en Die aanspraak van lewende wesens: 'n* Beskouing na aanleiding van die degradasiesteorie

3.1	Inleiding	55
3.2	'n Beskouing na aanleiding van die degradasiesteorie	57
3.2.1	Karakterisering	60
3.2.2	Gebeure.....	64
3.3	Samevatting.....	72

Hoofstuk 4: Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat, Die benederyk, en Die aanspraak van lewende wesens: 'n* Beskouing na aanleiding van die ontledingsteorie

4.1	Inleiding	74
4.2	'n Beskouing na aanleiding van die ontledingsteorie	77
4.2.1	Ontlading op vlak van romangeheel	78
4.2.2	Ontlading op ander vlakke as die romanstruktuur en plot	82
4.3	Samevatting.....	85

Hoofstuk 5: Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk*, en *Die aanspraak van lewende wesens*: Samevatting

5.1	Humor en meerduidigheid	87
5.1.1	<i>Die boek van toeval en toeverlaat</i>	89
5.1.2	<i>Die benederyk</i>	90
5.1.3	<i>Die aanspraak van lewende wesens</i>	92
5.2	Gevolgtrekking.....	94
5.3	Moontlike verdere navorsing	95
Bibliografie		98

Hoofstuk 1

Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk*, en *Die aanspraak van lewende wesens*: Inleiding

1.1 Agtergrond en rasionaal van die studie

A fundamental idea: humor is not an age-old human practice; it is an invention bound up with the birth of the novel. Thus humor is not laughter, not mockery, not satire, but a particular species of the comic which, Paz says (and this is the key to understanding humor's essence), 'renders ambiguous everything it touches' (Kundera, 1996:5).

Milan Kundera beskryf humor in hierdie aanhaling as 'n spesifieke "spesie" van die komiese wat meerduidigheid veroorsaak. In hierdie studie word aangevoer dat juis hierdie "spesie" van die komiese, wat alles wat daardeur geraak word meerduidig maak, in Ingrid Winterbach se romans voorkom.

Ten spyte van die feit dat Winterbach se romans dikwels komies is, bestaan daar weinig studies oor haar werk waarin daar op humor gefokus word. Bestaande navorsing handel eerder oor temas soos, onder meer, mistisisme (Van Schalkwyk, 1998), verlies (Human, 2007), die verwerking van trauma (Van Coller & Van den Berg, 2009), gender (Vitackova, 2011), die trieksterfiguur (Du Plooy, 2009), en so meer. Terwyl al hierdie temas uiteraard navorsingswaardig is, is dit opvallend dat, hoewel daar soms na die humoristiese in Winterbach se werk verwys word, geen omvattende studie voorheen oor hierdie aspek onderneem is nie.

Humor as sodanig is al ruim nagevors. Hoe dit “werk”, tot stand kom, die uitwerking daarvan, die doeltreffende aanwending daarvan in verskeie studieverde, asook verskeie definisies daarvan is reeds deur talle navorsers aangeraak. Buiten *The International Journal of Humor Research*, waarin daar bydraes vanuit die geesteswetenskappe sowel as die mediese wetenskappe en ander studieverde gemaak word, is daar ook talle teoretici wie se navorsing oor verskillende aspekte van humor handel. Prominente studies van hierdie aard sluit in dié van Billing (2012), Kundera (1996), Nash (1985), Latta (1999), Malherbe (1932), en McGee en Goldstein (1983).

Waar die bestaande navorsing egter dikwels tekort skiet is met die toepassing van hierdie teorie op literêre tekste. Waar literêre tekste in terme van humor ontleed en nagevors word, word dit meermale in kombinasie met die tragiese of tragikomedie onderneem; of slegs as ’n enkele aspek van ’n studie of vergelykende studie, maar selde as die uitsluitlike studiefokus. Daar is natuurlik enkele uitsonderings, waar studies oor byvoorbeeld Cervantes¹ en enkele werke van Shakespeare² as die mees prominente uitgelig kan word. Wat die Afrikaanse literatuur betref, is daar nie werklik studies waarin uitsluitlik op humor gefokus word nie, en dit wil eerder voorkom asof die navorsing oor die komiese na ’n vergelykende aard neig, of die humoristiese in ’n teks word betrek in kombinasie met die tragiese, of slegs ter ondersteuning van ’n fokus op ’n ander aspek van die teks. Die manifestasie van die komiese in Etienne Leroux se romans word dikwels ondersoek. Steenberg (1980) ondersoek Leroux se *Magersfontein, O*

¹ Allen, J. J. 2006. “Smiles and laughter in *Don Quixote*.” *Comparative Literature Studies*, 42(4): 515-531.; Cascardi, A. J. (ed.). 2006. *The Cambridge Companion to Cervantes*. New York: Cambridge University Press.; Russel, P. E. 1969. “*Don Quixote* as a funny book”. *The Modern Language Review*, 64(2): 312-326.

² Bernard, J. F. 2014. “*The Merchant of Venice* and Shakespeare’s sense of humour(s).” *Renaissance Studies*, 28(5): 643-685.; Ellis, D. 2001. “Black comedy in Shakespeare.” *Essays in Criticism*, 51(4): 385-403.; Levenson, J. L. 2005. “Shakespeare’s Falstaff: ‘The cause of wit is in other men.’” *University of Toronto Quarterly*, 74(2): 722-728.

Magersfontein! as tragikomedie in die artikel “Rondom die verteller in *Magersfontein, O Magersfontein!*” en verwys in die betrokke artikel ook na ironie in die roman.

Wat duidelik is, is dat ten spyte van die talle studies oor humor wat in verskeie dissiplines onderneem is, humor steeds ’n onderondersoekte aspek van literatuuronderzoek is en dat daar veral in die Afrikaanse literatuurstudie relatief min aandag daaraan bestee is. Russel (1969:314) stel voor dat die tekort aan literatuurstudie met humor as sentrale uitgangspunt spruit uit die volgende:

Maybe some of the unwillingness of [...] critics to talk about the book in terms of its humor derives then, not so much from a failure to accept that it is funny as from an awareness that the critical tools that would make it possible to discuss it in satisfactory terms from that point of view are missing.

’n Alternatiewe – minder waarskynlike – verklaring vir hierdie gaping is Nash (1985) se mening dat ’n studie oor humor alle humor vir die leser (en die navorser) sal bederf: “I assured myself that by the time I had finished this book I would never want to hear another joke, let alone make one”, maar voeg dan by: “[s]uch humbug. Not want to hear another joke? I am more than ever greedy for laughter, and grateful for those who create it” (Nash, 1985:xi).

In hierdie studie wil daar vasgestel word wat die aard en uitwerking van die humor in Ingrid Winterbach se romans is. Die “spesifieke spesie” van die komiese wat deur Kundera onderskei is, word in drie van haar romans ondersoek deur te kyk na hoe die komiese in die drie romans – *Die boek van toeval en toeverlaat* (2006), *Die benederyk* (2010), en *Die aanspraak van lewende wesens* (2012) – funksioneer, ontstaan, en wat die uitwerking daarvan is.

Uiteindelik word die komiese in die drie Winterbach-romans ondersoek in die lig van Kundera se opvatting van humor. Dit beteken dat die effek van humor – daardie effek om alles wat daardeur aangeraak word meerduidig te maak – ondersoek word. Hierby moet in ag geneem word dat die effek nie op ’n resepsie-ondersoek dui as die effek van die humor op ’n spesifieke leser nie, maar wat berus op ’n teksontleding en -interpretering.

1.1.1 Bestaande navorsing oor humor/die komiese en Winterbach

Hoewel daar telkens in resensies en artikels melding gemaak word van die komiese aard van sommige dele van Winterbach se romans, is daar weinig navorsing wat uitsluitlik daarop fokus. Waar die komiese in haar romans wel uitgelig word, word dit aangetref in besprekings oor die verbande wat daar tussen Winterbach se humor en dié van Etienne Leroux getrek kan word. In die epiloog van sy biografie oor Leroux, *Leroux: ’n Lewe* (2008), verwys Kannemeyer spesifiek na die wyse waarop Leroux se werk en styl voortleef in Winterbach se romans sonder om dit slaafs na te volg, “want daarvoor is Winterbach ’n te oorspronklike en onafhanklike talent” (Kannemeyer, 2008:660). Winterbach erken self dat indien daar iets van Leroux in haar werk voorkom, dit waarskynlik die humor en satire is.

Kannemeyer (2008) illustreer hierdie voortlewing van die komiese aspek van Leroux se werk aan die hand van ’n vergelyking tussen die begrafnisoptog in Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat* en Leroux se *Hilaria*, asook die steniging van die Reus in *Een vir Azazel*:

Uit die hoek van my oog sien ek hoe Vera Garaszczuk, in die loop, tydens die groepie se strompelende gang, ’n heupflessie vir Matroos aangee om van te drink.

“Komaan jonge,” sê sy, “moenie so ellendig doen nie.”

Matroos neem 'n reuse sluk, struikel nog 'n laaste keer byna en sê: “Gots, amper val ek nou op my poes,” en daarmee bereik ons oplaas die graf (*Toeval: 284*).³

[...]

Na afloop van die grafrede, sing 'n klein koortjie – plaaswerkers afkomstig van Theo se geboorteplaas. Die groepie se sang is besonder aandoenlik, en ek voel 'n knop in my keel vorm. Maar die laaste treurige note het skaars weggesteef, en die kis het net begin sak, toe Matroos, links van ons, vorentoe begin beweeg, en met geweld sy weg deur die mense begin baan. Dit lyk of Freddie en Mevrouw Dudu hom tevergeefs probeer teëhou.

“Fa-aak,” sê Sof, “hy gaan in die graf spring.”

Dit lyk inderdaad of niks Matroos kan keer nie. Sekuur elumboog hy sy pad na die graf oop, waar hy genadiglik deur vele hande teruggehou word. Twee onbekendes ondersteun hom, want sy knieë het skynbaar weer onder hom meegegee. [...] begin Matroos wit angelierknoppe op die kis gooi, wat hy gotweetwaar vandaan kry, een vir een, met aansienlik historiese gebaar. Die begrafnisondernemer het intussen inderhaas 'n mandjietjie vol blomblare begin rondhou sodat Matroos nie die enigste een is wat met groot en hartstogtelike blomgebaar afskeid neem van Theo nie (*Toeval: 286*).

Matroos se optrede by Theo Verwey se graf stem ook ooreen met wat Steenberg (1980:12) “die grotokse optrede van Gert Garries by die graf van die held” in *Magersfontein, O Magersfontein!* noem. Steenberg (1980) voer aan dat Gert Garries “bekend geword het vanweë sy skokkende optrede en (...) vulgêre taal”.

³ Wanneer na die romans verwys word, word nie volledig met datum en outeursnaam verwys nie, maar met die verkorte titel en bladsynommer.

Hierdie gedrag van Gert Garries herinner sterk aan dié van Matroos, nie net by die graf van Theo Verwey nie, maar oor die algemeen. Die ooreenkoms tussen die twee karakters versterk die band wat tussen Winterbach en Leroux se werk getrek kan word, maar soos Kannemeyer (2008) tereg stel, is dit nie 'n slaafse navolging van Leroux wat in Winterbach se werk gevind word nie.

'n Vergelykende studie waarin daar spesifiek klem gelê word op die komiese in Winterbach se werk, is vervat in 'n artikel deur Heather Acott (2012) wat in *Kritika Kultura* verskyn het, met die titel "Dark humor: Satire, the Baroque, and the Carnavalesque in Patricia Schonstein's *Banquet at Brazaban* and Ingrid Winterbach's *The elusive moth*". Hier word die humor in Winterbach se roman ondersoek as 'n strategie om kommentaar te lewer op die ideologie van apartheid en integrasie vanuit 'n postkoloniale perspektief. Acott noem in die artikel ook die verband tussen Winterbach en Leroux.

Humor en die komiese in Winterbach se romans word dikwels aangeraak in resensies. Jeanette Ferreira (2010) maak in 'n resensie van *Die benederyk* in die *Beeld* van 17 Mei dit duidelik dat die roman geensins as 'n ontspannende verhaal getipeer kan word nie, maar dat die teks die leser se aandag aangryp; "[b]isarheid, sinisisme en 'n vlymskerp humorsin is deel van Winterbach se aanbod wat vir haar 'n wye lesergehoor geskep het". 'n Interessante, versweë gedagte agter Ferreira se verwysing na 'n "wye lesersgehoor" is dat humor dus eintlik bedoel is vir 'n wyer, nie-literêre lesersgehoor. Ferreira insinueer moontlik hier dat humor en die snaakse nie eintlik die besigheid van "ernstige" letterkunde is nie, maar 'n kenmerk van gewilde fiksie en dit is dalk een van die redes waarom humor nie so dikwels aandag ontvang in die bestudering van literatuur nie.

Chris van der Merwe trek in 'n resensie-essay, "*Die aanspraak van lewende wesens* deur Ingrid Winterbach – 'n Postmoderne *quest*-verhaal", verbande tussen Winterbach en Leroux, nie net in terme van die reisverhaaltéma nie, maar

ook wat humor en ironie betref; “[o]ok word Winterbach se werk, soos dié van Leroux, sterk gekenmerk deur ironie en ambivalensie” (Van der Merwe, 2012:3). Volgens Van der Merwe kan *Die aanspraak van lewende wesens* verder as ’n postmoderne ridderroman gekenmerk word waar die soektog, of te wel “queste”, sentraal tot die roman staan. Hy beklemtoon die postmoderne aard daarvan en stel dat die roman “gevol [is] met ambivalensie, onsekerheid en ironie” (2012:2), wat sterk herinner aan die meerduidigheid wat Kundera as kenmerkend van humor beskryf. Soortgelyk hieraan maak Van der Merwe nie spesifiek melding van humor of die komiese in sy essay oor *Die boek van toeval en toeverlaat nie*, maar maak die stelling “[d]ie narratief van die roman is dan ook gevul met toevallighede, onverwagse wendinge en onsekerhede” (Van der Merwe, 2007:243).

Wat die effek van hierdie humor betref, noem Pieterse (2013:187) in ’n resensie van *Die aanspraak van lewende wesens* die roman verteenwoordigend van die “mikrokosmos van die nuwe Suid-Afrika”. Hiermee word bedoel dat Winterbach in haar romans die komiese aanwend om spottend en humoristies na die multikulturele Suid-Afrikaanse gemeenskap te verwys – soos wat grapkunstenaars soos Evita Bezuidenhout, John Vlismas, Trevor Noah, en dies meer al jare lank doen. Hieruit kan daar ook afgelei word dat die komiese dikwels eerder met vermaak geassosieer word as met ernstige literatuur en vandaar die gebrek aan literêre navorsing oor die betrokke verskynsel.

1.1.2 Bestaande navorsing oor Winterbach

Soos inleidend genoem, handel navorsing oor Winterbach se werk hoofsaaklik oor temas soos byvoorbeeld liminaliteit, postkolonialisme, die verwerking van trauma, en mistisisme. In *Back to the roots? Forming new concepts of women’s identity in contemporary post-colonial literature written by women in Dutch and Afrikaans*, bestudeer Vitackova (2011) die verteenwoordiging van vroulike identiteit in ’n postkoloniale samelewing in *Die boek van toeval en toeverlaat*.

Van Coller en Van den Berg (2009) ondersoek “Trauma, verlies en die semiotiese bewussyn in *Karolina Ferreira* en *Niggie [...]*” en Heilna du Plooy (2006) fokus op “Afstand en belewenis: Liminale ruimtes en oorlewing in *Niggie [...]*”

Thys Human (2008) skryf oor die vergestaltung van die dood in die artikel “‘Jan de Dood en sy bende’: Vergestaltung van die dood in die romans van Lettie Viljoen / Ingrid Winterbach”, wat voorafgegaan is deur sy proefskrif “Verlies in die oeuvre van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach” (2007).

In ’n meer onlangse artikel lê Adèle Nel (2012) klem op die tog van karakters tot in die doderyk, waarna hulle veilig na die land van die lewendes terugkeer in “Om ’n deeglike aanmaning van sterflikheid te kry: Katabasis,relasionaliteit en retrovisie in *Die benederyk* van Ingrid Winterbach”.

In nie een van hierdie studies word breedvoerig op humor klem gelê nie. Trouens, die meeste van hierdie artikels maak hoegenaamd geen melding van humor nie, maar is slegs gefokus op die spesifieke aspek van die roman wat ondersoek word. In hierdie navorsing wil daar breedvoerig ondersoek ingestel word na die humor in die drie gekose romans van Winterbach om sodoende vas te stel hoe meerduidigheid daarin bewerkstellig word.

1.2 Navorsingsvraag

1.2.1 Hoofvraag

Hierdie studie fokus op die komiese aspekte van Ingrid Winterbach se romans. Die vraag wat hierdie studie rig is: Wat is die aard en effek van die komiese in die romans *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk*, en *Die aanspraak van lewende wesens* deur Ingrid Winterbach?

1.2.2 Subvrae

Die sentrale vraag word ondersoek deur die volgende aspekte aan te spreek:

1.2.2.1 Wat is die aard van die komiese in die algemeen?

1.2.2.2 Hoe kan die komiese in die spesifieke romans getipeer word?

1.2.2.3 Hoe manifesteer die komiese in die romans?

1.2.2.4 Wat is die effek van die komiese in die romans?

1.3 Gebruik van spesifieke terme

Deur die loop van hierdie navorsing het dit duidelik geword dat “die komiese”, “komedie”, en “humor” deur sekere teoretici as sinonieme gebruik word. Vir die doeleindes van hierdie studie is dit belangrik om ’n duidelike onderskeid tussen hierdie drie terme te tref, sowel as enkele ander vorme van die komiese wat op hierdie studie van toepassing is.

1.3.1 Die komiese

Die komiese omvat hier alles wat snaaks is, enigiets wat maak dat iemand sou lag: satire, parodie, burleske, spot, carnivaleske, groteske, komedie, ens. Dit dien dus as oorhoofse term, waaronder elkeen van die wyses waarop die komiese tot stand kom, staan. Hierby ingesluit is ook humor, wat deur Kundera (1996:5) omskryf word as “a particular species of the comic which renders ambiguous everything it touches”.

Van die vroegste verwysings na die komiese word aangetref in Aristoteles se *Poetika*. Die “comic” wat Aristoteles bespreek is egter nie dieselfde as die komiese nie, maar herinner eerder aan komedie.

In *Poetika* omskryf Aristoteles komedie as:

an imitation of characters of a lower type, not, however, in the full sense of the word bad, the ludicrous being merely a subdivision of the ugly. It consists in some defect or ugliness which is not painful or destructive (*Poetika V*).

Meer onlangs beskryf Conradie (1992:224) komedie as “[w]anneer ’n medemens op die een of ander manier verneder en van sy waardigheid beroof word, ondervind die waarnemer ’n gevoel van meerderwaardigheid; hy voel hom bo die slagoffer verhewe en dit laat hom lag”. Hierdie definisie strook met die opinies van byvoorbeeld Nietzsche, Plato en Cicero – om slegs ’n paar te noem.

Nietzsche se opinie oor die komiese word in die stelling “[m]an alone suffers so excruciatingly in the world that he was compelled to invent laughter” opgesom (in O’Neill, 1983:152). O’Neill (1983:152) verwys ook na Plato, Cicero, en Aristoteles – volgens hom het Plato verlustiging in die swaarkry van ander gevind, vir Aristoteles was enige fisieke gestremdheid komies, en vir Cicero, geesteskrankheid. Volgens hierdie denkwys is die komiese geleë in die genot wat geput word uit die swaarkry of vernedering van ander. In sterk kontras hiermee stel Perks (2012) dat kritici wat hulself besig hou met die studie van humor vroeëre filosowe se opvattinge daarvan vereenvoudig deur slegs “the offensive nature of jests” (2012:119), wat slegs ’n enkele aspek van komedie (en die komiese) uitmaak, in ag te neem.

Die “komedie” maak natuurlik gebruik van die komiese, maar die komiese is nie beperk tot komedies nie. Die komedie, teenoor die tragedie of klug, word deur Abrams (2005:38) beskryf as ’n “fictional work in which the materials are selected and managed primarily in order to interest and amuse us: the characters and their discomfitures engage our pleasurable attention rather than our profound concern”.

Hier word nie voorgestel dat Winterbach se romans “komedies” is nie – bloot dat komiese elemente daarin voorkom. Soos Kundera aanvoer, kenmerk die komiese die vroegste romans. Pavel (2013), in *The lives of the novel: A history*, wys ook daarop dat die komiese in vertellings van Boccaccio – een van die voorlopers van die romankuns – en die komiese in *Don Quixote* (waarna Kundera ook verwys) dikwels baie wreed vir die leser is.

1.3.2 Humor

‘Humor’ as term word nooit deur Aristoteles gebruik is nie en vind sy oorsprong eerder by Hippokrates en die medici. Die woord “humor” is tot ongeveer die 18^{de} eeu met geaardheid of persoonlikheid geassosieer en is afgelei van die Latynse woord *humōrem*. Hierdie term is deur Hippokrates gebruik om die vogte in die liggaam te beskryf wat ’n individu se geaardheid bepaal. Wanneer een van die liggaamsvogte meer aanwesig is as ’n ander, sal die persoon se geaardheid ooreenkom met die eienskappe wat deur daardie vog voorgestel word.

Die vier tipes vog wat Hippokrates geïdentifiseer het, is bloed, wat ’n persoon ’n blymoedige en optimistiese gesindheid gee; slym, wat veroorsaak dat ’n persoon ’n kalm humeur het; geel gal, wat ’n ongeduldige humeur meebring; en swart gal, wat ’n individu melancholies maak (Pretorius, 1992:170).

Dit is eers ná die Renaissance wat humor met lag geassosieer word en gebruik word om tussen ’n spottende lag en joviale lag te onderskei (Pretorius, 1992:170). Michael Billing (2012) tref in *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humour* ook ’n onderskeid tussen humor en spot, maar maak dit ook duidelik dat hierdie twee konsepte tóg aan mekaar verbind is. Billing (2012:175) voer aan dat “without the laughter or mockery, social life would become rigid and ultimately unsustainable”.

Kundera vat in *Testaments betrayed* (1996) die kern van humor saam wanneer hy dit beskryf as 'n uitvinding wat nie geskei kan word van die "geboorte van romankuns" nie. Humor is vir hom nie sinoniem met lag, spot, of satire nie, maar is eerder 'n spesie van die komiese wat alles wat dit aanraak meerduidig maak.

Hy illustreer hierdie meerduidigheid aan die hand van 'n toneel uit Salman Rushdie se *The Satanic verses*:

[A]fter a midair explosion, [...] Salman Rushdie's two heroes fall through the air chattering, singing, and carrying on in comic and improbable fashion. While 'above, behind, below them in the void' float reclining seats, paper cups, oxygen masks, and passengers, one of them [...] swims 'in air, butterfly-stroke, breast-stroke, bunching himself into a ball, spreadeagling himself against the almost-infinity of the almost-dawn,' and the other [...] like a 'fastidious shadow falling headfirst in a grey suit with all the jacket buttons done up, arms by his sides ... a bowler hat on his head' (in Kundera, 1996:4).

Met die humor in die toneel maak Rushdie dit van die staanspoor af duidelik dat hierdie verhaal geensins ernstig is nie, alhoewel die onderwerp wel ernstig is.

Kundera (1996:6) meen ook dat humor die mees algemene oorsaak van misverstande tussen leser en skrywer is. Humor is dus nie opgesluit in die teks self nie, maar in die wyse waarop dit geïnterpreteer word. Die agtergrond en verwysingsraamwerk van die leser moet hier in ag geneem word, asook dié van die skrywer en die konteks waarin die teks geskryf is. Vir die humoris om humor oor te dra, moet dit nie net op 'n doeltreffende manier neergepen word nie, maar moet die raamwerk van die leser ook in ag geneem word.

1.3.3 Ironie

Ironie is waarskynlik een van die vorme van die komiese wat die dikwels misverstaan word. Dit word meermale omskryf as “om iets te sê, maar die teenoorgestelde te bedoel”; of soos Searle (in Hutcheon, 1995:62) dit effens meer elegant stel:

[T]he mechanism by which irony works is that the utterance, if taken literally, is obviously inappropriate to the situation. Since it is grossly inappropriate, the hearer is compelled to reinterpret it in such a way as to render it appropriate, and the most natural way to interpret it is meaning the opposite of its literal form.

Hierdie omskrywing is egter volgens Hutcheon onvoldoende, aangesien dit slegs in terme van binêre opposisies redeneer en geen ruimte laat vir situasies wat buite hierdie opposisies val nie. Daarom maak sy die stelling: “This is why I want to consider here what might occur if ironic meaning were seen to be constituted not necessarily only by an *either/or* substitution of opposites but by *both* the said *and* the unsaid” (Hutcheon, 1995:63).

Ironie berus volgens Hutcheon (1995:116) verder op die bedoeling van die ironis om as sodanig geïnterpreteer te word. Die kern van ironie lê dus by die dekodering of die interpretering van ’n boodskap – wat nie altyd in die hande van die skrywer (of sender) is nie. Gaunt (1995) maak in Hutcheon (1995:116) die stelling dat “[t]he only way to be sure that a statement was intended ironically is to have a detailed knowledge of the speaker *and* his audience”.

Ironie is een van die vernaamste strategieë wat deur Winterbach aangewend word om die komiese te bewerkstellig. Ironiese taalgebruik, naamgewing met

ironiese gevolge, en karakterisering met 'n ooglopende ironiese inslag getuig hiervan.

1.3.4 Burleske

Die burleske leen hom meer tot openbare vermaak en maak volgens Mintz (1983:137) 'n groot deel uit van gewilde kultuur in die 20^{ste} eeu. Hierdie openbare vermaak het gehore die geleentheid gebied om te lag vir materiaal wat voorkom as triviaal, maar waaragter ernstige sosiale en kulturele kommentaar skuil.

Pretorius (1992:50-51) onderskei tussen die hoë en die lae burleske, waar die hoë burleske beskryf word as wanneer 'n situasie of gebeurtenis, wat in alledaagse omstandighede van min belang sou wees, benader word met "voorgewende waardigheid en ironiese erns" (Pretorius, 1992:51). In teenstelling hiermee word die lae burleske beskou as die belaglikmaking van 'n onderwerp wat gewoonlik met 'n redelike vlak van erns beleef word.

Die burleske gaan ook gepaard met meerduidigheid. Neem weer die voorbeeld uit Salman Rushdie se *The Satanic verses* waar die twee protagoniste skynbaar ongesteurd is deur hul dreigende dood ná die ontploffing van die vliegtuig waarin hulle gereis het. Met die twee karakters wat deur die lug swem en skynbaar geen kennis neem van die vallende puin om hulle nie, gaan Rushdie spottend met die erns van die onvermybaarheid van die dood om.

In Winterbach se drie romans is die burleske een van die vernaamste wyses waarop humor tot stand gebring word. Die burleske hou nie slegs met die spottende aspek van humor verband nie, maar kan ook met die ontladingseienskap van humor geassosieer word. Die burleske as wyse waarop humor tot stand gebring word, word dus deurlopend in hierdie ondersoek bespreek.

1.4 Belangrike motiveringsteorieë rakende humor

Die komiese is 'n ingewikkelde begrip wat dikwels misverstaan word en alhoewel die opvatting oor humor legio is, word daar dikwels slegs aan enkele aspekte van die komiese aandag geskenk. Soos daar reeds gestel is, word daar deur Perks (2012) aangevoer dat teoretici die siening van filosowe soos Plato, Aristoteles, en Cicero vereenvoudig en slegs aandag skenk aan wat hy die “offensive nature of jests” (2012:119) noem.

Die fokus op hierdie aspek laat, wat teoretiese toepassing betref, slegs plek vir die gebruik van “superiority theory” (degradasieteorie). Buiten hierdie teorie, identifiseer verskeie kritici ook die “relief theory” (ontladingsteorie) en die “incongruity theory” (onversoenbaarheidsteorie). Hierdie drie teorieë word algemeen as die “major motivational theories of humor” aanvaar (Perks, 2012:120). Ferguson en Ford (2008) steun egter op die siening van Berger (1987), wie teorieë rakende die komiese opdeel in vier kategorieë, naamlik die psigoanalitiese teorie, degradasieteorie, onversoenbaarheidsteorie, en kognitiewe teorie:

These theories differ [...] in the emphasis placed on the structure of humor content versus the centrality of social context in the elicitation of amusement. Incongruity and cognitive theories emphasise the irony and surprise of humor content [...] while psychoanalytic and superiority theories emphasise antagonistic social relationships between humorists and targeted individuals, groups of objects in a given context (Berger, 2008:284).

Daar bestaan 'n neiging onder teoretici om die onderskeie teorieë afsonderlik te beskou; daar word ook dikwels van een teorie gebruik gemaak om 'n ander te diskrediteer. Latta (1999) maak in *The basic humor process: A cognitive-shift*

theory and the case against incongruity die stelling dat humor slegs in terme van ontlading beskou moet word. In sy teorie wat hy “Theory L” gedoop het, word daar veronderstel dat humor veroorsaak word deur ’n “cognitive shift” wat ontlading meebring (Latta, 1999:49); wat hierdie kognitiewe verskuiwing veroorsaak, word egter nooit aangeraak nie. Verder meen Billing (2012:57) dat die oorsprong van die onversoenbaarheidsteorie in die reaksie op Hobbes (in Billing: 2012) se degradasieteorie gevind kan word.

Om slegs op ’n enkele teorie te fokus, word die omvangrykheid van die komiese ingeperk. Om doeltreffend met die komiese in tekste te werk, moet daar aandag gegee word aan die konteks, die stimulus, en die effek van die komiese wat die aanwending van meer as een teorie vereis.

Daarom word die uiteensetting van die “major motivational theories of humor” soos deur Perks (2012) hier as basis gebruik. Perks (2012) onderskei drie hoofmotiverings vir die gebruik van humor, naamlik degradering, onversoenbaarheid, en ontlading. Hiermee word talle uiteenlopende idees en teorieë rakende humor en die komiese onder drie hanteerbare “teorieë” tuisgebring. Met “degradasieteorieë” word veral gewys op die bekende gebruik om die komiese in verband met spot en verkleinering te bring. Met “onversoenbaarheidsteorieë” fokus Perks op die verrassingselement van die komiese, wanneer die lagspiere geprikkel word deur die verrassende saambring van aspekte wat nie normaalweg saam hoort nie. Beskouings wat die komiese met die “ontlading” van spanning verbind, die ondermyning van erns, word deur Perks (2012) as “ontladingsteorieë” beskou.

1.4.1 Degradasieteorie

The major tenet of superiority theory is that ‘mockery, ridicule, and laughter at the foolish actions of others are central to the humor experience’ [...]. Amusement, seen

through the lens of superiority theory, emerges from elevated feelings of self-worth after verbal denigration of a target (Perks, 2012:120).

Van al die teorieë rakende humor, is dit sekerlik die degradasieteorie wat die meeste deur klassieke filosowe onderskryf is, maar volgens Billing (2012) word die dominansie van die degradasieteorie soms effens oordryf; aangesien die komiese in die tyd van klassieke filosofie nie juis as studieveld geag kan word nie en daar dus nie aangeneem kan word dat daar “teorie”, soos dit vandag bekend is, in terme daarvan was nie:

The theory in its earliest forms was not really a theory. Neither Plato nor Aristotle described their views on humour as ‘theories’. They produced somewhat scattered observations when discussing broader issues such as education, rhetoric and social morality. [...] no field existed as such. [...] before the seventeenth and eighteenth centuries (Billing, 2012:38-39).

Met dit in gedagte, weet ons egter dat Cicero, volgens Perks (2012), humor as ’n retoriese strategie gebruik het deursy opponent se menings doelbewus belaglik te maak en so homself meerwaardig aan die opponent te stel. Maar Plato herinner in sy omskrywing van die “ideale republiek” dat dit wel belangrik is om humor te reguleer: “Laughter was one of the pleasures to be tightly controlled, particularly the sort of laughter that mocks authority” (in Billing, 2012:41). In hierdie konteks was sekere vorme van humor gepas en ander nie. Enige vorm van humor wat die waardigheid van die humoris kan aantast is as onvanpas beskou en lede wat hulself in die hoër vlakke van die sosiale hiërargie bevind, is aangeraai om die belaglikhede vir die laer klasse te los: “Winning an argument at all costs is not what counts, but the speaker should maintain standards of taste and class” (Billing, 2012:44).

Die degradasieteorie, soos dit vandag bekend staan, word hoofsaaklik met die filosoof Thomas Hobbes geassosieer. Volgens Hobbes staan bespotting sentraal tot humor en is dit die opheffing van die self (bevestiging van die selfbeeld) wat plesier – of dit wat hy “the sudden glory” noem – aan die toeskouer verskaf (in Ferguson & Ford, 2008:288). Hierdie bevestiging van die individu se ego gaan volgens La Fave, Haddad en Maesen (1976) nie om onbaatsugtige redes nie, maar is gefokus op die beskerming van die self. ’n Aantal sosiale eksperimente, gebaseer op hierdie aanname, het egter bewys dat Hobbes se teorie nie altyd van toepassing is nie. La Fave *et al.* (1976:65) verwys na navorsing deur Wolff, Smith en Murray:

Wolff and co-workers correctly predicted that jokes disparaging Jews would be funnier to Gentiles than to Jews, but jokes disparaging Scots would equally amuse both. Counter to expectation, Jewish subjects found anti-Scottish jokes less funny than did Gentiles, thus apparently contradicting Wolff and co-workers’ interpretation of Hobbesian theoretic prediction.

Die afleiding wat hier gemaak word is dat daar, anders as in Hobbes se teorie, toegelaat moet word dat die opheffing van die ander ook geag kan word as ’n stimulus wat humor kan meebring en nie net die opheffing van die self nie.

Hutcheon (1995) se mening in verband met ironie word hier ge-eggo: “This is why I want to consider here what might occur if [...] meaning were seen to be constituted not necessarily only by an *either/or* substitution of opposites” (1995:63). Hiermee wil daar nie aangevoer word dat die degradasieteorie en ironie as sinoniem geag moet word nie, maar dat die komiese, en meer spesifiek humor, nie in terme van binêre opposisies gesien moet word nie, maar dat die meerduidigheid wat dit meebring deurlopend herken (en erken) moet word.

1.4.2 Onversoenbaarheidsteorie

Hierdie benadering tot humorteorie rus daarop dat dit die onverwagse is wat vermaak, en 'n gebeurtenis of uiting word as snaaks of grappig geag omdat dit nie ooreenkom met vasgestelde patrone of raamwerke nie. Dit gaan hier dus om wat as humoristies gesien word, met ander woorde die stimulus of oorsaak van humor (Perks, 2012:121).

Kundera se standpunt wat fokus op die menslike aard van humor kan hier in verband gebring word. Volgens hom is humor een van die belangrikste uitvindings van die menslike gees en ook

the divine flash that reveals the world in its moral ambiguity and man in his profound incompetence to judge others; [...] the intoxicating relativity of human things; the strange pleasure that comes from the certainty that there is no certainty (Kundera, 1996:32).

Die vermoë wat humor het om meerduidigheid aan 'n situasie te verleen, word weereens deur Kundera se stelling bevestig, en dit is hierdie meerduidigheid wat die sekerheid van sedelikheid en die basiese beginsels van dit wat as reg en verkeerd beskou word, ondermyn.

Wanneer daar ernstig met 'n ernstige onderwerp omgegaan word en aanstoot word gegee, kan daar nie agter die sluier van onversoenbaarheid wat humor bied, geskui word nie. Met humor kan sake wat as taboe beskou word, aangeraak en bevraagteken word. Wanneer Aristophanes in *The clouds* vir Sokrates as 'n komiese figuur voorstel – “staring up at [the moon] with open mouth. And then, says the student, a gecko on the roof crapped onto him” (in Billing, 2012:42) – word Sokrates se gesag en die streng hiërgargiese sosiale struktuur bevraagteken.

Daar kan sonder veel twyfel gestel word dat die onversoenbaarheidsteorie die mees geredelik aanvaarde humorteorie is (Berger, 1987:8) en sluit ook direk aan by die meerduidigheid wat Kundera as sentraal tot humor beskou.

Volgens Billing (2012:57) het hierdie teorie eers in die 18^{de} eeu ontwikkel en was dit 'n reaksie op Hobbes se degradasieteorie. In teenstelling hiermee noem Perks dat die onversoenbaarheidsteorie ook in die skrywe van Plato, Sokrates, Aristoteles, Cicero, ens. aangetref word. Plato noem dat mense lag vir dít wat nie binne bekende kaders val nie; Sokrates stel voor dat die gemeenskap verandering in die samelewing grappig sal vind en noem dat Aristoteles 'n vorm van die komiese omskryf waar iets onverwags gesê word, maar dat hierdie onverwagse wel iets bekend aan die gehoor moet wees (in Perks, 2012:122). Perks (2012:122) haal ook uit Cicero se *De oratore* aan: “Of all jokes none create greater laughter than something said contrary to expectation.”

In 'n poging om die onversoenbaarheidsteorie as “vals” te bewys, haal Latta (1999:104) die definisie van “incongruity” uit *Webster's Third New International Dictionary* aan:

Lacking congruity: as (a) characterized by lack of harmony, consistency, or compatibility with one another (~ colors) (~ desires) (b) characterized by disagreement or lack of conformity with something (conduct ~ with avowed principles) (c) characterized by inconsistency or inharmony of its own parts or qualities (an ~ story) (d) characterized by lack of propriety or suitability (~ manners).

Sy argument teen die teorie neem egter nie die idee van meerduidigheid in ag nie en redeneer slegs in terme van direkte opposisies wat die omvang van die komiese inperk.

Fry (1987) vat, in 'n artikel oor humor en paradoks, die kern van die onversoenbaarheidsteorie saam deur Christopher Andrews van Cambridge-universiteit aan te haal: “Talking about intelligence activities in this country is about as tasteful as bringing up the subject of oral sex at a Victorian dinner party” (Fry, 1987:59).

1.4.3 Ontladingsteorie

Hierdie teorie hou sterk verband met Plato se siening rakende die verhouding tussen plesier en pyn: “Although pleasure may not be directly equated with amusement, Plato considers ‘folly’ to be related to pleasure; one may therefore conclude tautologically that amusement and pleasure also have a close connection” (Perks, 2012:124). Volgens Plato is 'n poging om plesier te verstaan onsinnig sonder om ook die gepaardgaande pyn in ag te neem, aangesien dit die ontlading van pyn is wat plesier meebring. Wanneer hierdie sentiment met die grondbeginsel van die degradasieteorie in verband gebring word, word die verhouding tussen plesier – wat hier as die daad van lag beskou word – en pyn effens meerduidelik. Volgens die degradasieteorie is dit slegs die aanskouing van pyn wat plesier meebring, maar hier word veronderstel dat die ervaring van pyn dieselfde gevolg het. Met ander woorde, die ontlading van persoonlike pyn en opgeboude emosies het dikwels komiese gevolge.

Hierdie teorie word ook deur Freud onderskryf, met dié dat Freud die daad van lag as die ontlading van opgeboude energie beskou het. Vir Freud was “[h]umor, and especially the explosive psychological response of laughter, typically imagined as a reaction against containment, against a monolithic and comparatively fixed structure by ideally repressible libidinal energies” (in Weeks, 2005:133).

Ontladingsteorie handel egter nie slegs met die “sudden glory” wat Hobbes (in Billing, 2012) uitlig nie, maar ook met langerdurende ontlading.

Kundera, soortgelyk aan Bakhtin en Freud, wat humor as 'n *petit mort* omskryf het, ervaar 'n noue verband tussen humor en die dood (Weeks, 2005:132); en wend humor ook aan as 'n strategie om die sosiopolitieke stelsel van Stalinisme meer draaglik te maak:

I learned the value of humor during the time of Stalinist terror. I was twenty then. I could always recognize a person who was not a Stalinist, a person whom I needn't fear, by the way he smiled. A sense of humor was a trustworthy sign of recognition. Ever since, I have been terrified of a world that is losing its sense of humor (Kundera, 1980:232).

Hiermee slaag Kundera daarin om weereens die meerduidigheid wat humor veroorsaak, uit te lig. Stalinisme is hier gesien as die vyand van lag; die daad van lag is die uiting van humor en humor word volgens Weeks (2005) deur Kundera met die dood verbind; só onthul hy die dood en politiek as betekenisloos.

Perks (2012) se benadering waarvolgens humor in drie "groepe" of teorieë gedeel kan word, sluit aan by Kundera se spesifieke opvatting van humor as 'n wyse waarop meerduidigheid veroorsaak word. Die degradasieteorie kan meerduidigheid veroorsaak deur die spot te dryf, die onversoenbaarheidsteorie bewerk meerduidigheid deur verrassing, en ontlasting lei ook tot meerduidigheid omdat opgeboude spanning ontlaai word.

1.5 Afbakening van die studie

Dat die komiese in Winterbach se totale oeuvre herkenbaar is, word nie ontken nie, maar vir die doeleindes van hierdie studie sal slegs drie romans, *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk*, en *Die aanspraak van lewende wesens*, onder oog geneem word.

Die komiese binne die teks word ondersoek deur te kyk na karakters se taalgebruik, optrede, reaksies, ens., maar ook deur op die outeur se skryfwyse en karakterisering, soos byvoorbeeld naamgewing, te fokus. Verder word die komiese, die vorm van die komiese wat in die drie romans voorkom, en die effek daarvan nie net binne die teks ondersoek nie, maar ook buite die teks deur aandag te skenk aan die konteks waarin die komiese tot stand kom, die stimulus wat aanleiding gee tot die komiese, en die effek daarvan.

Daar is vroeër genoem dat die “effek” waarna hier verwys word, nie gaan om die reaksie van die individu nie, maar eerder die reaksie van ’n leser in die fiktiewe wêreld wat deur die roman geskep word. Volgens Pavel (2013) bevat elkeen van hierdie fiktiewe wêreldes spesifieke opvattinge oor die wêreld; hoe dit is, die mens se verhouding daarmee en met die mense om hom, en mense se oortuigings, begeertes, en verwagtinge – dit waarna mense streef en uiteindelik as die “waarheid” beskou.

Die vraag wat dan eintlik gevra word ten opsigte van menslike bestaan is: “Is ons tuis in die wêreld?”

In die fiktiewe wêreld van die roman word hierdie vraag ondersoek deur ’n wêreld te skep waarin die protagonis tuis of ontuis kan wees. Hulle kan óf (idealisties) tuis wees in die wêreld omdat hulle aan die hoogste verwagtinge en morele eise voldoen, óf omdat hulle die wêreld of hulself verander om aan hierdie verwagtinge te voldoen, soos die helde in die hoofse liefde- en ridderromans.

Karakters hoef nie slegs idealisties te wees nie, hulle kan ook anti-idealisties wees. “Anti-idealistiese” karakters bots met die wêreld waarin hulle hulself bevind; hulle kan nie aan die morele vereistes van hierdie wêreld voldoen nie, maar kan ook niks doen om dit te verander nie. Nogtans bly hulle in verzet teen die eise van die wêreld waarin hulle is. Die teenstrydigheid tussen hul eie pogings

om aan die vereistes te voldoen of hul daarteen te verset, het dikwels komiese (en soms tragiese) gevolge omdat hulle so ver tekortskiet.

Volgens Pavel (2013) is alle romans 'n manier waarop daar oor menslike bestaan nagedink word. Mense bestaan in situasies waar hulle daarin kan slaag om aan die eise van hul wêreld te voldoen (soos in morele fantasieë) of glad nie aan hierdie eise kan voldoen nie (soos in die geval van tragedies en komedies). Die drie Winterbach-romans is nie uitsonderings in hierdie opsig nie – die mens, menslike bestaan, en hoe die mens sekere situasies hanteer en navigeer, word in hierdie romans nagevors. Die karakters in die romans sukkel gedurig om sin te maak van die wêreld wat vir hulle geskep is en hulle verstaan dikwels nie wat om hulle gebeur nie. Die wêreld self is soms onverstaanbaar en karakters soek verwilderd daarin rond na maniere om sin te gee daaraan, om vastigheid te kry, om te verstaan wat met hulle gebeur: hetsy deur woorde op te teken en die betekenis daarvan vas te pen, hetsy deur afbeeldings – soos skilderye – van die wêreld te maak, deur patrone te soek, na samesweringsteorieë te luister, of in gebeure verstrengel te raak wat niks met hul eie leefwêreld te doen het nie. Al hierdie pogings om die wêreld te verstaan, om aan die wêreld se verwagtinge te voldoen, of om aan hul eie weergawes van 'n samehangende wêreld te probeer voldoen, het telkens komiese gevolge.

1.6 Die geskepte wêreld van die romans

Pavel (2013) se veronderstelling dat alle romans 'n manier is om na te dink oor die mens, sy bestaan, en die manier waarop mense in sekere situasies reageer, geld ook vir hierdie drie Winterbach-romans. In dié romans is daar sekere karakters wat aan die eise van hulle wêreld kan voldoen, maar meermale sukkel karakters om aan hierdie eise te voldoen. Die gevolge van hierdie mislukking om aan die daargestelde eise te voldoen kan tragies of komies wees.

1.6.1 *Die boek van toeval en toeverlaat*

In Maart begin Helena Verbloem werk as Theo Verwey se assistent aan sy projek om al die woorde wat in Afrikaans in onbruik verval het, op te skryf. In die laaste week van Mei word daar by haar tuinwoonstel ingebreek. Al wat gesteel is (wat vir Helena waarde dra), is haar skulpe – haar “hemelse boodskappers” (*Toeval*: 11), haar “manier om die wondere van die skepping te erken” (*Toeval*: 13). Terwyl sy deur die woonstel beweeg om die skade van die inbraak te aanskou, besef sy dat die inbrekers op haar mat ontlas het.

Alhoewel die saak nie deur die polisie met veel erns opgeneem word nie, word Helena nege dae ná die inbraak deur die ondersoekende beampte – konstabel Modisane – daarvan in kennis gestel dat van haar skulpe in Ladybrand gevind is.

Met Sof Benadé (taaladviseur en vertaler by die museum waar Theo Verwey se kantoor is) aan haar sy, besluit Helena om verder ondersoek in te stel na Patrick Steinmeier. Waarom het hy haar skulpe gesteel? Wie het op haar mat ontlas en waar is die res van haar skulpe? Oor die naweek gaan Helena en Sof Ladybrand toe en besoek Patrick Steinmeier se familie – sy ma, suster, en jonger broer – deur voor te gee dat hulle verteenwoordigers van die Bybelgenootskap is. Dit is hier waar Jaykie Steinmeier – Patrick se jonger broer – haar aan “Fish” voorstel, wat haar uiteindelik aanraai om die saak gewonne te gee.

In die tussentyd drink Helena graag tee saam met die museumpersoneel, gesels met Hugo Hattingh (’n paleontoloog wat volgens Theo een stap verwyder is van outisties) oor evolusie en die ontstaan van lewe. Sy help mevrou Dudu (die hoof van die biblioteek van die natuurhistoriese museum) om al die Afrikaanse boeke wat voor 1990 uitgegee is, uit die stadsbiblioteek te verwyder, en snags word sy deur Felix du Rand, ’n figuur uit haar verre verlede, gebel. Alles terwyl sy die verlies van haar skulpe probeer verwerk en ook deurlopend meer herinneringe aan haar ouers (albei dood) en oorlede suster, Joets, het.

Helena en Theo Verwey gaan voort met die projek, luister na Schütz, Mozart, Mahler, Schubert, en Strauss, en sy vertel hom van 'n roman wat sy onlangs gelees het.

In Oktober word Theo Verwey dood in sy kantoor aangetref. Wat volg is Helena se waarnemings van Matroos se hewige reaksie hierop, die begrafnis, Hugo Hatting se ineenstorting, en mevrou Verwey se aandrang daarop dat Helena die projek waaraan sy en Theo gewerk het, moet voltooi. Helena gee ook 'n omvattende vertelling van Verwey se begrafnisoptog, wat sterk herinner aan dié van die ryk man in die roman wat sy met hom bespreek het.

Matroos se onversoenbare en absurde optrede by Verwey se graf en later die gedrag van al dié aanwesig by die “begrafnisfees” by die huis van Theo Verwey, word breedvoerig deur Helena vertel:

Een van die gaste val byna in die swembad, iemand gooi rukkerig agter 'n hibiskusbos op, en in een van die kamers op die boonste verdieping luister Theo se dogter – 'n mooi, donkerharige kind wat op haar vader trek – saam met vriende na heavy metal-musiek (*Toeval: 293*),

en Sof verklaar luidkeels “ek is nou so dronk soos 'n fokken vrugtevlermuis” (*Toeval: 293*).

'n Tydjie ná Theo se begrafnis neem Sof die besluit dat Helena weer skulpe moet aanskaf: “Ek bel die vrou. Haar stem is heeltemal toonloos en verraai weinig estetiese aanvoeling. Verkoop sy skulpe? Ja-ha, sy het nog skulpe, maar sy doen nou meestal teddiebere” (*Toeval: 315*). By mevrou Theodora Wassenaar (wie se naelpolitoer deur Sof as “prostaatpispientk” (*Toeval: 318*) beskryf word) se huis word Sof en Helena in die kothuis binnege laat en Helena begin om haar keuse te maak; deurentyd gesels mevrou Wassenaar oor “The Blacks” wat dreig om haar

kothuis binne te val, die vrou van die huis te verkrag, en al haar teddiebere te onteer.

Dit is kort ná die aankoop van hierdie nuwe skulpe wat Helena uiteindelik vrede maak met die verlies van haar ou skulpe. Vier weke ná Theo se dood, ontvang sy 'n oproep van haar broer, wie vir lank uit haar lewe verdwyn het.

Die wêreld in hierdie roman is dus onverstaanbaar vir die karakters daarin. Daar is te veel onsekerhede en toevallighede en die wêreld sluit aan by die soort fiksie wat Pavel (2013) beskou as die tipiese modernistiese fiksie waarin onseker wêreld vol toevalligheid deur karakters bewoon word, wat sukkel om sin daaruit te maak. Hier het dit dikwels komiese gevolge – eerder as die somber gevolge wat dikwels in, byvoorbeeld, sommige eksistensialistiese skrywers soos Beckett se werk voorkom, of die gevoel van verlies aan samehang – een begrip wat talle modernistiese skrywers se werk oorheers.

1.6.2 *Die benederyk*

Die benederyk vertel die verhaal van Aaron Adendorff, 'n selfmartelende kunstenaar wat sukkel om op sy voete te kom ná die skielike dood van sy vrou en sy stryd met nierkanker. As gevolg van sy siekte kon Aaron lank nie skilder nie, maar noudat hy weer gereed maak vir 'n uitstalling, wil dit voorkom of sy galeris – Eddie Knuvelder – onbeïndruk is met Aaron se nuutste skeppings. Wat volg is Aaron se desperate pogings om met Knuvelder in verbinding te tree, net om later uit te vind dat hy op sterwe lê. Die toekoms van Aaron se uitstalling is dus in die hande van Knuvelder se twee assistente – die “varkhoewige nimfe” (*Benederyk*: 55) wat deur Aaron as mnr. X en mnr. Y gedoop is. Hy vind ook uit dat hy nie gekies is as een van die kunstenaars vir Eddie se Berlynse uitstalling nie – onder die uitverkorenes is Moketsi Mosekedi – “jonk, hy is swart, hy het 'n paar jaar gelede van nêrens [...] op die kunstoneel verskyn. Sy werk was reeds toe onverklaarbaar gesofistikeer” (*Benederyk*: 51) – en Jimmy Harris – “[a]fkomstig

van een of ander droewige suidelike voorstad op die Rand [...]. Flabberige vlees onder die groot T-hemp – sagte borste soos dié van ’n vrou” (*Benederyk*: 53).

Ná hierdie ontmoeting het Aaron ’n obsessie oor Jimmy Harris en vind “toevallig” in al wat tydskrif en koerant is artikels oor Harris en sy nuutste projek, “Deathworks”, waarop Aaron vurig reageer: “Hy wil hom aan die skouers vat en hom skud tot sy tande ratel en vir hom sê: Wat weet jy van die dood, jou pôpô?” (*Benederyk*: 66). ’n Paar maande later kry Aaron ’n oproep van Zelda (een van Knuvelder se twee assistente). Jimmy Harris is dood; hy het homself iewers in ’n rondawel by die Midmar-dam geskiet, en dit verfilm. Aaron moet die lyk gaan uitken, waartoe hy instem. Die taak is egter vergeefs aangesien Harris se broer dit reeds gedoen het.

Buiten die onrus wat Aaron se lewe kenmerk, word daar kennis gemaak met Bubbles Bothma, Aaron se buurvrou – uitgevat in ’n “sweatshirt met Donald Duck daarop, ’n agterstevoor pet, ’n helderkleurig gestreepte spandex-oefenbroek, en silwer hardloopskoene” (*Benederyk*: 9). Ondanks Aaron se vurige teenkanting teenoor die toelating van vreemdelinge in sy huis, steek Bubbles tog (met die hulp van mevrou Gloria Sekete, Aaron se huishulp) sy drumpel oor. Mettertyd raak Aaron gewoond en selfs afhanklik van Bubbles se teenwoordigheid in sy woning en voel “verraai, [...] in die steek gelaat” (*Benederyk*: 330) wanneer Bubbles en Violet sonder sy medewete trek.

Deurentyd word Aaron gebombardeer met SMS- en e-posboodskappe van sy broer, Stefaans – ’n gerehabiliteerde drank- en dwelmverslaafde. Die boodskappe wissel tussen lirieke uit popmusiek en uitgebreide vertellings van Stefaans se ervarings tydens sy verslawing, asook lang relase oor hul ouers, grootouers, familievrinde, en so meer.

Aaron gee uitgebreide vertellings van sy skilderproses, sy voorkeur vir kadmiumrooi, die wyse waarop hy kleure vermeng, en teksture op die doek

aanbring. Hy vertel van sy jongste broer, Benjamin, wat langs hul ma se sterfbed gesit het tydens haar afsterwing en haar vertroosting op homself moes neem. Ook vertel hy van sy twee dogters en erken dat hy dikwels gefaal het in sy pligte as vaderfiguur.

Ná die aankondiging van Eddie Knuvelder se dood – deur middel van ’n onpersoonlike, generiese e-posboodskap – laat weet Wanda (een van Knuvelder se assistente) Aaron dat twee eienaars van ’n galery in Berlyn na sy werk gaan kom kyk – “[m]eneer Knuvelder het [dit] gereël – voor sy afsterwe” (*Benederyk*: 332).

Uiteindelik word Aaron se werk, “dié waarna Eddie Knuvelder op sy galerybesoek (byna ’n jaar gelede) gekyk het” (*Benederyk*: 334), na Berlyn gestuur vir ’n uitstalling – sonder Knuvelder of Jimmy Harris.

In dié roman word ’n spesifieke leefwêreld geskep waarin die mens en menslike bestaan bepeins word. Die wêreld wat in die roman geskep word, is vir die karakters deurmekaar en dikwels onverstaanbaar. Die karakters in die roman is deurentyd in ’n stryd om nie net sin te maak van die wêreld om hulle nie, maar ook om te voldoen aan die eise wat deur die geskepte wêreld aan hulle gestel is – wat hulle gewoonlik nie regkry nie. Vir die karakters is die gevolge tragies, maar vir die leser komies.

1.6.3 Die aanspraak van lewende wesens

Die twee verhaallyne in *Die aanspraak van lewende wesens* kan albei as tipiese reisverhale beskryf word. Die een verhaal is dié van Karl Hofmeyer – ’n IT-spesialis met obsessief-kompulsiewe versteuring en ’n vurige liefhebber van metal-musiek. Ná ’n oproep van Josias Brandt, die opsigter en eenaar van die “pleegplaas” waar Karl se broer, Ignatius, tans woon, om Karl in kennis te stel dat Iggy die kluts kwyt geraak het en nie meer op die plaas welkom is nie,

ondernem Karl 'n reis van Durban na Kaapstad, waar hy sy broer moet gaan bystaan.

Gedurende die reis word Karl deurentyd gekwel deur sy obsessief-kompulsiewe versteuring; as hy eers van die “verkeerde nommer” bewus word, is dit vir hom onmoontlik om sy reis voort te sit. Hy vergeet die brief wat Iggy in 'n gastehuis aan hom geskryf het, maar kan die brief nie by die persoon wie dit aan hom sou terugbesorg vat nie omdat die man se vingers olierig is – Karl Hofmeyer “doen nie olie nie” (*Aanspraak*: 14). Een van die min aangename interaksies wat Karl beleef, is in 'n kroeg in Colesberg, waar hy 'n mede metal-liefhebber, Stevie, ontmoet. Hierdie interaksie word egter onderbreek deur Joachim, met “beetpers kloue”, wat Karl waarsku oor die omstandighede waarin Iggy verkeer: “Ek vrees Iggy beweeg dalk reeds in die Sitra Achra, die ander kant, die ryk van die demone, die Sheddin” (*Aanspraak*: 71). Verder word Karl byna daagliks deur Josias Brandt gekontak en aangejaag om vinniger in Kaapstad te kom: “Ek kan nie meer verantwoordelikheid vir hom neem nie.”

Uiteindelik, ná Karl by 'n skietvoorval in 'n begraafplaas betrokke was, arriveer hy in Kaapstad. Daar aangekom, vind hy uit dat sy broer nie meer op die plaas is nie, maar deur Josias Brandt na 'n inrigting gestuur is. Karl spandeer die daaropvolgende paar dae langs Iggy se bed waar hy sy hart teenoor sy broer – wat in 'n byna katatoniese toestand verkeer – uitstort.

Karl leer ook vir Jacobus Coetzee ken, nog 'n inwoner van die pleegplaas, by wie Karl meer te wete kom oor Josias Brandt en die plaas self. Karl keer 'n paar dae later terug na Durban, sonder sy broer, en beseft dat hy nie meer gekwel word deur die nommers nie – hy het die hele pad huis toe nie een keer getel nie.

Die tweede verhaal gaan oor Maria Volschenk, ook 'n inwoner van Durban, wat nege maande ná haar suster, Sofie, se selfdood 'n reis Kaap toe ondernem om meer te wete te kom oor haar suster se laaste dae. Sy gebruik ook die

geleentheid om na haar seun, Benjy (haar sieklike kind wat sy met moeite op bok- en sojamelk grootgemaak het), uit te reik, nadat haar gewese man haar in kennis gestel het dat Benjy “in die moeilikheid” is.

Tydens haar verblyf in die Kaap, ontmoet Maria ’n landbou-ekonoom met wie sy ’n vurige, dog kortstondige, verhouding aanknoop. Sy besoek haar oorlede suster se man, Tobie Fouché, wie sy tot ’n mate blameer vir Sofie se selfdood. By Tobie ontvang sy ’n pakkie wat haar suster aan haar bemaak het, ’n klein notaboekie waarin Sofie lukrake aantekeninge gemaak het, insluitend notas oor die “tien hekke” tot geestelike bevryding. Maria besoek ook haar ouers se graf, waar sy om die beurt twee “waarsêers” en ’n vrou wat haar met modderklonte bestook, teëkom.

Maria Volschenk se pad kruis ook met dié van Karl Hofmeyer (sonder dat een van die twee ooit van mekaar bewus word) wanneer Maria Jacobus Coetzee op die pleegplaas besoek. Ná ’n laaste besoek aan Tobie Fouché, waartydens hy bieg dat Sofie hom in haar laaste dae totaal uitgesluit het en nooit eintlik in haar vertrouwe geneem het nie, ontmoet sy Sofie se dogter, Laura, wat sy ná die gedenkdiens nog nie weer gesien het nie: “Laura is lank, met haar ma se donker oë en hare. Haar blik is Sofie s’n: half-afstandelik, ’n bietjie wantrouig, maar intens” (*Aanspraak*: 345). By haar word Maria ook weinig wyser wat Sofie se selfdood betref, behalwe miskien dat dit onafwendbaar was: “Sy het gelyk asof sy die dae en die minute aftel” (*Aanspraak*: 346).

Soos in die ander twee romans, word daar ook in hierdie roman ’n unieke leefwêreld geskep waarin die menslike bestaan oordink word, maar waarin die karakters verward staan en dikwels sukkel om aan die eise te voldoen wat deur die leefwêreld aan hulle gestel word. Wanneer hulle nie aan hierdie eise voldoen nie, is die gevolge terselfdertyd tragies en komies.

1.7 Samevatting

Hierdie drie romans is gekies, nie omdat daar temas en aktualiteite in die romans is wat deurlopend voorkom nie, maar eerder omdat die spesifieke “spesie van die komiese” wat in hierdie navorsing ondersoek word, kennelik in hierdie drie romans, wat al as ’n drieluik beskryf is, voorkom. Daarmee wil daar nie gesê word dat daar nie elemente van die komiese in die res van Winterbach se oeuvre voorkom nie, en ook nie dat daar nie herhalende temas in hierdie drie romans is nie. Alhoewel die geskepte leefwêrelde in die romans grootliks van mekaar verskil, is daar oorkoepelende tendense wat naamgewing, taalgebruik, en die handeling van karakters betref.

Hoe die karakters deurlopend poog om in hul leefwêrelde aan te pas en in te pas en aan die vereistes van hierdie geskepte leefwêrelde te voldoen, maar keer op keer nie aan hierdie vereistes voldoen nie, is ook uitgewys. Die doelwit van hierdie navorsing is nie net om klem te lê op hierdie onvermoë van die karakters om aan die eise van leefwêrelde te voldoen nie, maar om ook aan te dui dat die reaksies wat karakters dan het op hierdie gestelde eise komies is, en dat hierdie komiese reaksies om die beurt lei tot meerduidigheid, wat (soos daar aan die begin van die hoofstuk aangedui is) volgens Kundera presies is wat humor is: die groot uitvinding van die menslike gees, wat alles wat dit aanraak meerduidigheid gee.

Hoofstuk 2

Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk*, en *Die aanspraak van lewende wesens*: 'n Beskouing na aanleiding van die onversoenbaarheidsteorie

2.1 Inleiding

In die vorige hoofstuk is gewys op sekere teorieë rakende humor wat as uitgangspunt vir hierdie studie dien. Soos genoem, word Perks (2012) se verdeling van teorieë rakende humor in drie groepe as basis gebruik om struktuur te gee aan die beskrywing van humor in Winterbach se romans.

In hierdie hoofstuk word van die onversoenbaarheidsteorie gebruik gemaak om humor in *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk*, en *Die aanspraak van lewende wesens* te ondersoek deur karakters se name, taalgebruik, en handeling op die voorgrond te stel. Onversoenbaarheid sal ook ondersoek word ten opsigte van hoe karakters binne die teks gekonstrueer is en hoe hulle funksioneer in die anti-idealistiese narratief wat in die romans geskep is.

In sy omvattende studie oor die geskiedenis van die romankuns, *The lives of the novel: A history*, maak Pavel (2013) interessante opmerkings oor die ontstaan van komiese karakters in die geskiedenis van die romankuns. Anders as in die meeste studies oor die geskiedenis van die ontstaan van die romankuns, begin Pavel sy geskiedenis nie by Cervantes en die 17^{de} eeuse ontstaan van die romankuns nie, maar hy spoor die romankuns se oorsprong verder terug in verhale wat so vroeg as die eerste eeu v.C. dateer. Die 17^{de} eeuse “Europese versnelling” (Pavel, 2013:2) van die roman het ontstaan as gevolg van die “wedywering” tussen wat Pavel as “sub-genres” bestempel, naamlik Griekse

verhale, ridderromans, pastorale vertellings, die pikareske, en novellas. Pavel (2013:2) vermeld ook dat elkeen van hierdie sub-genres 'n ander aspek van die menslike toestand verteenwoordig: “[H]eroically chaste love in the ancient Greek novel, individual valor in chivalric tales, gentle sentiments in the pastoral, deceit in the picaresque, and sudden, surprising action in novellas.”

Pavel (2013:2) het verder die sub-genres wat hierbo genoem is in twee breë tendense verdeel: enersyds word daar 'n vierende en idealistiese beeld van die mens, sy bestaan, en gedrag geskep (soos in antieke Griekse tekste en ridderromans), en andersyds word daar 'n geringskattende en anti-idealistiese houding teenoor die mens en sy gedrag ingeneem (soos in pikareske verhale en in sommige novellas), en dit is hierdie stroming waarin komiese karakters en verhale hul oorsprong vind.

Die karakters in Winterbach se romans weerspieël dikwels die eienskappe van hierdie geringskattende, anti-idealistiese helde wat Pavel (2013:52) later as “helpless souls” bestempel. Die konsep van die “hulpelose siel” hang saam met Pavel se veronderstelling dat daar in elke roman 'n unieke leefwêreld geskep word (Pavel, 2013:17-19). In hierdie leefwêreld word die mens, sy of haar ideale, norme, waardes, passies, idees, en interaksies met mekaar en die wêreld om hom of haar oordink en ondersoek met die uiteindelijke doelwit, volgens Pavel, om uit te vind of die karakter tuis is in sy of haar wêreld.

Daar is in Hoofstuk 1 kortliks genoem dat laasgenoemde “tuisheid” ondersoek word deur die skep van karakters wat in die wêreld van die roman óf tuis óf ontuis is. Pavel (2013) noem ook dat daar, na aanleiding van hierdie sub-genres, drie basiese tipes karakters uiteengesit kan word; eerstens die (hoofse) held wat aan al die eise van die wêreld voldoen, tweedens die antiheld wat konstant poog, maar nooit aan al die eise van die wêreld voldoen nie, en derdens, dié wat in totale opstand teen die wêreld kom en die eise daarvan verwerp, of daarna streef om die wêreld te verander.

Die “hulpelose siel” (Pavel, 2013:52) word dikwels as komiese alternatief vir die prototipiese held aangebied en dit is hierdie tipe karakter wat meermale sy of haar opwagting in hierdie drie romans maak:

Helpless souls simply lack the courage to behave well. They observe the world’s deviancies or participate in them without ever fully understanding what is going on or how to respond. As powerless *witnesses* or innocent *losers*, they have a sense of what people ought to do, but are unable to do it (Pavel, 2013:52).

Soos hierbo gestel, kan Winterbach se karakters dikwels as “hulpelose siele” bestempel word – Helena in *Die boek van toeval en toeverlaat* poog deurentyd om haar verlore skulpe op te spoor, maar al haar pogings is uiteindelik onsuksesvol; Aaron in *Die benederyk* is in ’n konstante stryd teen homself en slaag slegs daarin om homself van ander te vervreem; as gevolg van Karl Hofmeyer (*Die aanspraak van lewende wesens*) se neurose hou hy almal op ’n afstand en “red” nooit regtig sy broer nie; Maria Volschenk kom nooit tot dieper insig aangaande haar suster se selfdood nie en bly steeds tot ’n mate van haar seun vervreem. Nie een van hierdie karakters kan aan die eise voldoen wat in die leefwêreld wat in die romans geskep word nie; hulle is nooit werklik “tuis” in hierdie wêreld nie.

Met die “ontuisheid” wat die protagoniste deurentyd ervaar, word daar in elkeen van die romans ’n atmosfeer van onversoenbaarheid geskep. Karakters wat onversoenbaar is met die wêreld waarin hulle hulself bevind, karaktername wat onversoenbaar is met die eienskappe van die karakter, taalgebruik wat onversoenbaar is met die verwagtinge van die leser of die konteks waarin dit gebruik word, plotstrukture wat nie ooreenkom met verwagte konvensies nie, en so meer. In hierdie onversoenbaarheid, wanneer daar nie binne die

vooropgestelde kaders opgetree word nie, wanneer die leser as't ware verras is deur dit wat gelees word, lê die humor.

Onversoenbaarheid kan egter nie doeltreffend wees tensy daar iets herkenbaar aan die geskepte leefwêreld is nie, omdat dit nodig is om iets te herken voor daar van die herkenbare afgewyk kan word. Die konteks wat in al drie hierdie romans geskep word, is dié van 'n eietydse Suid-Afrika. Die feit dat *Die boek van toeval en toeverlaat* as speurverhaal getipeer kan word – die inbraak by Helena Verbloem se tuinwoonstel (en die “ondersoek” wat daarop volg) en die vermeende vuilspel in verband met Theo Verwey se dood – hou verband met die hoë vlakke van misdaad in Suid-Afrika en skep vir die Suid-Afrikaanse leser 'n bekende situasie. Die projek waarmee Theo en Helena hulself besig hou (die opskryf van Afrikaanse woorde wat in onbruik verval het) sinspeel op die idee dat Afrikaans aan die uitsterf is.

In *Die aanspraak van lewende wesens* kom Karl op pad na Ignatius 'n groep AWB-lede teë, wat die eg Suid-Afrikaanse kwessies van grondeise, plaasmoorde, spanning tussen rasse en sogenaamde “uhuru”, asook die profesieë van Siener van Rensburg en Johanna Brandt opper. Hierdie temas word herhaal deur Maria Volschenk se buurvrou, in 'n brief wat haar seun aan haar gestuur het.

Verder word kwessies wat nie soseer eie is aan die Suid-Afrikaanse konteks nie, maar wel baie prominent is en van belang geag kan word, in al drie die romans betrek. Hierdie kwessies sluit in seks, seksualiteit, geslag, skeiding tussen rasse en kulture, bevoorregting, geloof, selfdood, geestesversteurings, die dood, en so meer.

Die wyse waarop hierdie herkenbare kwessies/temas beskryf word, kom egter nie ooreen met die konvensies wat vooropgestel is nie. Die boef word nie vasgetrek nie, die held verower nie die skurk nie, die heldin ontmoet nie haar sielsgenoot nie, en protagoniste vind nie antwoorde op al hul vrae nie.

Inteendeel, die uitkoms in van die meeste verhaallyne in die tekste is juis die teenoorgestelde, maar vanweë die oorhoofse onversoenbaarheid waarmee die gebeure in die roman afspeel, is dit nie soseer tragies nie, maar eerder meerduidig. Die waarde (en waarheid) van 'n ideaal en 'n ideale einde word só bevraagteken en uiteindelik ontken.

2.2 'n Beskouing na aanleiding van die onversoenbaarheidsteorie

Die basiese uitgangspunt van die onversoenbaarheidsteorie is die idee dat die verrassende of onverwagse vermaak verskaf; dat die komiese ter sprake kom sodra gebeure nie met vasgestelde raamwerke ooreenstem nie. Daar is reeds genoem dat die teorie sterk verband hou met wat Kundera die “menslike aard” van humor noem – daar moet 'n mate van bekendheid aan 'n situasie wees, sodat iets daarmee onversoenbaar kan wees. Dit is, met ander woorde, nie slegs die onverwagse of onversoenbare wat die komiese meebring nie, maar 'n vermenging van bekendheid met hierdie onversoenbaarheid; of soos Pavel (2013:55) dit stel, dit is die “mixture of disapproval and familiarity [which] provokes laughter”.

In die drie romans word telkens wêreldse geskiedenis wat nie onbekend is aan die eietydse leser nie. Misdaad, bendegegeweld, die bedreiging van taal en kultuur, bevoorregting, en armoede word in al drie romans op die voorgrond geplaas. Hierdie bekende aktualiteite word dan deur middel van onversoenbare taalgebruik, ironiese naamgewing, onverwagse gebeure, en karakters se onversoenbare optrede in (redelik) bekende situasies komies – die onversoenbaarheid in hierdie konteks verwys na gebeure en taalgebruik in die romans wat as “onvanpas” beskou kan word volgens sekere sosiale norme. Hierdie humor wat deur Kundera (1996:32) beskryf word as

the divine flash that reveals the world in its moral ambiguity
and man in his profound incompetence to judge others; [...]

the intoxicating relativity of human things; the strange pleasure that comes from the certainty that there is no certainty

veroorzaak juis dit – ’n onsekerheid, meerduidigheid, ’n gevoel van relatiewiteit, en onbevoegdheid, en dit is volgens hierdie idee van “onbevoegdheid” waarop die klem gelê word in Winterbach se romans.

Daar is reeds gestel dat Winterbach se karakters grootliks geassosieer kan word met wat Pavel (2013:52) “hulpelose siele” noem; magtelose toeskouers of onskuldige verloorders wat gewoonlik weet hoe om op te tree, maar om een of ander rede nie kan nie. Die karakters se onbevoegdheid sluit aan by die idee dat die mens nie geïdealiseer kan word nie. Hierdie ontkenning van die “ideaal” (die bestaan van ’n perfekte of volmaakte mens/karakter/wêreld) is vir die leser ’n tragiese werklikheid waarmee hy of sy gekonfronteer word, maar word deur middel van die meerduidigheid waarmee humor geassosieer word, komies. Dié meerduidigheid word – in terme van die onversoenbaarheidsteorie – deur sekere teenstrydighede veroorsaak, waaronder naamgewing ’n prominente rol speel.

2.2.1 Naamgewing

Name word dikwels in letterkunde gebruik om te karakteriseer. Volgens Brink (1987:79) skep die naam van ’n karakter ’n bepaalde stel verwagtinge by die leser rakende die karakter se optrede en handeling. Sekere eienskappe van die karakter word beklemtoon deur die naam wat hy of sy ontvang, soos byvoorbeeld in die Middelnederlandse Marialegende, *Beatrijs*, waar die sentrale tema van die verhaal gaan om die keuse tussen tydelike en ewige geluk en die betekenis van die hoofkarakter in die verhaal se naam, Beatrijs, wat “bringer van geluk” beteken.

Human (2007) verwys in sy proefskrif “Verlies in die oeuvre van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach” na Winterbach se gebruik van name wanneer hy *Buller se plan* (Winterbach, 1999) bespreek. Hy verwys hier nie net na die naam “Moira”, wat noodlotsmag beteken nie (Human, 2007:244), maar maak ook ’n studie van die dorpe waardeur sommige van die karakters ry: “Ongesiens”, “Roukrans”, “Bitterheid”, en “Berou” (Human, 2007:230). Human meen dat hierdie name dui op die simboliese “roueis” wat die karakter onderneem om sy verlies te verwerk. Human se studie wys egter nie op die meerduidigheid van die name nie – vandaar die verskil tussen hierdie studies.

Steenberg (1980) maak in “Rondom die verteller in *Magersfontein, O Magersfontein!*” ook melding van Leroux se gebruik van name wanneer hy die sogenaamde “ironiese stem” in die roman bespreek: “Die opvallendste woord ironie is dat Marigold Rosemary, met ’n dubbele *Maria* in haar naam, die naam van Christus herhaaldelik binne die romanwerklikheid laster” (Steenberg, 1980:8). Dit is hieruit duidelik dat Leroux ook op ’n ironiese wyse met name omgaan. Hierdie wyse van met name werk kom ooreen met hoe Winterbach te werk gaan en dui op ’n meerduidigheid, eerder as ’n vastigheid wat die humor in die tekste deurlopend onderskryf.

Die onversoenbaarheid tussen die hoofkarakter in *Die boek van toeval en toeverlaat* se handeling en haar naam gee die toon van die roman aan. Dit is tog opmerklik dat daar soms ’n ooreenstemming is tussen die naam “Verbloem” en Helena se aksies, maar dat hierdie aksies nie iets is wat aktief en bewustelik nagestreef word nie. Dit is eerder ’n nie-bewuste reaksie op gebeure in die geskepte leefwêreld. Wanneer sy wel verbloem, is dit wanneer sy haar skulpe, wat vir haar onsterflikheid, skoonheid, en die sinvolheid van die skepping voorstel, gebruik om haar ouers en suster se dood te verwerk – om hulle in ’n mate te vervang. Helena se gedrag is vir die leser nie onverwags nie, en sy kan in Pavel (2013) se terme as ’n “hulpelose siel” beskryf word. Sy doen wat sy kan om

aan die wêreld se eisete voldoen, maar is op die ou einde slegs 'n onsuksesvolle toeskouer.

Die onversoenbaarheid bestaan tussen die karakter se aktiewe doen en late en haar naam. Helena Verbloem poog deur die loop van die hele roman om haar gesteelde skulpe te vind (of ten minste uit te vind wat daarmee gebeur het). Die naam Verbloem staan in ironiese kontras met dit waarna sy streef – om die waarheid te onthul. Hierdie onversoenbaarheid tussen die naam Verbloem en die karakter se optrede word weer deel van die ironiese toon van die roman deur haar breedvoerige gesprekke met Hugo Hattingh oor evolusie (om bekend te raak met onbekende idees) en die ontstaan van die lewe; haar verlange na haar ontslape gesin en haar onvermoë om hul dood te verwerk; haar begeerte om haar hart teenoor Theo Verwey tydens hul gesprekke as hulle werkuit te stort; en so meer. In die naam Verbloem word die verwagting van geheimhouding geskep, wat teengestaan word deur haar deurlopende strewe na die onthulling van die waarheid en bekom van kennis. In die naam van die protagonis word die ironiese toon van die roman aangegee, wat die leser altyd van die meerduidigheid van haar aksies en denke bewus hou en ook deurlopend 'n oorsaak van humor in die roman is.

Sof Benadé se naam sê ook baie van die karakter. Sofia ('n naam wat dikwels in Winterbach se oeuvre voorkom) verwys na die Griekse godin van wysheid en dit is dan wat die leser van hierdie karakter verwag – wysheid in dit wat sy sê, sowel as in haar handeling. Soos by Helena Verbloem word daar, tot 'n sekere mate, aan hierdie verwagtinge voldoen – daar word 'n basis gestel sodat daar iets is om van af te wyk, om mee onversoenbaar te wees. Soos die gesegde lui, “intelligence is knowing a tomato is a fruit, wisdom is not putting it in a fruit salad”. Sof toon insig deur aan Helena te erken dat sy nie gelukkig in haar huwelik is nie en besef dat sy dalk die huwelik moet beëindig. Wanneer sy 'n verhouding met haar kinders se (kreupel) ortodontis wil aanknoop, besef die

leser egter dat Sof nie noodwendig die beliggaming van wysheid is nie, soos wat deur haar naam voorgestel word.

Soortgelyk aan *Die boek van toeval en toeverlaat* is daar 'n teenstrydigheid tussen die protagonis in *Die benederyk* se naam, Aaron, en sy handeling. Die naam herinner aan die Bybelse figuur wat as “spreekbuis” namens Moses tydens die bevryding van die Jode opgetree het, bekend vir sy welsprekendheid en selfvertroue – die naam self beteken “verhewe” of “uitverkore”. Aaron Adendorf, daarenteen, kyk sprakeloos toe hoe Eddie Knuvelder sy skilderye sonder belangstelling betrag en formuleer eers ná die besoek (in sy gedagtes) 'n daadwerklike betoog teenoor Knuvelder, maar kry nooit die geleentheid om sy emosies aan hom bekend te maak nie. As “hulpelose siel” kan Aaron slegs toekyk hoe sy wêreld skynbaar ineen tuimel, magteloos om die situasie teë te staan. Elke keer as hy probeer kontak maak met Knuvelder, word hy deur Knuvelder se assistente (Zelda en Wanda) teëgestaan. Selfs wanneer hy van Eddie se siekte en onvermybare afsterwe bewus word, word hy nie toegelaat om Eddie te sien nie. Daar bestaan 'n ironiese onversoenbaarheid tussen die Bybelse Aäron en Aaron Adendorf. Hy versinnebeeld nie 'n individu wat verhewe, selfversekerd, of uitverkore is nie, en spreek ook sy kritiek uit oor die bestaan van die hemel en hel, asook God en die duiwel, tydens 'n gesprek met sy huishulp, Gloria Sekete:

“I don't believe in heaven,” sê hy.

“You don't believe in heaven?”

“No,” sê hy.

“Do you believe in hell?”

“Yes”, sê hy. “I believe in hell.”

“How can you believe in heaven and not in hell?”⁴

⁴ Hier is duidelik 'n redigeringsfout in die roman. Vanuit die gesprek kan die leser aflei dat Gloria Sekete se vraag moet lui: “How can you believe in hell and not in heaven?”

“I’m not speaking the truth,” sê hy. “I don’t believe in hell either.”

“And God?”

“I’m not sure about God,” sê hy. Hy dink aan sy nuwe skildery – die hand van God wat ’n streep trek. Wil jy dit waag om oor die lyn te tree?

“And the devil?” vra sy.

“I’m not sure about the devil either,” sê hy. “But I have many paintings of the devil” (*Benederyk: 208*).

Die onversoerbare hier is dat Aaron dit aan Gloria duidelik maak dat hy nie in die bestaan van “die duiwel” glo nie en dit wil ook voorkom asof sy geloof in die hel te make het met sy siniese aard, maar tog skilder hy hierdie dinge – al glo hy nie in die bestaan daarvan nie. Die meerduidigheid wat geskep word lê in die bevraagtekening van Aaron se motiewe – skilder hy die duiwel en die hel omdat hy slegs die slegte en die bose in die lewe sien, of omdat dit al is wat hy kan verstaan as “hulpelose siel”?

In kontras met die Bybelse Aäron, bevraagteken en ontken Aaron Adendorf die manier wat daar tradisioneel na die konsepte van hemel en hel gekyk word. As sinikus is die hel vir hom ’n groter waarskynlikheid as die hemel en sy interpretasie van God is ook nie dié van ’n gemoedelike, liefdevolle vader nie, maar ’n streng, uitdagende Opperwese. Hierdie teenstrydigheid dwing die leser om vanuit ’n ander perspektief na die naam en die agtergrond daarvan te kyk; die godsdiens en die wyse wat daarmee omgegaan word, word meerduidig gemaak.

Mnr. X en mnr.Y, Eddie Knuvelder se twee assistentkurate, word deur Aaron so onbelangrik, minderwaardig, en onbevoeg geag dat die twee nie eers benoem word nie. Hy besef egter, nadat hy bewus word van Knuvelder se siektetoestand, dat sy toekoms as kunstenaar in die hande van hierdie twee rus. Maar steeds

verwys hy na hulle as mnr. X en mnr.Y, Tweedledum en Tweedledee, of die twee “varkhoewige nimfe”. Ironies teenstrydig hiermee, poog Aaron deurentyd om sy toekoms by die galery te verseker, wetend dat hy ná Knuvelder se dood van die assistentkurator afhanglik gaan wees. Aaron is bewus van wat hy moet doen om sy geluk te verseker, maar kan om een of ander rede nie hierdie aksies uitvoer nie. Aaron se karakter as ’n “hulpelose siel” word weer hier duidelik. Die komiese kom hier ter sprake wanneer daar in ag geneem word dat dit juis twee naamlose karakters is (wie as enkele entiteit hanteer word) van wie hy afhanglik is. Aaron se aansien as kunstenaar, sy “naam” wat deur sy loopbaan opgebou is, is nou in die hande van twee onbekende – letterlik naamlose – karakters. Aaron se mag en vasgestelde konvensies wat met die strukture van daardie mag gepaard gaan, word met hierdie teenstrydigheid veryd.

In *Die aanspraak van lewende wesens* is dit nie, soos in die ander twee romans, die name van die hoofkarakters waar die grootste onversoenbaarheid gevind word nie, maar eerder by Josias Brandt – die eienaar en opsigter van die pleegplaas aan die voet van Seinheuwel. Josias Brandt se naam kan maklik met Johanna Brandt, waarna daar ook in die roman verwys word, geassosieer word. Soortgelyk aan Josias, het Johanna Brandt skuiling gebied aan diegene wat in nood was – volgens Taljard en Van der Merwe (1993:269) het Johanna Brandt haar huis in Sunnyside, Pretoria, tydens die Tweede Vryheidsoorlog hulp en huisvesting aan sogenaamde “Boerespioene” gebied, maar hier is waar die ooreenkoms tussen die twee eindig en dit eerder Iggy is wat Johanna Brandt se eienskappe en ideologieë versinnebeeld.

In sy brief aan sy broer, Karl, beweer Iggy dat hy besef het dat “God ’n plan met [sy] lewe het” (*Benederyk*: 171) en dat die “senuwees van God” deur syne aangetrek word, dat hy inderwaarheid déél word van God (*Benederyk*: 170-171), en ook sê hy: “Ek dink, ek weet dit trouens nou vir seker, dat God besig is om my te transformeer vir ’n hoër doel. God is besig om my in ’n vrou te verander” (*Benederyk*: 171). Hierdie bewerings wat Iggy maak strook byna presies met die

leringe van Johanna Brandt, alhoewel hierdie leringe oor die algemeen minder bekend is as die “profesie” of “visioen” waarin sy Suid-Afrika in “’n [o]rkaan van woede en geweld” sien (Taljard & Van der Merwe, 1993:270). Brandt se denke kom veel meer met die Teosofiese Beweging, mistiek, en spiritualiteit ooreen, en kan selfs met die New Age-beweging vergelyk word, eerder as die Calvinisme soos daar van haar verwag word. Sy verklaar dat God alles is en dat alles deel is van God; dat die goddelike in elkeen is en dit slegs gevind moet word vir die mens om geluk te bereik, en noem ook in ’n profesie dat die skeiding tussen manlik en vroulik al hoe meer sal vervaag tot die twee uiteindelik dieselfde is (Taljard & Van der Merwe, 1993).

Hierdie ooreenkoms tussen Iggy – eerder as Josias – en Johanna Brandt is komies ironies, aangesien dit Iggy is teen wie Josias hom verset en andersom. Josias beskuldig Iggy daarvan dat hy ’n gevaar vir homself en die res van die inwoners van die plaas is en dring daarop aan dat Iggy die perseel verlaat; Iggy maak in sy brief aan sy broer Karl aantygings dat Josias – wat hy die Hoofman noem – en sy gesante gruwelike dade teen hom gepleeg het, fisies en emosioneel. Iggy se “heiligmaking” en so ook die kontras tussen hom en Josias word versterk deurdat die naam Ignatius in verband gebring kan word met sint Ignatius van Antioch, wat hoofsaaklik bekend is vir die briewe wat hy tydens sy gevangenskap geskryf het.

Eerder as om al Johanna Brandt se denke uit te beeld, is Josias Brandt slegs die vergestaltung van die idee wat rondom haar geskep is na aanleiding van haar visioene – soos die mans in die kroeg dit aan Karl Hofmeyer vertel:

“Jy’s ingelig, nè? Jy weet dat die tyd naderkom, nè? Jy weet dat die profesieë in hierdie tyd bewaarheid gaan word, nè? Dis belangriker as ooit om gereed te wees, gaan jou noodvoorrade noukeurig na, moenie ophou bid vir jou land en jou gesin nie.

Dis nie net Siener wat alles voorspel het nie, dis ook Johanna Brandt. Dis veral Johanna Brandt” (*Aanspraak*: 59).

En soos Vera Schoonraad (Maria se buurvrou) se seun in ’n brief aan haar skryf:

Johanna Brandt en Siener van Rensburg het albei die ‘nag van die lang messe’ voorspel. Dit kom op die volgende neer: Sodra Mandela sterf, sal daar ’n landswye staking wees. Hy sal sewe dae lank in Pretoria in staatsie in ’n glaskis lê en op die agtste dag begrawe word. Op die nag van sy afsterwe, of op sy begrafnis (dis al wat nie heeltemal duidelik is nie), sal dit ’n teken vir swartmense wees om soveel blankes as moontlik in Johannesburg te vermoor (*Aanspraak*: 153).

Josias se houding en optrede teenoor Iggy veroorsaak onversoenbaarheid tussen hom en sy naamgenoot, Johanna Brandt. Hierdie onversoenbaarheid ondermyn die tradisioneel-erkende beeld van Johanna Brandt en so ook die geldigheid van haar visioene en profesieë.

Dit is natuurlik ook belangrik om in gedagte te hou dat al hierdie gebeure in ’n Winterbach-roman afspeel en dus, hoewel dit met ernstige tematiek omgaan, daar deurlopend meerduidigheid onder die oppervlak bly borrel; dat dit teen die agtergrond van hierdie wete is wat hierdie gebeure verstaan moet word. Wanneer die profesieë van Johanna Brand en “die nag van die lang messe” in die romans geopper word, word dit op só ’n wyse gedoen dat dit met meerduidigheid gepaard gaan, wat die egtheid daarvan op ’n hoogs humoristiese wyse bevraagteken.

Die funksie van karaktername in ’n teks is om iets van die karakter bekend te maak en om vir die leser ’n basis te stel waaruit die karakter opgebou word. Met die naam van ’n karakter word daar sekere verwagtinge gekoppel. Daar word

verwag dat 'n “Sofia” wys sal wees, 'n “Maria” 'n goeie moeder, iemand met die van “Verbloem” geheimsinnig sal wees, en “Bubbles” borrelend en leeghoofdig. Dit is nie wat in die tekste gebeur nie – intendeel. Die leser se verwagting word omvêr gegooi met dié dat die karakter se naam en sy of haar karakterisering nie met mekaar ooreenstem nie, maar onversoenbaar is. Die effek van hierdie onversoenbaarheid is dat die idee van vasgestelde konstruksie ondermyn word – Sofia hóéf nie wys te wees nie en Aaron is nie bloot 'n weerspieëling van 'n Bybelse figuur nie.

Verder word tradisionele romankonvensies ook ondermyn; hoe karakters opgebou en uitgebeeld word, en die feit dat deel van die karakter se identiteit wél in die karakter se naam lê, word skerp bevraagteken.

Benewens die benutting van karaktername om teenstrydighede aan te dui en dus 'n humoristiese effek te verkry, is daar ook in die taalgebruik van die karakters (en dié van die verteller) dikwels 'n soort teenstrydigheid te bespeur wat aanleiding tot 'n komiese effek gee.

2.2.2 Taalgebruik

Taalgebruik maak 'n belangrike deel van karakterisering uit. Veral woordkeuse en dialoog kan karakteriserend wees (Brink, 1987:79). Dit wil sê dat dit wat die karakter sê en ook hóé dit gesê word, vir die leser baie insig kan bied oor die karakter – “[p]raat 'n karakter presieus, plat, geleerd, gemoediglik, selfbewus, behoedsaam, oorbeheers?” (Brink, 1987:79).

Daar is reeds verduidelik dat daar in elke roman 'n fiktiewe leefwêreld geskep word, waar spesifieke opvattinge en “waarhede” uitdrukking kry. Daar is ook verduidelik dat die karakters wat binne hierdie leefwêreld bestaan óf aan die vereistes van daardie wêreld voldoen, óf nooit aan die eise van hierdie leefwêreld kan voldoen nie (en gevolglik “hulpelose siele” word wat slegs

toeskouers is), óf hierdie eise heeltemal verwerp en so ook die konvensies van die leefwêreld verwerp. Hierdie karakters – dié wat weier om aan die daargestelde, aanvaarde konvensies te voldoen – word deur Pavel (2013:18-19) “scoundrels” of trieksters genoem:

Always comical, tricksters come in several varieties; the most popular are the *rogue*, motivated by his own base self-interest, and the *saucy devil*, whose misdeeds do not necessarily serve any particular selfish purpose but may simply be clownish maneuvers designed to disrupt other people’s lives (Pavel, 2013:53).

Verskeie karakters in Winterbach se romans kan as “scoundrel” of “trickster” getipeer word. Sekere karakters se name (wat in terme van die degradasieteorie bespreek word), aksies, en handeling, en veral ook die taalgebruik, kan aandui dat ’n karakter gesien moet/kan word as trieksterfiguur – hier gaan daar spesifiek gekyk word na taalgebruik.

“Vuil” of “kru” taal kom soms in Winterbach se romans, en veral in hierdie drie romans, voor. Reeds in die eerste toneel van *Die boek van toeval en toeverlaat* verwys Matroos na die “Indiese hond” met sy “lekker Indiese hol” (*Toeval*: 8); Maria Volschenk vertel in *Die aanspraak van lewende wesens* van Donny, ’n swerwer wat sy nou “oorlede bruidjie” op Maria se voorstoep toegesnou het: “Poes” (*Aanspraak*: 27), en Aaron Adendorff in *Die benederyk* gebruik gereeld kru taal om sy frustrasie teenoor Eddie Knuvelder uit te druk: “Hy moes hom met ’n fokken Stanley knife, met ’n gebreekte bottel onder die ken gedreig het. Drop my, jou bastard, en jy sien jou gát. Hy moes Knuvelder se fokken strot met ’n stomperige lem geliefkoos het” (*Benederyk*: 19).

Die vraag is dan, waarom is kru, onweloweglike, en vulgêre taal komies? In hierdie geval sluit dit aan by die karakters, die trieksters; “whose misdeeds [are]

designed to disrupt other people's lives" (Pavel, 2013:53) – en dit is presies wat hierdie soort taal doen: dit maak meerduidig, ontwrig, en ontstem. Die sosiale konvensies wat daargestel is, word ontwrig en ontstem deur onversoenbare taalgebruik; die taalgebruik kan onversoenbaar wees met die karakter (en dit wat van daardie karakter verwag word), of dit kan onversoenbaar wees met die konteks (of situasie) waarin daardie taal gebruik word.

Soos reeds genoem, kan verskeie karakters in Winterbach se romans as "trieksters" gereken word. Matroos in *Die boek van toeval en toeverlaat* is een so 'n karakter – 'n "rogue, motivated by his own base self-interest" (Pavel, 2013:53) – wat uiteindelik ontwerp is om die sosiale orde te ontwrig. Volgens Pavel (2013:53) word hierdie karakters dikwels as diere uitgebeeld, omdat hulle die laagste vorm van menslike dwaasheid verteenwoordig. Deur hierdie karakters as diere uit te beeld (en diere name aan hulle toe te skryf), kan die leser (of selfs die skrywer) hom- of haarself van hierdie dwaasheid distansieer. Alhoewel Matroos nie as dier uitgebeeld word nie, kry hy nie 'n egte naam nie en sy taalgebruik (en handeling) kom direk ooreen met die stereotipes wat daar met matrose geassosieer word. Hy vloek soos 'n matroos en handhaaf 'n effens promiskue lewenstyl.

Matroos se taalgebruik is dus nie onversoenbaar met hom as karakter nie, maar eerder met die konteks waarin hy hierdie taal gebruik. Ná Theo Verwey se dood huil hy onbedaarlik en beskuldig die "Indiese hond" en "die hond se konterige seun" (*Toeval*: 8) van afpersing en uiteindelik moord. Tydens 'n besoek aan Helena sê hy: "En Sondaemiddae het my pa my broer genaai" (*Toeval*: 151) en gee dan 'n klein laggie; by Theo se begrafnis verklaar hy luidkeels "Gots, amper val ek nou op my poes" (*Toeval*: 284) voor hy die graf bestorm om blomme daarin te strooi, en by die "begrafnisbanket" sê hy dat die "kont [...] nog die fokken cheek [het] om by die begrafnis op te daag" (*Toeval*: 298). Die feit dat hy hierdie goed sê is nie uitsonderlik onverwags nie, maar is onversoenbaar met die

daargestelde sosiale konvensies. Hy skok en maak ongemaklik; sy taal is “designed to disrupt other people’s lives” (Pavel, 2013:53).

Alhoewel die humor wat met kru taal te make het dikwels met onversoenbaarheid geassosieer kan word (soos hierbo bespreek), is dit ook nodig om te kyk na bedoeling – waarom gebruik die karakter juis hierdie taal? Anders as die vabond of die pikaro uit ouer romans, gebruik die hulpelose siel nie kru taal om te skok nie, maar eerder om uiting te gee aan opgeboude emosies. Die karakters vloek uit frustrasie as hulle magteloos toekyk hoe gebeure plaasvind en niks kan doen om dit te verhoed of beïnvloed nie. Die wyse waarop humor hier geskep word, stem dus meer ooreen met die beginsels wat in die ontladingsteorie uiteengesit is.

Kru en vuil taal is natuurlik nie die enigste vorm van onversoenbare taalgebruik wat tot humor aanleiding gee nie. Bubbles Bothma se voordrag van John Milton se *Paradise lost* stem nie ooreen met haar “gewone” taalgebruik nie: “Het jy al jou gun license hernu?” (*Benederyk*: 15); “Moenie jou Lotto ticket vergeet nie [...]. Jou gateway to paradise”(*Benederyk*:23); “Abduct hom. Take him for a ride. Laat hom uitklim. Slaat sy knieë met ’n ysterpyp pap. Leave him there to get home on his own” (*Benederyk*: 31). Die beeld wat daar van Bubbles Bothma geskep word is onversoenbaar met iemand wat die vermoë sou hê om *Paradise lost* te resiteer (veral omdat dit voorafgegaan is deur ’n jaagtog). Soos Matroos, skok dit wat sy sê die leser (en Aaron), nie omdat die taal “onbehoorlik” is nie, maar omdat dit nie van haar as karakter verwag word nie.

Daar is vroeër verduidelik dat ’n karakter se taalgebruik en spraakhandeling – wat hulle sê, waar dit gesê word, vir wie dit gesê word, en hoe dit gesê word – heelwat bydra tot hoe karakters gesien word. Die leser raak vertrou met hoe die karakter binne die wêreld van die roman funksioneer en ook wat die konvensies is wat binne daardie wêreld geld. Sodra ’n karakter se taalgebruik buite dit wat verwag word val, is dit onversoenbaar en met hierdie

onversoenbaarheid ontstaan humor – humor wat die leser dwing om die teks weer te bekyk en dit wat oor die karakter en die romanwêreld bekend is, te bevraagteken.

Soos naamgewing en taalgebruik, kan die handeling van 'n karakter grootliks aandui hoe die karakter binne die romanwêreld funksioneer en wat die konvensies van daardie wêreld is. Soortgelyk aan taalgebruik, is dit moeilik om handeling te skei van die konteks waarin dit plaasvind.

2.2.3 Handeling

Die komiese in die drie romans van Winterbach spruit dikwels uit die handeling van die karakters. Volgens die onversoenbaarheidsteorie sal 'n handeling komies wees wanneer 'n karakter op 'n manier optree wat nie by 'n verwagtingspatroon inpas nie – op 'n manier wat onversoenbaar is met die situasie, die karakter se aard, of die verwagtinge wat van die karakter gekoester word.

Die leefwêreld wat telkens in die drie romans geskep word, is nie onbekend vir die eietydse leser nie. Werklikhede soos misdaad, stakings, ingewikkelde familieverhoudings, siekte, en dood word deurentyd op die voorgrond gestel, wat dit vir die leser moontlik maak om maklik met die geskepte leefwêreld van die romans te assosieer. Daar is egter duidelike onversoenbaarheid tussen dít wat karakters doen en dít wat as die norm aanvaar word.

As protagonis in *Die boek van toeval en toeverlaat* is dit hoofsaaklik Helena Verbloem se handeling wat die gebeure in die roman bepaal. Haar obsessie met die verlies van haar skulpe – wat dikwels veroorsaak dat sy haarself in situasies plaas wat moontlik gevaarlik kan wees – is onverwags. In die geskepte leefwêreld van die roman word dit duidelik gemaak dat haar handeling nie versoenbaar is met wat verwag word nie; haar vriend raai haar aan om 'n sielkundige te gaan spreek, en die twee ondersoekende beamptes raai haar deurentyd aan om haar

“ondersoek” te laat vaar – so ook Jaykie Steinmeier, Fish, en Sof Benadé. Dit is teen die agtergrond van hierdie onversoenbare handeling wat die hele roman afspeel en as gevolg hiervan is die leser meer attent op ander onversoenbaarhede wat in die teks mag voorkom. Dit is dus nie enkele onversoenbare handeling van individuele karakters wat die komiese in die roman veroorsaak nie – alhoewel daar wel sulke afsonderlike handeling is – maar eerder die oorhoofse toon van onversoenbaarheid wat deur die loop van die roman geskep word wat die humor en sodoende die meerduidigheid van die tematiek wat in die roman aangeraak word, belig.

Ook in *Die benederyk*, alhoewel daar talle handeling is wat beslis as onversoenbaar en so ook komies geag kan word – veral dié van Bubbles Bothma – is dit nie die afsonderlike handeling van ’n enkele karakter waarin die humor van die roman lê nie. Dit gaan hier oor die toon van oorhoofse onversoenbaarheid wat in die roman geskep word waarteen die gebeure in die roman afspeel. Die beeld van ’n selfmartelende kunstenaar, rouend ná die skielike dood van sy vrou, wie sukkelend weer probeer skilder ná ’n lang siekbed. ’n Middeljarige man wat sukkel om aan te pas – hierdie beeld is byna ’n cliché. Aaron Adendorff se aksies en reaksies is, grotendeels, versoenbaar met sy karakterisering. Onversoenbaar is sy (nie-bewuste) besluit om homself juis aan Bubbles Bothma te heg – te midde van al sy kommentaar oor hoe sy nie sy huis mag betree nie en sy verwyte teenoor mev. Sekete wanneer sy Bubbles wel inlaat. Bubbles se handeling is dikwels onverwags; byvoorbeeld die jaagtog waarin sy en Aaron betrokke raak nadat sy uit die kroeg uitstap, die feit dat sy *Paradise lost* resiteer, of Gogol se *Dead souls* wat Aaron in haar sakkie wat voor in die motor lê, vind. Beide die leser en Aaron verwag nie hierdie gebeure nie en dus is dit onversoenbaar. Dit is met Bubbles se onverwagse en onversoenbare handeling as agtergrond waarteen die res van die roman afspeel.

2.2.4 Plots

Handelinge kan ook in verband gebring word met plot of “handelingskomposisie” – die manier waarop gebeure gerangskik is om ’n samehangende geheel of storie te vorm. Hiermee word bedoel dat wanneer die verhaalwêreld geskep word, sekere gebeure gekies word om sodoende ’n samehangende geheel te vorm wat sinvol is vir die doeleindes van die roman. In Winterbach se romans word daar dikwels gebeure gekies wat nie ooreenkom met wat van die geskepte romanwêreld verwag word nie.

In *Die boek van toeval en toeverlaat* word daar aan die begin (en deur die loop van die roman) die illusie geskep dat die plot wat geskep word, dié van ’n speurverhaal is, maar die handelinge, karakters, en ander uitgekose gebeure gooi hierdie idee omvêr. Die konvensie van die speurverhaalplot word dus ondermyn en meerduidelik gemaak.

Van der Merwe (2012:1) voer aan dat *Die aanspraak van lewende wesens* as reisverhaal getipeer kan word “omdat reise so ’n dominante rol daarin speel”. Hy noem verder dat die reismotief, of Nederlandse *queeste*, ’n sentrale deel van die Middeleeuse ridderroman uitmaak. In sulke romans word die ridder as “sterk siel” (Pavel, 2013:18) of ideale held aangebied wat enige en alle struikelblokke oorkom om sy uiteindelijke doel te bereik en aan al die morele eise van die romanwêreld voldoen. In *Die aanspraak van lewende wesens* is beide hoofkarakters aan ’n reis van een of ander aard verbind – Karl Hofmeyer is op ’n reis van Durban na Kaapstad, waar hy sy broer in sy uur van nood moet bystaan, en Maria Volschenk reis ook van Durban na Kaapstad om meer te wete te kom oor haar suster se selfdood, maar as gevolg van hul eie tekortkominge misluk beide Karl en Maria – Karl red nie sy broer nie en Maria word nie veel wyser oor Sofie se dood nie. Dus, in plaas van die tipiese held, die “sterk siel” wat in reisverhale voorkom, het ons hier te doen met “hulpelose siele” wat nie aan die eise wat deur die romanwêreld aan hulle gestel is, kan voldoen nie.

Daar is met ander woorde 'n onversoenbaarheid tussen die gebeure in die roman en die daargestelde konvensies van 'n tipiese reisverhaal. Soos die geval in die ander twee romans, vorm hierdie oorhoofse onversoenbaarheid 'n agtergrond waarteen die res van die gebeure in die roman afspeel en gemeet word.

In die romans word daar sekere verwagtinge geskep wat die plotstrukture betref. Hierdie verwagtinge word deurlopend ondermyn wanneer gebeure plaasvind wat nie noodwendig inpas by wat verwag word deur die leser nie. Dit wat voorkom as 'n tipiese speurverhaal, is glad nie 'n speurverhaal nie – die misdadigers word nie vasgetrek nie, die misdaad word nie opgelos nie, en daar is geen uiteindelijke ontlading vir die spanning wat in terme van die misdaad geskep word nie. In die reisverhaal bereik die reisigers nooit regtig hul bestemmings nie en vervul hulle nooit hul eintlike take nie; en in die “man in the hole”-verhaal weet die leser nooit of die protagonis werklik vrede en geluk vind nie. In elkeen van die romans bly die gebeure anti-ideaal en al wat die leser vir seker weet is dat elkeen van die protagoniste in hierdie anti-ideale narratiewe voortleef as “hulpelose siele” wat (soos deur Pavel (2013) uiteengesit) bewus is van hul tekortkominge, maar magteloos is om enigsins hul lot te verander en dus hulpeloos toekyk hoe gebeure om hulle plaasvind sonder om werklik daaraan deel te neem.

2.3 Samevatting

Onversoenbaarheid kom op verskeie maniere in die romans voor. Hier is gewys op name, taalgebruik, en handeling van karakters, maar ook in die verwagtinge wat daar geskep word oor die romans se plotstruktuur en die konvensies van die genres waarin die romans geplaas word.

Karakters word in die romans in 'n sekere soort wêreld geplaas en dit word (vanweë hul onversoenbare gedrag, name, en taalgebruik) duidelik dat hulle nooit aan die eise wat deur hierdie wêreld aan hulle gestel is, kan voldoen nie.

Die feit dat hierdie karakters nie aan die eise van hul daargestelde leefwêreld kan voldoen nie, lewer kommentaar op hoe mense dikwels in 'n enkele ideologiese opvatting verval en dat die eise wat só 'n opvatting stel, nooit nagekom sal kan word nie. Daar is 'n duidelike onversoenbaarheid tussen die eise wat aan mense gestel word en dit wat werklik deur hulle bereik kan word. Die onversoenbaarheid maak plek vir meerduidigheid, en meerduidigheid is dit wat Kundera deurlopend met humor assosieer.

Behalwe vir die komiese wat met die meerduidigheid saamloop, is daar ook meer moontlikhede wat ontgin word – karakters se identiteite is skielik nie meer vasgepen in dié se naam of hoe hy of sy praat, of hulself gedra nie. 'n Enkele wêreld en 'n vaste karakter word hiermee ondermyn. Die wêreld en die karakters daarin is onseker, veranderlik, en voortdurend uitgelewer aan onvoorsienbaarhede, wat alle pogings om te voorspel en te beheer (deur byvoorbeeld vas te pen met 'n naam of 'n plotstruktuur) skielik in 'n onversoenbare situasie plaas wat daardie vastigheid of die soeke daarna meerduidig maak.

Wat telkens gebeur is dat 'n verwagting geskep word, 'n sekere patroon, waarvan daar dan afgewyk word. Die effek hiervan op die leser is dat dit lagwekkend is. Die funksie van hierdie komiese, is dat dit klem op die hulpelose siele plaas – die wêreld wat tot stand kom is telkens een waarin daar geen groter verband, kennis, of sin is nie. Die karakters se pogings om sin te vind, om 'n patroon te identifiseer, word dan snaaks.

Al die ernstige pogings om sin, eer, en welvaart te skep, kom neer op niks en is onvoldoende. Die patrone wat ons skep is nutteloos en word ondermyn deur die verbreking daarvan, maar in Winterbach se romans is die gevolge hiervan komies, eerder as iets om jousef oor te verknies.

Hoofstuk 3

Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk*, en *Die aanspraak van lewende wesens*: 'n Beskouing na aanleiding van die degradasieteorie

3.1 Inleiding

In die vorige hoofstuk is daar gewys op humor wat ontstaan uit onversoenbaarheid – wanneer 'n handeling of gebeurtenis nie in 'n bepaalde konteks gepas is nie en die leser of toeskouer verras word deur byvoorbeeld 'n onvanpaste uiting of reaksie (en hoe dit in die drie romans manifesteer). Die onversoenbaarheidsteorie is nie slegs gebruik om die humor in Winterbach se romans te beskryf nie, maar ook om aan te dui hoe die humor funksioneer om betekenis onvaspenbaar te maak, om eenduidigheid te ondermyn, en om 'n soort veelstemmigheid in die romans te bewerkstellig wat vastigheid en sekerheid deurlopend bevraagteken.

Die degradasieteorie word deur Perks (2012) onderskei as 'n tweede manier waarop die komiese ontstaan. Dit is soms moeilik om die degradasieteorie waterdig van die onversoenbaarheidsteorie te onderskei, omdat degradasie ook met onversoenbaarheid verband hou. Anders as om bloot buite die verwagte raamwerke te val en sodoende 'n (lagwekkende) verrassende effek te hê, is die opmerking in die geval van die degradasieteorie spesifiek spottend. Die teorie word deur Hobbes in Billing (2012: 52) as volg omskryf:

I may therefore conclude, that the passion of laughter is
nothing else but a sudden glory arising from sudden

conception of some eminency in ourselves, by comparison
with the infirmities of others, or with our own formerly: ...

Humor, na aanleiding van die degradasieteorie, is dus afhanklik van die ophou/verheffing van iets (of iemand) en sodoende die bespotting van 'n ander. In die geval van Winterbach se romans dien hierdie spottery egter nie as 'n verwerping van die onderwerp, persoon, situasie, of saak waarmee gespot word nie, maar eerder as 'n strategie om meerduidigheid teweeg te bring. Die onderwerp (persoon, saak, ens.) word anders beskou en ervaar as wat die saak sou wees sonder die aanwesigheid van humor. Die uiteindelijke gevolg van hierdie meerduidige beskouing is dus nie verwerping nie, maar eerder beklemtoning.

Die degradasieteorie hou ook verband met die burleske. Volgens die definisie van burleske in Hoofstuk 1, word dit beskou as óf die hoë burleske (waar persone of gebeure wat normaalweg met baie erns uitgebeeld word, bespotlik gemaak word), óf die lae burleske (waar die belang en gravitas van alledaagse gebeure of persone erg oordryf word). Die burleske, hetsy dit hoog of laag mag wees, gaan altyd gepaard met 'n element van spot, oftewel degradasie, wat hier nie bloot as afbrekende spot gesien moet word nie, maar eerder as 'n wyse waarop daar kommentaar gelewer word en meerduidigheid teweeg gebring word.

In die vorige hoofstuk is die ontleding van humor in die romans gedoen aan die hand van naamgewing, taalgebruik, handeling, en die plotstrukture van die onderskeie romans. 'n Beskouing van humor na aanleiding van die degradasieteorie verg 'n ander inslag as dié waarmee die onversoenbaarheidsteorie ondersoek is, en dus moet daar vanuit 'n ander raamwerk na die romans gekyk word. Daar kan nie slegs na degradasie gekyk word in terme van hoe karakters gedegradeer word of hulself en ander karakters degradeer nie; daar moet ook gekyk word na hoe sekere idees/ konsepte/ oortuigings gedegradeer word, en om dit te bereik moet die gebeure in die

verhale ook in oënskou geneem word. Om hierdie rede word die humor – na aanleiding van die degradasieteorie – beskou vanuit die raamwerk van karakterisering (wat naamgewing, taalgebruik, en handeling insluit) en die gebeure in die romans.

3.2 'n Beskouing na aanleiding van die degradasieteorie

In Hoofstuk 2 word Pavel (2013:52) se idee van “hulpelose siele” bespreek – anti-idealitiese helde of magtelose toeskouers wat nooit aan die eise van die leefwêreld kan voldoen nie. Pavel (2013:51) verduidelik dat die karakters in anti-ideale narratiewe, anders as die voorbeeldige karakters wat in hoofse verhale voorkom, geneig is om te doen wat hulle nie veronderstel is om te doen nie.

Pavel (2013) verduidelik egter ook dat dit moeilik is om 'n uiteraard bose karakter die protagonis van 'n lang narratief te maak – lesers identifiseer of simpatiseer nie graag met so 'n karakter nie. Die gevolg is dat karakters anders hanteer moet word. Pavel noem dat drie “tipes” karakters binne so 'n anti-ideale narratief kan bestaan; eerstens die “hulpelose siele”, waar karakters ligtelik en met min erns hanteer word, tweedens as snaakse trieksters, met humor as 'n beskermende laag tussen hul dade en die leser, en laastens die “rascals” of boewe, wat nietemin 'n sin van moraliteit behou en altyd na “die goeie” kan terugskakel. Winterbach skep in haar romans anti-ideale wêreldes en in hierdie wêreldes is elkeen van hierdie karakters – die “hulpelose siele”, die triekster, en die boef – te vinde.

Daar is aangedui hoe elkeen van die protagoniste in die drie gekose romans nie kan voldoen aan die eise wat deur hulle onderskeie leefwêreldes gestel word nie. Helena Verbloem poog hopeloos om haar gesteelde skulpe te vind en hou haarself besig met die opskryf van woorde wat in onbruik verval het. Aaron Adendorf probeer tevergeefs om kontak te maak met sy galeris, Eddie Knuvelder, en weer sy eie loopbaan op die been te bring. Maria Volschenk gaan op reis met

die doel voor oë om uit te vind oor haar suster se selfdood, maar word uiteindelik niks meer wys nie. Karl Hofmeyer reis van Durban na Kaapstad om sy broer uit die kloue van die bose te red, maar is uiteindelik onsuksesvol. Al hierdie karakters kom nooit die mas op nie. Die eise wat aan hulle gestel is, is in elke geval vir hulle te groot en al wat hulle kan doen is om hulpeloos toe te kyk hoe dinge met hulle gebeur, eerder as om aktief daaraan deel te neem. Om hierdie redes kan die karakters as “hulpelose siele” geïdentifiseer word.

Benewens die “hulpelose siele” wat in anti-ideale narratiewe voorkom, identifiseer Pavel ook die triekster. Die twee mees herkenbare variasies van die trieksterfiguur is eerstens die “rogue” (die vabond) en tweedens die “saucy devil” (die parmantige duiwel) – met die vabond wat hoofsaaklik deur sy eie, selfsugtige belange gemotiveer word, en die parmantige duiwel wat se hoofdoelwit is om ander se lewens omvêr te gooi (Pavel, 2013:53).

In die drie romans is die onderskeid tussen vabond en parmantige duiwel nie so duidelik nie, juis as gevolg van die meerduidigheid wat met humor gepaard gaan. Wat wel seker is, is dat die aksies van die trieksterfigure deurlopend die hulpeloosheid en onbevoegdheid van die “hulpelose siele” uitlig en beklemtoon. Dit is duidelik dat die leefwêreld van die romans anti-ideaal is, maar dit is soms so blatant anti-ideaal dat ironie daarin te vinde is. Die “hulpelose siele” is so hulpeloos dat dit komies word.

Die trieksterfiguur is prominent in Winterbach se oeuvre. Human (2007) bespreek die rol van die triekster in *Niggie* en verbind die rol van die triekster met verlies en vervulling (2007:258). Volgens Human is die triekster oorwegend boos en kwaadwillig, anders as Pavel (2013:52), wie die triekster met humor assosieer. Foster (2005) ondersoek ook in die artikel “Die grenservaring is belangrik: Trieksters in vier romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach” die rol van die triekster, maar ook anders as Pavel, word die triekster nie met humor geassosieer nie. Foster (2005:69) fokus in die artikel eerder op “gender-

ambivalensie en die kreatiwiteit en destruktiewiteit wat verband hou met die triekster se optrede”. Die trieksterfiguur in Winterbach se romans is al deeglik nagevors, ook byvoorbeeld deur Du Plooy (2009) in “Die argeologie van die teken: Taal en diskoers in *Niggie* en *Die boek van toeval en toeverlaat* van Ingrid Winterbach”, deur Van Coller en Van den Berg (2009) in “Trauma, verlies en die semiotiese bewussyn in *Karolina Ferreira* en *Niggie* van Ingrid Winterbach”, en deur Human (2007) in “Verlies in die oeuvre van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach”, asook andere.

Anders as in die bogenoemde tekste, word daar in hierdie navorsing nie op die boosheid en die kwaadwilligheid van die triekster gefokus nie, maar op die humor wat Pavel (2013:52) as die “protective barrier between their deeds and the reader” beskryf. Dit is hierdie humor wat meerduidigheid aan die aksies van die trieksterfigure gee en dit sodoende vir die leser moeilik maak om hul dade sommerso as boos af te maak. Die skeiding tussen die “bose” en “kwaadwillige” en dit wat as goed en reg bestempel sou word, word deur hierdie humor meerduidigheid gegee.

In *Die boek van toeval en toeverlaat* maak Helena Verbloem op Jaykie Steinmeier en uiteindelik ’n vermeende bendeleier (die ene “Fish”) staat om haar geliefde skulpe te vind; sy steun hoofsaaklik op Matroos se inligting wat Theo Verwey se dood betref; en vind nooit haar skulpe nie. In *Die benederyk* bepaal die “varkhoewige nimfe”, Wanda en Zelda, Bubbles Bothma, en Jimmy Harris grootliks Aaron se welstand; en Karl Hofmeyer en Maria Volschenk in *Die aanspraak van lewende wesens* word deurentyd gehinder deur vreemde, naamlose karakters wat hulle op hul afsonderlike reise teëkom, om slegs enkele voorbeelde te noem.

3.2.1 Karakterisering

Soos reeds genoem, kan degradasie nie bekyk word in terme van hoe karakters gedegradeer word of self degradeer nie, omdat op ander idees en konsepte wat buite die teks staan, kommentaar gelewer word en dat die degradasie dikwels daarop gerig is. Die karakterisering is tog steeds baie belangrik, daarom word daar steeds na naamgewing, handelinge, en taalgebruik verwys, maar binne die kader van karakterisering, eerder as in onderskeie afdelings. Name is in al drie romans juis prominent en word in baie gevalle deel van die handelinge en taalgebruik van die karakters.

Daar is in Hoofstuk 2 kortliks verwys na die wyse waarop name sekere eienskappe van 'n karakter kan uitlig of beklemtoon, en die waarde van naamgewing in die romankuns is dus reeds vasgestel. Daar is uitgewys hoe sekere karakters in die drie romans se name juis nie ooreenkom met wat verwag word nie en dat hulle optrede dus as onversoenbaar beskou kan word. In plaas daarvan om aan die konvensies wat deur die naam daargestel is, te voldoen, staan die optrede van die karakters eerder in kontras met hierdie verwagtinge, wat lei tot die beklemtoning van daardie karaktereienskappe wat die onbevoegdheid en hulpeloosheid van die karakters onthul.

Wanneer karaktername na aanleiding van die degradasieteorie beskou word, word dit duidelik dat sommige karakters se name presies die eienskappe van die karakters wat beklemtoon moet word, uitlig, en dat die karakters wel voldoen aan die verwagtinge wat daar met die naam geskep word. Dit beteken egter nie dat karakters aan die "ideaal" voldoen nie, maar eerder dat hulle presies so onbevoeg en ondeund is soos wat hul name voorstel. Hierdie karakters vervul meermale die rol van trieksters in die drie romans.

Buiten die uitwys van die "hulpelose siele" (in hierdie geval die protagoniste) se onbevoegdheid, noem Pavel (2013) dat trieksters, spesifiek die vabond, die

“ideaal” tot so ’n mate bedreig dat hulle dikwels as diere voorgestel word. In die romans word die karakters nie as diere voorgestel nie, maar word dierlike eienskappe aan hulle toegeken deur middel van naamgewing. Daarbenewens word sommige karakters bloot nie name gegee nie, of kry “opgemaakte” name wat een of ander karaktereienskap voorstel, wat hulle dan ook as trieksterfigure bevestig.

Een so ’n karakter is Chicken, “so vernoem weens sy vreemde hinkstappie” (*Toeval: 236*), ’n skoonmaker by die museum waar Helena Verbloem werksaam is en wat tydens Hugo Hattingh se epileptiese aanval teenwoordig is. Chicken word later in die manstoilet gevind waar hy besig is om die mure met sy eie ekskrement te besmeer:

Met groot moeite en met die hulp van ’n tolk kry hulle Chicken so ver om te sê dat hy aangesê is om dit te doen (bose influisteringe). Die siek man het dit gedoen, sê hy, die man wat soos ’n dier op die grond gelê het, dit is die man wat hom aangesê het om dit te doen (*Toeval: 236*).

Chicken, vanweë sy naam en sy optrede, kan as voorbeeld van ’n trieksterfiguur gesien word, wat die “ideaal” so bedreig dat die menslikheid van sy optrede ontken word. Die humor hier is dus nie slegs ’n gevolg van die onverwagsheid (en onversoenbaarheid) van die gebeure nie, maar ook van die feit dat die karakter tot die vlak van ’n dier gedegradeer word.

Chicken plaas die blaam vir sy gedrag op “die man wat soos ’n dier op die grond gelê het”, wat die element van dierlikheid verder bevestig. Dit is egter slegs in sy naam waar die karakter “dierlik” gemaak word en só word die idee dat die gedrag nie aan ’n mens toegeskryf kan word nie, ondermyn en belaglik gemaak.

Die naam “Fish” kan ook hier betrek word. Volgens Pavel (2013:53) kan die vabond se gedrag ironies toegeskryf word aan wat hy “human villainy” noem. Die karakter word met ander woorde as ’n dier uitgebeeld sodat die gedrag wat hy of sy ontbloot, gedistansieer kan word van die menslikheid daarvan. Wanneer Fish ontwykende en ontduikende gedrag vertoon, word hierdie gedrag deur middel van sy naam van die menslike invloed daarvan geskei. Hy gee nie graag vir Helena en Sof ’n reguit antwoord nie en wanneer hy wel een gee, word dit duidelik dat hy goed weet hoe om van gesteelde goedere ontslae te raak. Dit is dus duidelik dat hy ’n boef is, maar deur vir hom die naam “Fish” te gee, word sy misdadigheid ’n minder menslike eienskap. Die feit dat hy as ’n “vis” voorgestel word, word versterk deur plakkate van golwe en walvisse wat teen die muur agter hom aangebring is. Die humor hier lê in die feit dat dit slegs sy naam (en die plakkate) is wat veroorsaak dat Fish as ’n dier beskou word. Sy optrede en taalgebruik getuig van sy kriminele karakter en so word die idee dat sy misdadigheid minder menslik is, ironies ondermyn.

Daar is reeds genoem dat die leefwêrelde wat telkens in die romans geskep word as anti-ideaal bestempel kan word en dat die karakters in die romans dikwels as “hulpelose siele” binne hierdie geskepte wêrelde funksioneer. Dit beteken egter nie dat al die karakters “hulpelose siele” is nie. Sommige van die karakters verteenwoordig die “ideaal” (soos verduidelik aan die hand van Pavel (2013)) en pas ironies nie by die leefwêrelde in wat in die romans geskep word nie. Gloria Sekete in *Die benederyk* is byvoorbeeld so ’n karakter wat die ideaal verteenwoordig:

Sy is nooit nukkerig nie, nooit in ’n slegte bui nie, sy is altyd spraaksaam [...]. Sy sing as sy werk, sy is soos ’n skip wat met oop seile vaar. Sy is onwrikbaar in haar geloof, wantrouig en uitgesproke krities op alle politici (*Benederyk*: 11).

Anders as sommige van die ander karakters, wie se name onversoenbaar is met hul karakterisering (vgl. Hoofstuk 2), bevestig en versterk die naam “Gloria” haar karakterisering. Dit gebeur tot so ’n mate dat dit oordryf word en gevolglik belaglik (of bespotlik) word. Die effek hiervan is dat die ideaal wat Gloria verteenwoordig bespotlik (en sodoende ongeldig) gemaak word.

In die romans speel die afwesigheid van name ook ’n beduidende rol. Aaron in *Die benederyk* verwys deurlopend na Eddie Knuvelder se twee assistentkurate as “Tweedledum en Tweedledee”, “die varkhoewige nimfe”, “mnr. X en mnr. Y”, of bloot as “die twee assistentkurate”. Die leser vind nooit uit wat hierdie karakters se “regte” name is nie. Die effek hiervan is dat die twee karakters verlaag word tot karikature. Elke keer as Aaron na hulle verwys, word dit op ’n spottende wyse gedoen, wat die leser se persepsie van die twee karakters beïnvloed. Soortgelyk word daar verwys na “Wanda en Zelda”. Hoewel hulle wel name in die egte sin van die woord kry, word die leser deurlopend daarvan bewus dat daar nie eintlik ’n skeiding tussen die twee is nie. Aaron wonder elke keer met welke een van die twee hy ’n gesprek voer, en só word hulle ook karikature wat met min erns beskou word.

Soos in *Die benederyk* is dit in *Die aanspraak van lewende wesens* toevallige name of byname wat aan karakters toegeskryf word waar humor aan die hand van degradasie plaasvind. Deur spottende byname te gee, vind die degradasie van karakters en hul optrede plaas. Die byname wat Karl Hofmeyer gee aan die Boeremaglede wat hy in ’n kroeg in Smithfield teëkom kan as een so ’n voorbeeld gesien word: “Wangbaard”, “Kettingman”, en “Besemsnor” (*Aanspraak*: 52). ’n Arbitrêre fisiese eienskap word gebruik om die totale karakter te omskryf. Die degradasie van die karakters word versterk wanneer hul “regte name” bekend gemaak word; weereens word daar van ’n enkele aspek gebruik gemaak om hulle te karakteriseer – die karakter se plek van afkoms – byvoorbeeld Hercules van Senekal, Ollie van Steynsrus, en Bertus van Holfontein. Die effek van die degradasie van die karakters is dat dit wat uiteindelik deur hulle

gesê word, minder geloofwaardig is. Wanneer daar na die “profesieë” van Johanna Brandt en Siener van Rensburg verwys word, word dit gelees met die wete dat dit oorvertel word deur “Kettingman”, of te wel “Bertus van Holfontein”, wat meerduidigheid aan die vertellings verleen.

Die degradasie van karakters deur middel van die name wat aan hulle toegeskryf word, versterk die idee dat hierdie karakters “hulpelose siele” is wat magteloos toekyk hoe gebeure om hulle plaasvind. Enersyds kan daar gestel word dat die karakter wat die naam toeskryf ook as ’n “hulpelose siel” geag kan word, omdat die degradering van ander sy of haar eie onvermoëns uitlig.

3.2.2 Gebeure

Die gebeure in hierdie drie romans kan dikwels as “burlesk” beskou word. In al drie die romans word idees/oortuigings wat as ’n reël met baie erns beskou word – soos die dood, selfdood, sielkundige afwykings, ernstige siekte, ens. – bespotlik gemaak. Soortgelyk word gebeure/idees/oortuigings wat betreklik min belang het – soos gesteelde skulpe, gesprekke met vreemdelinge, of om per ongeluk aan olie te raak – verhef tot die mate waar dit belaglik word. Die burleske word in hierdie drie romans aangewend as strategie om humor voort te bring en dit is in talle van die gebeure waar hierdie burleske element aangetref word.

Karakters in al drie hierdie romans word telkens met die dood, sowel as die verwerking daarvan, gekonfronteer. In *Die boek van toeval en toeverlaat* word Theo Verwey se begrafnis – van die kerkdiens, tot die stoet, die handeling van karakters by die graf self, en die samekoms na die begrafnis – as ’n burleske situasie uitgebeeld, wat kommentaar lewer op hoe afskeid geneem word wanneer mense aan die dood afgestaan word. Die kommentaar wat hier gelewer word, kan gesien word as ’n ondermyning daarvan dat daar op ’n sekere wyse opgetree moet word. Hierdie ondermyning kan toegeskryf word aan die absolute oordreuenheid van die gebeure, die optrede van die karakters, die feit dat die

weduwee nie optree soos dit “behoort” nie – volgens Sof is mevrou Verwey selfs “[o]nbehoorlik geklee vir ’n weduwee” (*Toeval: 280*) en ook dat sy “besluit [het] om die begrafnis te kombineer met ’n debutantebal” (*Toeval: 288*) – asook die wete dat dit teen Theo Verwey se wense was om begrawe te word: “‘Hy wou veras word,’ sê ek sag vir Sof, ‘en in vrede by die Tugela afdryf’” (*Toeval: 288*). In hierdie gedeelte is dit nie die dood self wat bespot word nie, maar eerder die individu se reaksie daarop en hoe dit hanteer word. Die oorvol kerk, Matroos se duidelik hoorbare kreune en sugte, asook sy optrede by die graf, die betoging wat (gelyk het of dit) deel uitgemaak het van die stoet, en die “begrafnisbanket” waar die gaste dronk agter bosse opgooi, lyne kokaïen snuif, en heavy metal-musiek luister, terwyl dit eintlik Theo Verwey se wens was om “in vrede by die Tugela af [te] dryf” is komies in terme van die meerduidigheid wat dit meebring. Hierdie meerduidigheid werp nie net ’n alternatiewe lig op hierdie gebeure nie, dit ontbloot ook die feit dat hierdie karakters as “hulpelose siele” gesien kan word.

Anders as Matroos se reaksie op Theo se dood, vergryp Helena haar aan die materialistiese. Sy beskryf haar skulpe as “hemelse boodskappers” (*Toeval: 11*), ’n “bron van *oneindige* skoonheid” (*Toeval: 12*), en as haar “manier om die wondere van die skepping te erken” (*Toeval: 13*), maar wissel opvallend die uitgebreide omskrywings van die skulpe met vertellings van haar gesin – haar ma, pa, en suster, Joets, wie almal oorlede is – wat daarop dui dat sy haar aan die tasbaarheid van haar skulpe oorgegee het om die dood van haar familie te hanteer. Die manier waarop sy die dood verwerk, word ook uitgelig in Helena se selfverwyt omdat sy nie “behoorlik” oor Theo se dood rou nie:

Dit is die begin van November, meer as vier weke sedert Theo Verwey se begrafnis, en steeds kan ek nie soos die ryk man op my bors slaan en huil oor Theo se dood in ’n uitspattige vertoning van verdriet nie. Steeds ervaar ek slegs hierdie droë

leed, en 'n vreemde gegriefdheid soos verontwaardiging
(*Toeval*: 331).

Helena se reaksie op die verlies van haar skulpe staan in direkte kontras hiermee: “Die geluid kom diep uit my keel, uit 'n plek waar woorde nie gewoonlik gevorm word nie; ek voel hoe my keel vernou en die klein beentjies in my strottehoof pynlik teenmekaar aandruk” (*Toeval*: 11). Hierdie (byna belaglik) oordrewe reaksie op die verlies van haar skulpe teenoor die “droë leed” wat sy ervaar ná die dood van Theo Verwey dui nie net op die “onbehoorlikheid” van haar hantering van Theo se dood nie, maar maak ook die idee dat daar wel 'n “behoorlike” manier is om die dood te hanteer, meerduidelik. Dit is haar (bespotlik) oordrewe reaksie op die verlies van haar skulpe en die selfverwagting dat sy net so oordrewe op Theo se dood (en die beskrywing daarvan) moet reageer, wat in hierdie geval komies is.

Dit is nie net die dood van Theo Verwey wat in die roman ter sprake is nie, maar ook die selfdood van Patrick Steinmeier. Vir Helena word die dood van hierdie man totaal oorskadu deur die feit dat haar skulpe in die hoek van die vertrek waar hy homself gehang het, gevind is. Hier word 'n burleske situasie geskep – waar 'n ernstige situasie as onbelangrik afgemaak word om sodoende sosiale kommentaar daarop te lewer – waar die skulpe nie net verhewe gestel word bo die mens nie, maar selfs vermenslik word deur daarop te sinspeel dat die skulpe Patrick Steinmeier se dood “aanskou” het en so werklike trauma ervaar het. Hierdie verhewendheid van voorwerpe bo die mens beklemtoon haar vergryping aan die materialistiese, en met die komiese word hierdie vergryping bespotlik gemaak.

In *Die benederyk* word 'n ander blik gegee op hoe 'n begrafnis of waakdiens vir 'n afgestorwene “behoort” te wees. Aaron vergesel Bubbles en Violet na die Red Dolphin-kroeg waar hulle 'n waakdiens vir “Ou Dee” bywoon en lewer kommentaar oor die feit dat die diens in 'n kroeg plaasvind, wat volgens hom

vreemd is. Bubbles se reaksie op Aaron se kommentaar (dat “Ou Dee” dit nie anders sou wou hê nie) en die feit dat dit binne die konteks van die roman redelik natuurlik voorkom dat die waakdiens by ’n kroeg sou plaasvind, ondermyn die idee dat daar ná ’n persoon se dood op ’n vasgestelde wyse opgetree moet word. By hierdie geleentheid word daar ook verwys na ’n siek man wat op ’n chaise lounge in die kroeg lê en die moontlike siektes wat hy het word bespreek deur obskure (soms nie-bestaande) siektes in alfabetiese volgorde op te noem:

Die parkeerwag draai ná ’n ruk ineens weer om na Aaron en sê: Nee, nou onthou ek, dit is nie Atkin’s disease nie. Dis iets anders. Iets met ’n A. Adolph’s dalk? Sy weet nou nie meer nie. Hulle loer weer in die rigting van die prostrate op die bank. Adcock’s dalk? vra Bubbles. Ja! Ja! Adcock’s, sê die vrou. Nee, dalk tog nie. Iets met ’n B dalk? stel Aaron voor. Ja, weet jy, nou dat jy dit sê, sê die vrou. Bond’s dalk? Bond’s disease? Dit klink vir haar reg. Beard’s disease, sê Bubbles. Sy het al gehoor van Beard’s disease, wat by die voete begin. Bland’s! sê Violet. Bland’s disease begin by die voete, sy onthou nou. Brick’s! sê die parkeerwag. Bound’s, Brick’s, nee gots man, sê Bubbles, hoe kan dit nou Brick’s disease wees, daar bestaan nie so ’n siekte nie. Loop vra die vrou self wat haar man makeer, sê sy. Die arme weduwee, sê Violet. Is jy van jou kop af? sê Bubbles, die man lewe nog. Wat van iets met C, sê Violet, sy het al gehoor van Crown’s disease, ’n oom van haar is daaraan dood. Was hy so opgeblaas? vra Bubbles. Sy kan nie meer onthou nie, sê Violet. Sy dink eintlik hy was baie maer. Dan lieg jy mos nou, sê Bubbles. Crow’s disease! sê die parkeerwag. My here hoe kon ek vergeet het. Crow’s se voet man, sê Bubbles. Crown’s disease is meer likely. Wat van Carr’s disease, sê

Aaron. Dit lui nou wragtie ook 'n klok, sê die parkeerwag. Nou is ek so deurmekaar jy kan met my toor (*Benederyk*: 124-125).

Die erns waarmee siekte en die dood beskou word, word in hierdie deel minder ernstig gemaak en op daardie wyse ondermyn.

Die dood en die gepaardgaande erns daarvan word ook deur Jimmy Harris se selfdood ondermyn. Wanneer die leser (en Aaron) Harris ontmoet, word Harris se konsep van “Deathworks” en die relatiwiteit van kuns (en die dood) bekend gestel – 'n idee waarmee Aaron glad nie saamstem nie, aangesien hy baie nou bekend is met die dood vanweë die afsterwe van sy vrou en sy eie siekte. Dit is van die begin af duidelik dat Jimmy Harris nie die dood met veel respek hanteer nie, maar eerder beskou as 'n kommoditeit wat gebruik word om kuns te maak en kuns is vir Harris iets wat gebruik word om geld te maak – die dood is dus vir Harris 'n manier om geld te genereer. Dit is dan ironies dat 'n polisiebeampte Aaron en die galery uitbuit om die video van Harris se dood te koop; kuns, “Deathworks”, en sy selfdood was immers alles 'n manier vir Harris om homself te verryk, al sou dit nie juis moontlik wees om self uit sy dood te baat nie.

Dit is nie net die dood nie, maar ook siekte en die hantering daarvan wat in die romans met 'n ander blik beskou word. Die feit dat Aaron siek is en dat siekte 'n groot deel van sy bestaan uitmaak is duidelik – siende dat sy vrou aan natuurlike oorsake dood is, hy self kanker het, en sy moeder ook aan kanker dood is. Aaron se siekte is van so aard dat dit vir hom onmoontlik is om te skilder en hy 'n jaar se uitstallings mis, wat dan aanleiding gee tot al die probleme wat hy ervaar met Eddie Knuvelder en die galery. Aaron se oordrewe, amper historiese manier waarop hy gedurig reageer bring mee dat hy, eerder as wat daar simpatie met hom getoon word, belaglik word. Sy karakter as 'n “hulpelose siel” word verder deur hierdie histerie uitgelig en die erns van die siekte wat hy deur die loop van sy lewe ervaar – dit wil sê nie net sy eie siekte nie, maar ook dié van sy moeder en sy vrou – word minder ernstig, en dus gedegradeer.

In *Die aanspraak van lewende wesens* word die dood ook in oënskou geneem. Beide die hoofkarakters bevind hulself op 'n stadium in begraafplase en die gebeure wat daar afspeel, kan net as burlesk beskryf word. Karl Hofmeyer kry 'n SMS-boodskap wat hom na die begraafplaas toe lok, waar hy dan vir 'n onverklaarbare rede geskiet word, en Maria gaan besoek op twee geleenthede haar ouers se grafte – eers word sy in 'n vreemde situasie met twee haweloses vasgevang waar hulle haar palm lees, en dan word sy deur 'n onbekende vrou met klippe en modderklonte bestook. Die feit dat hierdie gebeure in begraafplase afspeel, is van belang omdat dit die idee dat die dood en dooies met 'n sekere vlak van respek hanteer moet word, bevraagteken.

Dit is nie slegs hier waar die dood in *Die aanspraak van lewende wesens* ter sprake is nie. Deur die loop van die roman is Maria op soek na antwoorde rakende die motiewe agter haar suster, Sofie, se selfdood, maar kom nooit tot dieper insig wat dit betref nie. Maria blameer deurlopend Sofie se man, Tobie, vir haar suster se depressie, maar dit word deurlopend duidelik dat Sofie 'n lang geskiedenis van depressie gehad het, en dat 'n ongelukkige huwelik slegs 'n enkele bydraende faktor kon wees wat gelei het tot haar besluit om haar eie lewe te neem. Maria se soektog na antwoorde, wat sy nooit kry nie, ontbloom haar karakter as 'n "hulpelose siel", wat nooit agter die kap van die byl kom aangaande haar suster se dood nie, en op hierdie wyse word die karakter gedegradeer en dus moontlik komies. Die hulpeloosheid van die karakter is in hierdie geval komies.

Karl Hofmeyer word ook as bespotlik voorgegee wanneer sy geestesversteuring op die voorgrond kom. As Karl die stelling maak dat hy "nie olie doen nie" of as hy weier om die pakkie wat sy broer vir hom gestuur het by die Wimpy se bestuurder te vat omdat dié se hande olierig is, of as dit hom byna 'n week neem om van Durban na Kaapstad te reis – wat logies nie meer as twee dae moet neem nie – omdat die nommers nie reg is nie, word Karl as belaglik uitgebeeld en met hierdie belaglikheid word die hulpeloosheid van sy karakter duidelik.

Hierdie belaglikheid, en die gepaardgaande hulpeloosheid, bring mee dat Karl se geestesversteuring met minder erns deur die leser beskou word en so word daar, op 'n burleske wyse, kommentaar gelewer op geestesversteuring in die algemeen.

Daar word in die *Die boek van toeval en toeverlaat* ook dikwels burleske situasies geskep in terme van kultuur- en taalbewaring waar hierdie temas wat deur talle met baie erns beskou word, as onbelangrik afgemaak word. Wanneer mevrou Dudu, hoof van die biblioteek se departement van die natuurhistoriese museum en lid van die departement van streekstale, Helena, vra om haar te help om die rakruimte wat die Afrikaanse boeke in die stadsbiblioteek in beslag neem, te verminder, word die sentimentaliteit waarmee daar met taal en omgegaan word en die assosiasie daarvan met kultuur, bevraagteken.

Daar moet van al die boeke wat voor 1990 gepubliseer is ontslae geraak word en verder moet slegs boeke wat gereedelik uitgeneem word, op die rakke bly. Vir Helena is hierdie taak byna onmoontlik, selfs pynlik: “Ek wil nie aan hierdie ondaad skuldig wees nie. Ek wil nie die een wees wat die reeds skrale verteenwoordiging van die Afrikaanse letterkunde in bokse moet verpak en versend nie” (*Toeval*: 110). In teenstelling hiermee “lag [mevrou Dudu] dat haar lokke skud” (*Toeval*: 110). Maar mevrou Dudu se aflaggende houding spruit nie, soos Helena vermoed, uit onkunde of vergelding teenoor die destydse “Bantoe-onderrig”-stelsel waaronder mevrou Dudu geskool is nie:

“Is dit uit weerwraak omdat jy *Fanie se veldskoene* moes lees?” vra ek.

Nou lag mevrou Dudu eers uitbundig.

“O, nee,” sê sy. “Ek het van daardie boeke gehou. Ek het van ál daardie boeke gehou!” (*Toeval*: 111).

Maar anders as Helena assosieer mevrou Dudu die behoud van die literatuur nie met die “lot van [haar] onsterflike siel” nie (*Toeval*: 113), alhoewel daar tog ’n element van spot skynbaar is in mevrou Dudu se houding teenoor Helena en haar reaksie op die taak wat aan haar voorgehou word. Mevrou Dudu, wat Helena se reaksie snaaks vind, veroorsaak dat die leser die sentimentele verhouding met die Afrikaanse literatuur bevraagteken. Die nie-kwaadwillige wyse waarop sy met die taak omgaan, ondermyn die direkte verband tussen om blank te wees en ’n “liefde” vir die taal; soos mevrou Dudu gesê het: “Ek het van ál daardie boeke gehou!” (*Toeval*: 111).

Die sentimentaliteit teenoor Afrikaans word verder ondermyn wanneer die ironie wat met Theo en Helena se projek gepaard gaan, in ag geneem word. Buiten die ooglopende ironie van die opskryf van woorde wat nie meer gebruik word nie, is daar ook die meer subtiele manifestasie daarvan. Die oormaat “doodsverbindings”, die feit dat byna al hul gesprekke oor die dood en verganklikheid handel: “[e]n so voorts gaan daar nie ’n enkele gesprek tussen ons verby sonder ’n verwysing na die dood nie” (*Toeval*: 94), die atmosfeer wat deur die musiek waarna hulle luister geskep word, en die afstandigheid van hul verhouding kan alles sinspeel op die verganklikheid van die taal. Die ironie hierin – wat met meerduidigheid gepaard gaan – ondermyn dus die absolute erns van hierdie verganklikheid.

Die erns van misdaad word ook deur middel van die burleske meerduidig gemaak. Daar kan gestel word dat die deurlopende storielyn (en dus die mees prominente een) van *Die aanspraak van lewende wesens* die diefstal en daaropvolgende soektog na Helena se skulpe is. Deur die hooffokus van die roman die diefstal van Helena se skulpe te maak, ’n item wat deur meeste as banaal of onbelangrik geag sou word, word die erns van misdaad ondermyn en bespotlik gemaak. Hierdie bespotting word verder gevat deur die inbrekers wat op Helena se mat ontas. Die absurde beeld van ’n inbreker wat op ’n mat ontas, ondermyn die geweld waarmee misdaad dikwels gepaard gaan, maar

beklemtoon terselfdertyd die mate waartoe die individu blootgestel is: “Die uitwepens lyk gevaarlik – stewig, blink, swart, opgerol soos ’n slang” (*Toeval*: 11). Die verheerliking van die skulpe wat Helena “beween soos Rachel haar kinders” (*Toeval*: 40) bo die mens lê die klem op bevoorregting; selfs die dood van Patrick Steinmeier dra vir Helena minder belang as die verlies van haar skulpe. Soveel so dat sy die rouende Steinmeier-gesin om die bos lei om meer te wete te kom oor haar skulpe – terwyl daar deurlopend bytende en afbrekende kommentaar gelewer word oor die Steinmeiers se woning en Jaykie se kunswerke. Deur Sof se gebruik van haar “pastoriestem”, Helena se deurlopende verdenking van Jaykie Steinmeier, en die algehele omskrywing van die Steinmeiers se optrede en hul huis, word die gesin gespot en hul ervaring van Patrick se dood en die oorsake daarvan ondermyn.

3.3 Samevatting

In hierdie hoofstuk is daar getoon hoe die degradasie van sekere karakters en situasies humor meebring. Hoewel hierdie degradasie spottend van aard is, is dit nie noodwendig afbrekend nie, en is die doel en effek van hierdie degradasie eerder die beklemtoning van sekere situasies, gebeure, patrone, en so meer.

Die burleske word in hierdie hoofstuk aangewend om aan te dui hoe degradasie bewerkstellig word. Die uitbeelding van sekere gebeure as burlesk dra by tot die ondermyning van sekere situasies wat andersins as “taboe” beskou sou word. Wanneer hierdie onderwerpe bespot word (of eerder, met humor hanteer word), word daar anders na hierdie gebeure gekyk.

In hierdie drie romans word daar anti-ideale wêreldes geskep. In hierdie geskepte wêreld kom dit deurlopend voor of karakters nie tuis is nie, asof hulle nie aan die eise wat deur hierdie wêreldes aan hulle gestel is, kan voldoen nie. Karakters in sulke anti-ideale narratiewe word, volgens Pavel (2013), dan óf uitgebeeld as sogenaamde “hulpelose siele” – dié wat slegs kan toekyk terwyl gebeure om

hulle plaasvind, magteloos om enige daadwerklike verandering mee te bring – óf as trieksters – dié wat ’n “beskermende laag” humor tussen hul optrede en die “normale” gedrag van die leser plaas. In hierdie hoofstuk is aangedui hoe karakters, beide die “hulpelose siele” en trieksters, se gedrag met gebruik van die burlleske meerduidig word.

Meerduidigheid word dus deurgaans deur humor bewerkstellig. Die humor ontstaan uit die degradasie van sekere karakters en gebeure, en loop saam met meerduidigheid, wat om die beurt die leser dwing om sekere gebeure, situasies, patrone, karaktereienskappe, en so meer met ’n ander blik te bekyk as wat hulle gewoonlik sou.

Hoofstuk 4

Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat, Die benederyk,* en *Die aanspraak van lewende wesens: 'n Beskouing na* aanleiding van die ontladingsteorie

4.1 Inleiding

In Hoofstukke 2 en 3 is daar getoon hoe humor manifesteer deur middel van onversoenbaarheid – wanneer dinge plaasvind wat buite verwagte kaders val – en deur middel van degradasie – humor wat met spot saamloop. Daar is getoon dat beide hierdie manifestasies van humor meerduidigheid tot gevolg het en daarin dien om die spesifieke gebeure/aspekte wat aangeraak word, deurgaans anders te laat voorkom as wat dit sou sonder die invloed van humor.

Daar is ook getoon dat karakters binne sekere leefwêrelde voorkom en dat hierdie karakters sukkel om aan te pas in die wêrelde wat vir hulle geskep is en te voldoen aan die eise wat deur hierdie wêrelde aan hulle gestel is. Die humor in al hierdie gevalle gaan ook gepaard met meerduidigheid. So ook word die ontladingsteorie betreffende humor met meerduidigheid geassosieer.

Die uitgangspunt van die ontladingsteorie rakende humor is die idee dat humor 'n gevolg is van die uitlating van opgeboude emosies. Daar is in die eerste hoofstuk kortliks genoem dat hierdie ontlading sterk verband hou met Plato se siening rakende die verhouding tussen plesier en pyn en hoe die twee “uiterstes”, volgens Plato, nie so ver van mekaar verwyder is soos wat sommige mense sou verwag nie (Perks, 2012:124).

Die begrip van plesier is volgens Plato dan onsinnig sonder 'n begrip van die gepaardgaande pyn – siende dat dit die ontlading van hierdie pyn is wat die plesier meebring. Op 'nsoortgelyke wyse kan die ontladingsteorie rakende humor beskryf word. Humor, volgens die ontladingsteorie, is die uitlaat van opgeboude emosies – dit sal onsinnig wees om die plesier wat die humor meebring, te verstaan sonder om aandag te skenk aan die meegaande emosies van stres en pyn wat hierdie humor meebring.

In Hoofstuk 1 is daar verwys na Milan Kundera, wat beweer het dat hy tydens die Sowjetunie se besetting van destydse Tsjeggo-Slowakye die Staliniste van die nie-Staliniste kon onderskei deur bloot na 'n individu se glimlag te kyk. Hierdie gevoel wat Kundera beskryf, sluit aan by Plato se siening van die ontladingsteorie rakende humor en die noue verband tussen plesier en pyn wat hy daarmee assosieer. Kundera assosieer humor ook dikwels met die dood – die uiteindelijke ontlading.

In *Testaments betrayed* (1993) verduidelik Kundera ook dat humor heel dikwels in die ondermyning van die heilige geleë is en dat die mees komiese situasies uit hierdie ondermyning spruit. Dit is dan in hierdie ondermyning van die heilige waar meerduidigheid gevind word. Om dit te illustreer, gebruik hy 'n toneel uit Rabelais se *Fourth book*:

On the open sea, Pantagrue's boat meets a ship full of sheep merchants; one of them, seeing Panurge with no codpiece and with his eyeglass fastened to his hat, takes the liberty of talking big and calls him a cuckold. Panurge is quick to retaliate: he buys a sheep from the fellow and throws it into the sea; it being their nature to follow the leader, all the other sheep start jumping into the water. In a panic, the merchants grab hold of the sheep's fleece and horns, and are dragged into the sea themselves. Panurge picks up an oar, not to save

them but to keep them from climbing back onto the ship; eloquently, he exhorts them, describing the miseries of this world and the benefits and delights of the next, declaring that the dead are more fortunate than the living (in Kundera, 1993: 4-5).

Kundera verduidelik dat iemand wat nie die humor in hierdie gedeelte kan sien nie 'n "agelaste"⁵, een wat vir niks kan lag nie, is en ook nooit die romankuns oor die algemeen sal begryp nie. Vir Kundera is die ondermyning van die heilige, die ontlading van die opgeboude emosies in verband met die heilige, en die romankuns onlosmaaklik aan mekaar verbind. Wanneer Kundera die "agelaste" – diegene wat nie kan lag nie – bespot, verduidelik hy dat hierdie ideologieë hulself te ernstig opneem en hulself dan juis blootstel vir spot, deur middel van die burleske. "Agelaste" kan nooit die spot en ondermyning van hulself duld nie, en daarom is dit juis so snaaks wanneer hulle gespot word. Die spanning wat in verband met hierdie "agelaste" opgebou word, is dit wat die ontlading soveel groter impak gee.

Die plots van Winterbach se romans is oor die algemeen nie klimakties van aard nie, en bied dus nie op vlak van romangeheel ontlading nie. In die verhale bestaan daar egter kleiner oomblikke van ontlading wat paradoksaal bydra tot die gebrek aan ontlading op vlak van romangeheel.

Om hierdie gebrek aan ontlading te illustreer, sal daar in hierdie hoofstuk gekyk word na die slotte van die verskeie verhaallyne in die onderskeie romans, eerder as spesifiek na die karakterisering en gebeure in elke roman (soos daar in die vorige hoofstukke gedoen is).

⁵Die nuutskepping van Kundera, *agelaste*, is geskep uit die Grieks; "gelas" is die Griekse woord vir lag en die voorvoegsel "a-" het hier die betekenis van "nie", soos byvoorbeeld die "a-" in ateïs.

Die oogmerk hiervan is om aan te dui dat, hoewel daar klimaktiese episodes in die onderskeie verhaallyne is, die plots self nie klimakties is nie, en sodoende word emosies wat deur die loop van 'n verhaal opgebou word, nie ontlai nie. Die gebrek aan ontlading is dan, op 'n paradoksale wyse, waar die humor in hierdie sin geleë is. Dit sluit ook natuurlik aan by die onversoenbaarheidsteorie – die leser verwag ontlading, maar dit word nooit gegun nie, wat om die beurt humor meebring. Die humor is in hierdie gebrek aan ontlading geleë omdat die karakters se hulpeloosheid, en dus hul toestand as “hulpelose siele”, duidelik hierdeur geïllustreer word.

4.2 'n Beskouing na aanleiding van die ontladingsteorie

Uit Kundera se ervaring aangaande humor is dit dikwels die mees taboe onderwerpe wat die meeste humor inhou. Talle skrywers, satiriese kunstenaars, en komediantes gebruik taboe onderwerpe soos rasseverhoudings, korrupsie, politiek, misdaad, armoede, siekte, dood, en ander onderwerpe wat gewoonlik as ontoelaatbaar gesien word as materiaal juis omdat hierdie onderwerpe soveel spanning (en dus opgeboude emosies) in gemeenskappe veroorsaak, en wat ontlai moet word. Die gevolg van hierdie ontlading is die meerduidigheid wat met humor gepaard gaan – 'n alternatiewe lig word op hierdie onderwerpe gewerp.

Hoewel die plots van die romans wat in hierdie navorsing bespreek word nie noodwendig klimakties van aard is nie, gebeur dit dat ingewikkelde sosiaal-maatskaplike onderwerpe soos bendegegeweld, stakings, misdaad, bevoordeling, die behoud van taal en kultuur, die dood en siekte, en so meer deurgaans anders beskou word – te danke aan die humor waarmee dit in die romans hanteer word.

Ontlading hou in hierdie romans ook grootliks verband met die onversoenbaarheidsteorie. Daar word in die romans verwagtinge geskep in terme van spanning wat opgebou word en wanneer die leser verwag dat hierdie

spanning ontlaai moet word, gebeur dit nie, of vind gebeure plaas wat totaal buite die verwagte kaders van vooropgestelde idees val. Daarom sal die twee teorieë in hierdie hoofstuk ook gelyklopend hanteer word.

4.2.1 Ontlading op vlak van romangeheel

Soos reeds genoem, wil dit voorkom asof die plots wat Winterbach in haar romans konstrueer nie as “klimakties” van aard beskryf kan word nie. Daar is dus geen eintlike, uiteindelijke finale ontlading wat vir die leser ’n gevoel van “voltooidheid” of “volbringing” gee nie. Die gevolg van hierdie gebrek aan ontlading kan weereens met Pavel se “hulpelose siele” in verband gebring word. Daar is vir geen van die karakters ’n gevoel van uiteinde nie; elkeen bly slegs hulpeloos en hopeloos voortbestaan, sonder dat hulle eintlik ’n aktiewe rol kan speel in wat volgende gebeur.

Soos reeds gestel, is die sentrale storielyn in *Die boek van toeval en toeverlaat* die diefstal van Helena Verbloem se skulpe, maar die absurde beeld van ’n inbreker wat op haar mat ontlast (en haar beskrywing van die ontlasting), haar histeriese reaksie op die verlies van die skulpe, en die bespotlike wyse waarmee sy met die gevolglike “ondersoek” omgaan, maak hierdie hele situasie komies.

Die opgeboude spanning wat die leser in terme van misdaad en die erns daarvan opgebou het, word ontlaai deur die alternatiewe lig wat daarop gewerp word – die alternatiewe lig wat deur die humor en die gepaardgaande meerduidigheid voortgebring word. Die “misdad” word egter nooit opgelos nie en al haar moeite en ekskursies na die Steinmeiers se woning in Ladybrand om uit te vind wat gebeur het – waarom haar skulpe Patrick se selfdood “aanskou” het – werp nooit vrugte af nie.

Helena, en die leser, se opgeboude emosies rondom hierdie skynbare misdaad word nooit ontlaai nie en Helena se status as “hulpelose siele” word beklemtoon.

Ook word Patrick Steinmeier se motivering agter die neem van sy eie lewe nooit bekend gemaak nie en sodoende word daardie opgeboude emosies in verband met selfdood oor die algemeen nooit ontlai nie.

Ná Theo Verwey se dood, rig mevrou Verwey 'n versoek aan Helena – dat sy met die projek wat sy en Theo begin het, moet aangaan en dit uiteindelik voltooi. In 'n vorige hoofstuk is daar genoem dat die projek self spreek van die onsekerheid rondom die voortbestaan van Afrikaans as taal. Dit word nooit in die roman duidelik of Helena wel met die projek voortgaan nie en dus bly die “voortbestaan van Afrikaans” en die moontlike gevoel wat 'n leser daaromtrent kan koester, onbevredig. Weereens word Helena se hulpeloosheid beklemtoon, maar in hierdie geval word ook die hulpeloosheid van die leser uitgelig.

In die slot van die verhaal noem Helena dat sy haar broer gaan sien, dat hy haar dan gaan vertel van al sy avonture en hoe hy saam met die “varke skille gevreet het” (*Toeval*: 333), en dat hul verhouding weer herstel gaan word. Dit is egter waar die verhaal eindig en dit word nooit bekend of Helena wel haar broer sien en hoe hul verhouding verloop nie. Hierdie gebrek aan ontlading eggo wat in die hele roman gebeur – situasies word nie opgelos nie, opgeboude emosies word nie ontlai nie, en paradoksaal veroorsaak dit humor omdat dit die karakters (en om die beurt ook die leser) as “hulpelose siele” ontbloot.

In *Die benederyk* is daar talle oomblikke in die verhaallyn wat as klimakties beskou kan word – byvoorbeeld die toneel waar Bubbles en Aaron by 'n jaagtog betrokke is, of Jimmy Harris se selfdood; maar soos die geval in *Die boek van toeval en toeverlaat*, kan daar nie gesê word dat die slot van *Die benederyk* klimakties is nie.

In die laaste hoofstuk van die roman besluit Aaron om Bubbles se meditasiekassette, dié wat sy tydens een van hul eerste ontmoetings vir Aaron gegee het, aan haar terug te besorg, maar vind dan uit dat Bubbles en Violet nie

meer die tuinwoonstel waar hulle gewoon het, huur nie – hulle is weg sonder om hom te groet. By Gloria Sekete verneem hy dat Bubbles doodeenvoudig weg is:

“Did she say goodbye to you?” vra hy.

“She said goodbye to me,” sê mevrou Sekete, ongeërg. Sy sit op haar gebruikelike plek in die kombuis, op die groen tuinstoel, langs die ingeboude kombuiskas. Sy smeer haar brood soos gewoonlik op die kaal oppervlak daarvan, nie op ’n broodplank of ’n bord nie. Sy kyk voor haar uit terwyl sy eet.

“Did she say where she was going?” vra hy.

“She did not say,” sê mevrou Sekete.

“What did she say?” vra hy.

“She said nothing,” sê mevrou Sekete, en hou aan eet
(*Benederyk*: 329-330).

Bubbles en Violet se skielike vertrek laat Aaron met ’n gevoel van onvolledigheid, wat Aaron se karakter as ’n “hulpelose siel” kenmerk. Gevolglik kry Aaron, en die leser, ook niks meer te wete oor Bubbles nie – waar sy vandaan kom, waar haar liefde vir Milton vandaan kom, of waarheen sy op pad is. As karakter bly Bubbles ’n onopgeloste raaisel en emosies wat in verband met haar doen en late opgebou is, word nie ontlaai nie.

Nog ’n kwessie wat onopgelos bly, hou verband met Aaron se uitstalling. In die slothoofstuk van die roman word Aaron wel genooi om deel te wees van die uitstalling in Berlyn en dit word wel bekend dat Eddie Knuvelder voor sy dood reëlings getref het vir Aaron om by die gallery aan te bly, maar dit word nooit verklaar of Aaron se toekoms by die galery deurentyd verseker was en of dit bloot is as gevolg van Jimmy Harris se selfdood en gevolglike beskikbare ruimte wat daardeur gelos is nie. Dus, sou Aaron se toekoms by die galery verseker gewees het as Harris nie sy eie lewe geneem het nie? Hierdie vrae en emosies word deur die loop van die verhaal opgebou, maar word nooit beantwoord nie

en dus nooit ontlaai nie – dit gee dan aanleiding tot humor omdat Aaron se hulpeloosheid hierdeur openbaar word. Hy kry slegs die geleentheid om as kunstenaar voort te bestaan omdat ’n ander kunstenaar sy eie lewe geneem het.

Soos die geval in die ander twee romans, kan die plots van *Die aanspraak van lewende wesens* ook nie as klimakties beskryf word nie. Deur die loop van die roman maak Maria Volschenk dit haar missie om uit te vind waarom haar suster, Sofie, selfdood gepleeg het. Maria gesels met Tobie Fouché (die man wat deur haar suster agter gelaat is), lees en herlees die boekie wat Sofie aan haar bemaak het, en delf in haar eie geheue rond om die uiteindelijke oorsaak van Sofie se selfdood te probeer vasstel, maar sy word nooit veel meer wys as dit wat sy reeds van haar suster geweet het nie. Die emosies wat deur die loop van die plot opgebou word, word dus nie in hierdie geval ontlaai nie en die leser word met ’n gevoel van onvolledigheid gelos. Die “tien hekke” waarna Sofie in die boekie wat sy aan Maria bemaak het verwys, word ook nooit verklaar nie.

In die tweede verhaallyn van *Die aanspraak van lewende wesens*, kan daar ook aangevoer word dat daar nie eintlik ’n oplossing is vir die probleme wat deur die loop van die plot daargestel word nie. Karl se “queste” is om sy broer, Iggy, te gaan help; te red van die booshede wat Iggy beweer plaasvind op die pleegplaas teen die hang van Tafelberg waar hy hom bevind. As gevolg van talle gebeure op die pad daarheen, is Karl te laat en Iggy is nie meer daar teen die tyd wat hy die plaas bereik nie – Karl slaag nie in sy “queste” om sy broer te red nie en gevolglik word die emosies wat deur die loop van die verhaallyn daaromtrent opgebou word, nie ontlaai nie.

Karl self vind nooit uit of die dinge wat Iggy in sy brief beweer het (dat hy aan seksuele misdade blootgestel is deur die “hoofman” en sy trawante), waar is nie. As Karl vir Jakobus Coetzee, ’n inwoner van die plaas en vriend van Josias Brandt (die hoofman), daarvoor uitvra, kry hy ’n ontwykende antwoord. Vir Iggy self kan Karl nie vra nie, omdat hy in ’n kliniek opgeneem is en tot ’n byna katatoniese

toestand bedwelm is – ’n gesprek met sy broer is dus onmoontlik. Karl wat in sy “queste” faal, eerder as om soos ’n prototipiese held sy omstandighede te oorkom en sukses te behaal, is nog ’n aanduiding daarvan dat Karl as ’n “hulpelose siel” gesien kan word, en wat tot die humor in die roman bydra. Karl se onvermoë om dit wat hy graag wil doen reg te kry, eggo die leser se eie onvermoë en hulpeloosheid.

4.2.2 Ontlading op ander vlakke as die romanstruktuur en plot

Hier is aangedui dat ontlading nie op die vlak van romangeheel gebied word nie, maar daar is egter enkele episodes in die onderskeie romans wat ontlading op ander vlakke as dié van romangeheel en plot bied.

In *Die boek van toeval en toeverlaat* kan Theo Verwey se begrafnis – insluitend die stoet, die begrafnis self, die “begrafnisbanket”, en Matroos se optrede by die begrafnis – as een so ’n voorbeeld gesien word. Op pad na die begrafnis moet die stoet deur ’n optog van munisipale werkers beweeg, en wanneer die stoet deur hierdie optog beweeg, word daar ontlading gebied omdat die erns van beide Theo Verwey se dood en die staking ondermyn word.

By die graf bied Matroos se histerie, sowel as sy onvanpaste gedrag en uitlatings, ontlading omdat sy emosies dié van die weduwee oorskadu en daarmee word die erns van die dood ondermyn en dus ontlaai. Ná die begrafnis, wanneer al die gaste by die Verwey-huis ontmoet vir wat Sof die “begrafnisbanket” noem, word die hartseer van Theo Verwey se dood en dus die hartseer van die dood oor die algemeen oorskadu wanneer die gaste die byeenkoms as ’n partytjie hanteer – hulle word dronk en gooi in blombeddings op, Matroos snuif kokaïen, Verwey se dogter luister saam met haar vriende na heavy metal-musiek in haar kamer, en mevrou Verwey is meer besorg oor die voortsetting van Theo se projek as oor haar man se dood – al hierdie gebeure vind plaas terwyl Helena en die leser daarvan bewus is dat Theo eintlik nie ’n begrafnis wou hê nie en dat hy veras

wou word en sy asse in die Tugela gestrooi wou hê. Daar word in hierdie gebeure 'n opbou van emosies veroorsaak wat 'n sekere verwagting by die leser skep – hierdie verwagtinge kom uiteindelik ooreen met die onversoenbaarheidsteorie. Daar word verwag dat daar op 'n sekere manier tydens 'n begrafnis opgetree moet word, maar in die roman word daar nie aan hierdie verwagtinge voldoen nie – inteendeel.

In hierdie absurde gebeure kan daar ontleding gevind word wat spreek tot die ondermyning van die erns van die dood, en in die aanspreek van hierdie taboe onderwerp, vind die leser ontleding.

In *Die benederyk* is dit in die tonele met Bubbles waar ontleding gevind word. Wanneer Bubbles die eerste keer voorgestel word, word Aaron se idee van hoe buurmense “behoort” op te tree reeds ondermyn wanneer sy onmiddellik die drupel van sy huis oortree. Tydens hul volgende ontmoeting is dit nie net haar voorkoms nie, maar ook haar gedrag wat die norm ondermyn en so ontleding veroorsaak. Wanneer Aaron die deur oopmaak (mevrou Sekete is nog nie daar om hom teen Bubbles te beskerm nie), sien hy dat Bubbles 'n T-hemp met 'n reusetier daarop, 'n spandex-broek, en 'n weerkaatsende donkerbril dra. Sy vra dan vir Aaron om haar 'n “lift” dorp toe te gee, waarvoor sy hom sal betaal deur vir hom 'n lotto-kaartjie te koop. Bubbles sluit die gesprek dan af deur vir Aaron te vra of hy al sy “gun license” hernu het.

Een van die opvallendste oomblikke van ontleding vind plaas net ná die jaagtog waarin Bubbles en Aaron betrokke is. Wanneer hulle weer veilig is, dra Bubbles 'n gedeelte uit John Milton se *Paradise lost* voor – in hierdie oomblik ondermyn Bubbles wat daar van haar verwag word, wat van literatuur oor die algemeen verwag word, en deur middel van hierdie ondermyning vind ontleding plaas. Weereens het ons hier met onversoenbaarheid te make – die leser verwag dat 'n buurmense op 'n sekere manier gaan optree, maar Bubbles Bothma as karakter voldoen aan geen van daardie verwagtinge nie. Sy ondermyn die idee dat daar

op sekere maniere “behoort” opgetree moet word en haar aksies gee meerduidigheid aan die gebeure waarby sy betrokke is.

Ontlading kom in *Die aanspraak van lewendende wesens* hoofsaaklik voor in die tonele waar die twee hoofkarakters (Maria en Karl) hulself in begraafplase bevind. Maria Volschenk se “queste” bring haar op twee geleenthede in ’n begraafplaas – tydens een word sy deur ’n vreemdeling met modderklonte bestook en tydens die ander lees twee haweloses haar palm terwyl sy verwoed van die twee probeer ontsnap.

Karl Hofmeyer word deur ’n SMS-boodskap na ’n begraafplaas gelok, waar hy dan deur onbekende boewe in die been geskiet word. Hierdie gebeure bied ontlasting omdat dit taboe-onderwerpe aanspreek en ondermyn. In Maria Volschenk se geval word die vrees wat middelklasgemeenskappe vir haweloses het, aangespreek wanneer dit duidelik word dat die man en vrou wat Maria se palm wil lees, bloot nêr dit wil doen – haar palm lees. Die ondermyning van hierdie vrees lei dan tot ontlasting.

In Karl Hofmeyer se geval word die erns van misdaad weer ondermyn wanneer hy na die begraafplaas gelok word met ’n SMS-boodskap wat hy dink oor sy broer, Iggy, gaan en hy word dan geskiet. Die gebeure, soos baie ander in dié roman, is so absurd dat die erns daarvan ondermyn word, wat dan om die beurt die erns van misdaad oor die algemeen ondermyn. Hierdie ondermyning laat die leser toe om ontlasting in terme van misdaad te ervaar. Soos in die vorige twee romans, kan onversoenbaarheid hier met ontlasting in verband gebring word. Hoe dinge hoort, wat moet gebeur, en wat verwag word, word deurlopend in die gegewe voorbeelde ondermyn en meerduidig gemaak.

Ontlasting geld dalk nie soseer vir die romangeheel nie, maar in talle kleiner oomblikke in die roman vind ontlasting wel plaas. Hierdie gevalle van ontlasting beklemtoon die feit dat daar nie ontlasting op die vlak van romangeheel

plaasvind nie. Waar daar wel ontlading plaasvind, is wanneer daar met taboe en “heilige” onderwerpe, soos Kundera aanvoer, gespot word. Die ontlading in die romans beklemtoon dus die ondermyning van die heilige en die feit dat daar nie ontlading as geheel plaasvind nie, en so ook die karakters se status as “hulpelose siele”, en om die beurt die mens oor die algemeen as “hulpelose siel”, beklemtoon.

4.3 Samevatting

Wanneer daar na humor in terme van die ontladingsteorie gekyk word, is dit belangrik om te onthou dat ons nie hier kyk na komiese “hardop lag”-scenarios nie, maar eerder na gebeure waar meerduidigheid aan die orde van die dag is. Die vraag wat gevra moet word is: hoe kan die hulpelose siele en die aanwesigheid van meerduidigheid bymekaar gebring word, aangesien dit in die meerduidigheid van ’n situasie is waar humor lê? Die hulpeloosheid van elke karakter lei tot die bevraagtekening van daardie karakter se bevoegdheid (bevoegdheid om daaglikse take uit te voer, om die held in die verhaal te wees, en om bloot net mens te wees), en in hierdie bevraagtekening kan meerduidigheid gevind word.

In Winterbach se romans word anti-ideale wêrelde geskep waar kwessies soos politiek, misdad, taal, kultuur, bevoorregting, ras, en dies meer aangeraak en meerduidig gemaak word. Hierdie kwessies eggo dít wat in die leser se werklikheid voorkom en só word die kwessies in die werklikheid van die leser ook meerduidigheid gegee. Die karakters in die romans sukkel deurlopend om die vereistes wat deur die leefwêrelde aan hulle gestel word, te navigeer en só word die karakters as hulpeloos en hopeloos uitgebeeld. Die gebrek aan ontlading op die vlak van romangeheel beklemtoon hierdie hulpeloosheid wat die karakters beleef en beklemtoon ook die feit dat karakters sukkel om binne die leefwêrelde te navigeer.

Die meerduidige aard van humor word verder beklemtoon deur die idee dat beide die onversoenbaarheidsteorie en die degradasieteorie (in terme van die burleske) by hierdie teorie – die ontladingsteorie – betrek kan word. Nie een van hierdie teorieë kan in afsondering bestaan nie, net soos die kwessies wat in die romans aangeraak word, nie in afsondering kan bestaan nie. Humor is die spesie wat deurlopend daartoe werk om alles wat dit aanraak, meerduidig te maak – selfs die teorieë wat gebruik word om dit te omskryf.

Hoofstuk 5

Humor in *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk*, en *Die aanspraak van lewende wesens*: Samevatting

5.1 Humor en meerduidigheid

Thomas Pavel (2013) verduidelik in *The lives of the novel: A history* dat daar in elke roman 'n wêreld geskep word. Hierdie geskepte wêreld kan volgens Pavel ideaal wees – soos die geval is met Griekse liefdesverhale of hoofse ridderromans. In hierdie ideale wêreld is die held altyd die oorwinnaar en werk die gebeure altyd so uit dat die held die ideale wat hy (want in hierdie verhale is die held meermale manlik) nastreef, behaal.

In teenstelling met so 'n ideale leefwêreld, kan 'n narratief so geskryf word dat die leefwêreld totaal anti-ideaal voorkom. In so 'n anti-ideale narratief kan die karakters steeds daarna streef om aan die vereistes van die leefwêreld te voldoen – hulle kan probeer om helde te wees, die “prinses” te red, die misdaad op te los, oor die algemeen goed te wees – maar die aard van die leefwêreld weerhou die karakters van enige merkwaardige sukses.

Hierdie karakters noem Pavel dan “hulpelose siele” – vir ewig verdoem tot 'n toestand van toeskouerskap in hul eie lewens en wêreld. Binne die anti-ideale narratief kan karakters ook reageer deur die eise van die geskepte leefwêreld af te werp en as “rogues” of in baie gevalle as trieksters binne die wêreld op te tree.

In hierdie studie is daar aangevoer dat dit juis sulke anti-ideale wêreld is wat in Winterbach se tekste geskep word en dat die karakters in hierdie tekste ook so

funksioneer – óf as “hulpelose siele” óf as trieksters. Hierdie studie het verder aangevoer dat die funksionering van hierdie karakters binne die geskepte leefwêreld komiese gevolge het. Daar is ook aangedui dat die komiese gevolge deurlopend met meerduidigheid gepaard gaan, dat die humor in die romans telkens toelaat dat gebeure anders beskou word. Die dood is nie slegs droewig nie, maar ook ’n geleentheid om fees te vier, maar ook so oorbeklemtoon dat dit eintlik betekenis verloor; misdaad is nie slegs ’n ernstige saak en ’n werklikheid nie, maar ook oorbeklemtoon en (soos die dood) iets wat nie beheer kan word nie. Siekte, geestesongesteldheid, haweloosheid, die verlies van tale en kulture, en so meer word nie net as onafwendbaar voorgestel nie, maar as gevolg van die onafwendbaarheid, onbelangrik. As humor hier gesien word as ’n “spesie” van die komiese wat alles wat dit aanraak meerduidig maak, kan die komiese gebeure in hierdie romans as humor getipeer word.

Deur die loop van hierdie navorsing is daar deurlopend gesteun op Milan Kundera se siening aangaande humor, dat dit alles wat dit aanraak meerduidig maak. Hierdie meerduidigheid waarmee humor geassosieer word, het die basis van hierdie navorsing gevorm. Tesame met die idee van meerduidigheid, is daar van drie teorieë gebruik gemaak om aan te toon hoe meerduidigheid in die drie gekose romans ten toon gestel word – die onversoenbaarheidsteorie, die degradasieteorie, en ontladingsteorie. Hierdie teorieë is benut om die humor wat in Winterbach se romans voorkom, vanuit hierdie drie invalshoeke te beskryf. Daar is gevind dat sommige van die aspekte soms oorvleuel en dat die humor ten opsigte van dieselfde gegewens uit al drie invalshoeke beskryf sou kon word. Belangriker egter, is dat aangedui is hoe die humor telkens tot meerduidigheid lei en dat ander moontlikhede daardeur ontgin word.

In hierdie studie het dit ook deurlopend duidelik geword dat dit nie noodwendig moontlik is om die drie teorieë – onversoenbaarheid, degradasie, en ontlading – van mekaar te skei nie. Die drie wyses waarop humor tot stand kom is dus aan mekaar verbind en dit het ook so geblyk uit die wyse wat die ontledings gedoen

is. Tydens die ontleding van die humor in die romans na aanleiding van die degradasie- en ontladingsteorieë, is daar ook deurentyd verwys na die onversoenbaarheidsteorie. Waar humor na aanleiding van die ontladingsteorie gedek is, is daar ook na onversoenbaarheid en degradasie verwys.

5.1.1 *Die boek van toeval en toeverlaat*

Die sentrale verhaallyn van *Die boek van toeval en toeverlaat* handel oor die inbraak by Helena Verbloem se tuinwoonstel, haar gesteelde skulpe, en Helena se daaropvolgende ondersoek om haar geliefde skulpe terug te kry. Dit is rondom hierdie verhaallyn waar die groter meerderheid van die humor in die roman aangetref word.

Daar is 'n duidelike onversoenbaarheid tussen Helena Verbloem se naam en dit wat sy poog om te doen. Sy wil haar skulpe vind, sy wil tot dieper insigte kom oor wat in haar tuinwoonstel gebeur het, maar ook oor die kosmos en die menslike bestaan oor die algemeen; sy vra vrae en gaan op ekskursies om meer te wete te kom – dit alles staan in ironiese kontras met dít wat haar naam impliseer: Verbloem, om weg te steek. Hierdie onversoenbaarheid tussen die karakter se naam en dit wat sy deurlopend poog om te doen, gee die toon van die roman aan. Helena is uiteindelik onsuksesvol in haar pogings om werklik uit te vind wat met haar skulpe gebeur het en so staan sy, in terme van Pavel (2013) se omskrywing van karakters as “hulpelose siele”, as toeskouer in haar geskepte leefwêreld.

Helena se hulpeloosheid het die potensiaal om hierdie roman 'n somber, nihilistiese gevoel te gee, maar die humoristiese hantering van die gebeure laat ander moontlikhede toe. Wanneer die inbraak by haar tuinwoonstel beskryf word, word daar nie bloot vertel dat daar ingebreek is nie, maar daar word ook vertel dat die inbrekers op Helena se mat ontlaas het: “Die uitwerpsel lyk gevaarlik – stewig, blink, swart, opgerol soos 'n slang” (*Toeval*: 11). Hierdie gegewens druis

in teen en is onversoenbaar met wat algemeen verwag word van inbrake. In hedendaagse Suid-Afrika, waar misdaad en inbrake 'n beduidende deel van die daaglikse werklikheid uitmaak, laat hierdie gebeure – die belaglikheid van 'n inbreker wat die tyd vat om op die mat te ontlaas – toe dat van die spanning wat opgebou is in verband met inbrake, ontlaai kan word. Verder word die erns van die oomblik bespot, of gedegradeer. Die onversoenbaarheid, die ontlading, en die degradasie wat aan hierdie enkele oomblik toegeskryf kan word, verleen meerduidigheid aan al alles wat volg in hierdie verhaallyn.

5.1.2 *Die benederyk*

In hierdie roman lê die meeste van die humor in die verhouding en interaksies tussen Aaron Adendorff en sy buurvrou, Bubbles Bothma. Hoewel die verhaal sentreer rondom Aaron en sy pogings om weer kontak te maak met sy galeris ná 'n lang siekbed, is dit in die verhouding tussen Bubbles en Aaron waar die meeste onversoenbaarheid, degradasie, en ontlading lê.

Tydens Aaron en Bubbles se eerste ontmoeting word Bubbles beskryf as “net te veglustig, net te oorgehaal vir aksie” (*Benederyk*: 9). Aaron vertel ook wat sy aan het: “Sy dra 'n sweatshirt met Donald Duck daarop, 'n agterstevoor pet, 'n helderkleurig gestreepte spandex-oefenbroek, en silwer hardloopskoene” (*Benederyk*: 9). Met hul volgende ontmoeting dra Bubbles 'n “T-hemp met 'n reusetier op, die spandex-broek en 'n weerkaatsende donkerbril” (*Benederyk*: 14) en tydens hierdie ontmoeting vra sy of Aaron al sy “gun license” gaan hernu het. Ná 'n paar ontmoetings, waar sy, onder andere, aangebied het om vir hom 'n lotto-kaartjie te koop as hy haar winkels toe sal neem, ontvou gebeure só dat Bubbles en Aaron hulself in 'n jaagtog bevind met Bubbles wat aan die einde van die aksie gedeeltes uit Milton se *Paradise Lost* voordra en Aaron wat nog minder van hierdie vreemde vrou in sy lewe verstaan. Bubbles is in dié roman onversoenbaar met alles wat Aaron (en die leser) van haar verwag. Sy trek nie aan soos hy verwag sy moet nie, haar manier van vra vir gunste is onversoenbaar

met wat Aaron dink sy behoort te doen, en ná hy 'n beeld van haar opgebou het, is dit wat sy dan doen (dele uit *Paradise lost* voordra) onversoenbaar met wat hy van haar verwag. Die idee dat daar op sekere maniere “behoort” opgetree te word, gee die leser geleentheid om opgeboude spanning in terme van hierdie vooropgestelde idees te ontlaai, wat 'n meerduidigheid daaraan bied. Dit kom ook deur die loop van die roman voor asof daar v^{ir} Bubbles gelag word, asof sy gespot word – asof haar onbekendheid en andersheid iets is wat komies word. Hierdie degradasie, soos daar in Hoofstuk 3 vermeld is, moet egter nie bloot gesien word as bespotting wat ten doel het om af te maak en te verwerp nie. Die gebruik van degradasie in hierdie roman se doel is om te beklemtoon – Bubbles is anders, Bubbles is vreemd, en Bubbles is snaaks, en daarom is haar aksies, haar woorde en haar karakterisering altyd meerduidig.

Soos Helena Verbloem in *Die boek van toeval en toeverlaat*, bevind Aaron homself in 'n geskepte leefwêreld waar hy nie tuis is nie; waar hy nie aan die eise wat aan hom gestel is, kan voldoen nie. Hy is eintlik 'n droewige karakter. Hy word as't ware hulpeloos meegesleur deur 'n wêreld wat hy nie verstaan nie, waaroor hy geen beheer het nie, en wat hy, wanneer hy wel meen dat hy iets daarvan verstaan, kennelik nie 'n goeie houvas op het nie. Hoewel sy hulpeloosheid eintlik pateties is en die roman maklik tot 'n soort somber nihilisme sou kon lei, ontgin die humoristiese hantering daarvan ander moontlikhede. Siekte en die dood in die verhaal mag dalk 'n groot rol speel en dit mag dalk 'n droewige atmosfeer meebring, maar die meerduidigheid wat met die humor in die roman gepaard gaan, bring mee dat dit met minder erns hanteer word. Die dood word uiteindelik so oorbeklemtoon dat dit sy impak verloor. Dit word bloot deel van die lewe. Sonder hierdie meerduidige uitkyk sou somber en ernstige kwessies soos hierdie slegs dit gewees het – somber en ernstig. Daar sou slegs op 'n ernstige, eenduidige wyse daarna gekyk kon word, maar te danke aan die meerduidige aard van humor, word hierdie (dikwels taboe) onderwerp onder 'n ander lig geplaas en word dit meer toeganklik. Dit bring meerduidigheid, soos dít waarna Kundera verwys.

5.1.3 *Die aanspraak van lewende wesens*

Beide die verhaallyne in *Die aanspraak van lewende wesens* kan as reisverhale getipeer word. In die eerste verhaallyn, is Maria Volschenk op reis tussen Durban en Kaapstad, op soek na antwoorde oor haar suster, Sofie, se selfdood. In die tweede verhaallyn, reis Karl Hofmeyer (al tellende) ook van Durban na Kaapstad om na sy broer, Ignatius (Iggy), wat op 'n pleegplaas aan die voet van Tafelberg woon, om te sien. Nie een van die twee protagoniste behaal sukses in dit wat hulle poog om te doen nie – Maria vind nooit werklik uit waarom haar suster haar eie lewe geneem het nie, en Karl se broer word na 'n psigiatrisiese hospitaal geneem voor Karl by die plaas arriveer.

Karl is te laat om sy broer te red omdat hy deurlopend geteister word deur 'n obsessie met getalle en 'n kompulsie het om alles wat hy doen, te tel. As hy wakker word en dink aan die verkeerde getal, kan hy nie verder ry nie. Hy kan nie loop as hy nie die regte hoeveelheid treë gee nie. Sy hele bestaan word bepaal deur sy obsessief-kompulsiewe begeerte om te tel. Karl se ongewone karakter maak hierdie gewoontes egter komies, eerder as droewig en pateties. Die idee dat Karl deurlopend hiermee sukkel en op so 'n komiese wyse –wanneer hy byvoorbeeld uit die Wimpy hardloop omdat hy nie aan iets kan raak wat olie op het nie; hy “doen nie olie nie” – degradeer die erns van sy obsessiewe kompulsie. Maar, soos daar vroeër gestel is, word dit nie bloot gedoen om af te maak nie, maar om te beklemtoon. Die wyse waarop Karl sekere gebeure hanteer, word meerduidelik, word anders na gekyk, en die leser kry die geleentheid om spanning wat opgebou is in terme van hierdie kwessies, te ontlaai. Karl se obsessief-kompulsiewe gedrag word in hierdie roman 'n minder taboe onderwerp, dit laat die leser toe om daarvoor te lag sonder om 'n gevoel van skuld te ervaar omdat die lag nie slegs spottend is nie, maar ook uit onversoenbaarheid en 'n gevoel van ontlading kom. Dit maak dus die gesprek rondom Karl se versteuring oop omdat dit telkens anders beskou word as bloot in 'n ernstige en droewige lig. So ook met ander belangrike kwessies wat in die roman aangeraak word, soos

siekte oor die algemeen, selfdood, molestering, geloof, en dies meer. Die humor en gepaardgaande meerduidigheid laat toe dat gesprekke plaasvind eerder as om hierdie kwessies onder 'n dekmantel weg te steek.

Maria Volschenk se (onsuksesvolle) soeke na antwoorde rondom die selfdood van haar suster kan saamgevat word in dit wat haar oorkom wanneer sy die begraafplaas besoek. Tydens die een besoek word sy deur 'n vrou wat (skynbaar) van haar sinne beroof is, met klippe en modderklonte bestook, en tydens die ander besoek word sy deur twee haweloses voorgekeer – dié lees dan haar palm. Beide die gebeure is onversoenbaar met wat Maria (en die leser) verwag sou gebeur wanneer 'n begraafplaas besoek word – begraafplase is immers gewyde areas waar die dood as heilig gesien word – maar hier word sy aangeval en voorgekeer deur siekes en vreemdes.

Die degradasie van dié wat haar voorkeer en aanval, asook die degradasie van die dood, en Maria self, werp 'n ander lig op die gebeure, en om die beurt werp dit 'n ander lig op die erns van die dood, op die erns van Maria se soeke na antwoorde rondom haar suster se selfdood, en ook van daardie dood self. Hierdie gebeure bied die leser ook die geleentheid om opgeboude emosies rondom die dood, en selfdood, te ontlaai wat dan 'n meerduidigheid, soos deur Milan Kundera beskryf, daaraan verleen. Die dood word in hierdie geval meerduidige betekenis gegee. Eerder as die droewige en somber konnotasies wat met die dood en selfdood gemaak word, gee die humor in die roman daartoe aanleiding dat hierdie gebeure met minder erns beskou word. Die dood word deel van die lewe en nie iets wat gevrees moet word nie. Soos Maria Volschenk as “hulpelose siel” toekyk hoe gebeure rondom haar plaasvind, staan die leser ook hulpeloos as toeskouer. Soos genoem, moet hierdie egter nie as 'n droewige gebeurtenis gesien word nie, maar as werklikheid wat omarm moet word.

Die twee karakters se onvermoë om te doen wat hulle behoort te doen, om te voldoen aan die eise wat die geskepte leefwêreld aan hulle stel, kan (soos in die ander twee romans) veroorsaak dat die romans somber en droewig lees. Maar, omdat die gebeure met humor hanteer word, kom daar 'n meerduidigheid na vore.

5.2 Gevolgtrekking

Vir hierdie navorsing is daar 'n aantal sub-navorsingsvrae gestel, naamlik:

- Wat is die aard van die komiese in die algemeen?
- Hoe kan die komiese in die spesifieke romans getipeer word?
- Hoe manifesteer die komiese in hierdie romans?
- Wat is die effek van die komiese in die romans?

Hierdie vrae is gestel met die oog op die beantwoording van die hoofvraag: Wat is die aard en effek van die komiese in die romans *Die boek van toeval en toeverlaat*, *Die benederyk*, en *Die aanspraak van lewende wesens* deur Ingrid Winterbach?

Die aard van die komiese is omskryf as alles wat snaaks is, enigiets wat iemand sou laat lag. Dit sluit in satire, parodie, burleske, spot, karnivaleske, groteske, komedie, en so meer. Onder hierdie sambreelterm, "die komiese", is humor ook gestel. Vir die doeleindes van hierdie studie, is daar gebruik gemaak van Milan Kundera se definisie van humor, naamlik dat dit beskryf kan word as 'n "particular species of the comic which renders ambiguous everything it touches" (Kundera, 1996: 5). Die kernelement wat dus deur die loop van hierdie studie ter sprake was, is meerduidigheid.

Die humor in die gekose romans het dus ook grootliks te make met meerduidigheid. In die spesifieke leefwêreld wat in die romans geskep word, is

meerduidigheid deurlopend aan die orde van die dag en funksioneer karakters só dat hul aksies en reaksies meerduidigheid uitlok. Karakters se taalgebruik, hul gedrag, en naamgewing – hul karakterisering oor die algemeen – getuig van meerduidigheid. Dit is in hierdie meerduidigheid waar die humor te vinde is en dit is ook dié humor wat die meerduidigheid meebring.

Die effek van hierdie humor is weereens meerduidigheid. Al die temas wat in die romans hanteer word, word as gevolg van die humor waarmee dit hanteer word, anders beskou. Wanneer die dood in die romans bespreek word, word die dood telkens minder ernstig as gevolg van die meerduidigheid wat die humor meebring. Selfdood word iets wat deur skulpe “aanskou” kan word in *Die boek van toeval en toeverlaat*; en in *Die benederyk* word Aaron se siekte en Eddie Knuvelder se naderende dood, asook Jimmy Harris se dood, minder plegtig en hartseer en meer histories as gevolg van Aaron se historiese vertelling; in *Die aanspraak van lewende wesens* word die spirituele, geloof, en die goddelike iets vreemd wat Iggy een mee word – iets wat herinner aan Johanna Brandt en die New Age-beweging.

Al die gebeure wat aangeraak word, kry meerduidige betekenis –betekenis wat die leser nie noodwendig daaraan sou heg as dit nie vir die humor, vir die sardoniese, sarkastiese wyse van vertelling, was wat in al drie die romans telkens gehandhaaf word nie.

Kommentaar wat in parentesies gegee word laat die leser konstant aan sy of haar eie oortuigings twyfel – soos ’n stem in die donker wat daarop aandrang om gehoor te word en die leser se opinie te vorm.

5.3 Moontlike verdere navorsing

In *Testaments betrayed* (1993: 4) vertel Milan Kundera Rabelais se verhaal oor Panurge, wat nadat ’n skaapwagter op ’n skip hom gespot het, een van die skape

gekoop het en in die see gegooi het. Siende dat dit in skape se natuur is om te volg, het die res van die skape op die skip die een wat in die see gegooi is, gevolg en so het die hele trop skape verdrink. In 'n poging om die skape te red, spring die skaapwagters ook agter die trop skape aan. Panurge neem die skip se roeispane op, nie om die skaapwagters of skape te help nie, maar om te voorkom dat hulle weer op die skip kan kom.

Kundera voer dan aan dat die dag wat mense nie meer die humor in hierdie gebeure insien nie, die dag sal wees wanneer humor gesterf het. Dit begin telkens meer en meer voorkom asof daardie dag aangebreek het. Daar is deurlopend onsekerheid oor waarvoor daar gelag mag word en waarvoor nie. Dit is juis om hierdie rede wat studies oor humor en ook humor self – om bloot net te lag vir dinge – belangriker is as ooit.

Hier kan aangevoer word dat 'n studie oor die sosiale aspekte van humor van belang sou wees. Humor en die invloed daarvan in sosiopolitiek kan sinvol wees. Studies aangaande humor kan selfs na die taalkunde en sosiolinguïstiek uitgebrei word. Hiermee kan daar gekyk word hoe sekere groepe se gebruik van humor – en die talige aspekte daarvan – van ander groepe verskil en natuurlik wat die belang van hierdie verskille is. 'n Hibriede studie, wat die taal- en letterkunde vermeng, sal ook hier sinvol kan wees. In só 'n studie sal daar deurlopend op die taalgebruik van karakters gefokus word, hoe humor daarin manifesteer, en hoe hierdie manifestasie van humor die sosiolinguïstiek van die karakter belig.

Hierdie is slegs enkele idees vir moontlike toekomstige studie; wat hier duidelik gemaak wil word is dat verdere studie oor humor van belang is.

Nie net omdat die navorsingsveld – binne en buite die kader van Afrikaans – tot dusver redelik min aandag as navorsingsveld geniet het nie, maar omdat dit voorkom of daar al hoe meer beweeg word na 'n tyd wat Kundera gevrees het: 'n tyd wanneer die oënskynlike toename in fundamentalisme wêreldwyd nie meer

ruimte laat vir humor, lag, of spot nie – soos bevestig deur byvoorbeeld die aanvalle op Charlie Hebdo in Frankryk, voorgestelde wetgewing wat komediantes in Suid-Afrika sal verhoed om “aanstoot” te gee, die sensuur van kunstenaars, die voorgestelde regulering van sosiale media, en nog baie meer. ’n Tyd wanneer ons nie meer kan lag vir Panurge wat ’n trop skape in die see verdrink nie.

Bibliografie

Abrams, M. H. 2005. *A glossary of literary terms*. Boston: Thomson Wadsworth.

Acott, H. 2012. "Dark humor: Satire, the Baroque and the Carnavalesque in Paricia Schonsien's *Banquet at Brabazan* and Ingrid Winterbach's *The elusive moth*." *Kritika Kultura*, 18: 134-148. [Internet]. Verkry vanaf: <http://kritikakultura.ateneo.net>.

Berger, A. 1987. "Humor: An introduction." *The American Behavioral Scientist*, 30(1): 6-15.

Billing, M. 2012. *Laughter and ridicule: Towards a social critique of humour*. London: Sage Publications Ltd.

Brink, A. P. 1987. *Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria: Academia.

Burger, W. 2008. "'n Speurder wat verbloem eerder as onthul: Gedagtes oor plot na aanleiding van Ingrid Winterbach se *Die boek van toeval en toeverlaat*." *Stilet*, XX(1): 119-141.

Conradie, P. J. 1992. Komedie. In: Cloete, T. T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Litirêr. pp. 224-227.

Du Plooy, H. 2006. "Afstand en belewenis: Liminale ruimtes en oorlewing in *Niggie* deur Ingrid Winterbach." *Literator*, 27(7): 1-22.

Du Plooy, H. 2009. "Die argeologie van die teken: Taal en diskoers in *Niggie* en *Die boek van toeval en toeverlaat* van Ingrid Winterbach." *Stilet*, 21(2): 1-28.

Ferguson, M. A. & Ford, T. E. 2008. "Disparagement humor: A theoretical and empirical review of psychoanalytic, superiority and social identity theories." *The International Journal of Humor Research*, 21(3): 283-312.

Ferreira, J. 2010. "Dié hellevaart is ryklik beskilder." *Beeld*, Maandag 17 Mei, p. 15.

Foster, L. 2005. "Die grenservaring is belangrik: Trieksters in vier romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach." *Stilet*, 17(2): 68-86.

Fry, W. F. 1987. "Humor and paradox." *American Behavioral Scientist*, 30(3): 42-71.

Human, T. 2007. Verlies in die oeuvre van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach. PhD-proefskrif, Johannesburg: Universiteit van Johannesburg.

Human, T. 2008. "Jan de Dood en sy bende": Vergestaltung van die dood in die romans van Lettie Viljoen/Ingrid Winterbach." *Tydskrif vir Letterkunde*, 45(1): 72-86.

Human, T. 2010. "Hellevaart én herryse: Winterbach se Die benederyk 'n verbysterende boek." [Internet]. Verkry vanaf:
<http://www.litnet.co.za/Article/hellevaart-herryse-winterbach-se-die-benederyk>.

Hutcheon, L. 1995. *Irony's edge: The theory and politics of irony*. New York: Routledge.

Iser, W. 2006. *How to do theory*. Oxford: Blackwell Publishing.

Kannemeyer, J. C. 2008. *Leroux: 'n Lewe*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Kundera, M. 1980. *The book of laughter and forgetting*. Hammondsworth: Penguin.

Kundera, M. 1996. *Testaments betrayed*. London: Faber and Faber Limited.

La Fave, L., Haddad, J. & Maesen, W. A. 1976. Superiority, enhanced self-esteem, and perceived incongruity humour theory. In: Chapman, A. J. & Foot, H. C. (eds.) *Humour and laughter: Theory, research and applications*. London: John Wiley & Sons. pp. 63-91.

Latta, R. L. 1999. *The basic humor process: A cognitive-shift theory and the case against incongruity*. New York: Mouton de Gruyter.

Malherbe, F. E. J. 1932. *Humor in die algemeen en sy uiting in die Afrikaanse letterkunde*. Amsterdam: Swets & Zeitlinger.

McGee, P. E. & Goldstein, J. H. (eds.) 1983. *Handbook of humor research*. Vol. II. New York: Springer-Verlag.

Mintz, L. E. 1983. Humor and popular culture. In: McGee, P. E. & Goldstein, J. H. (eds.) *Handbook of Humor Research*. Vol. II. New York: Springer-Verlag. pp. 129-142.

Nash, W. 1985. *The language of humour*. New York: Longman.

Nel, A. 2012. "Om 'n deeglike aanmaning van sterflikheid te kry: Katabasis, relasionaliteit en retrovisie in *Die benederyk* van Ingrid Winterbach." *LitNet Akademies*, 9(2): 413-441.

O'Neill, P. 1983. "The comedy of entropy: The contexts of black humour." *Canadian Review of Comparative Literature*, 10(2): 256-266.

- Pavel, T. G. 2013. *The lives of the novel: A history*. New Jersey: Princeton University Press.
- Perks, L. 2012. "The ancient roots of humor theory." *The International Journal of Humor Research*, 25(2): 119-132.
- Pieterse, H. 2013. "Die aanspraak van lewende wesens." *Tydskrif vir Letterkunde*, 50(2): 186-187.
- Pretorius, R. 1992. Humor. In: Cloete, T. T.(red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Litirêr. pp. 170-171.
- Pretorius, R. 1993. Burleske. In: Cloete, T. T.(red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Litirêr. pp. 50-51.
- Russel, P. E. 1969. "Don Quixote as a funny book." *The Modern Language Review*, 64(2): 312-326.
- Steenberg, D. H. 1980. *Rondom die verteller in "Magersfontein, O Magersfontein!"*. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys (C.H.O.).
- Taljord, D. J. D. & Van der Merwe, P. J. 1993. "Enkele grondbeskouings van Johanna Brandt se denke". *Hervormde Teologiese Studies*, 49(1&2): 267-280.
- Van Coller, H. & Van den Berg, C. 2009. "Trauma, verlies en die semiotiese bewussyn in *Karolina Ferreira* en *Niggie* van Ingrid Winterbach." *Stilet*, 21(2):29-51.
- Van der Merwe, C. 2007. "Die boek van toeval en toeverlaat." *Tydskrif vir Letterkunde*, 44(1): 242-244.

Van der Merwe, C. 2012. Die aanspraak van lewende wesens *deur Ingrid Winterbach – 'n Postmoderne quest verhaal*. [Internet]. Verkry vanaf: <http://www.litnet.co.za/Article/die-aanspraak-van-lewende-wesens-deur-ingrid-winterbach-n-postmoderne-quest-verhaal>.

Van Schalkwyk, P. L. 1998. Die paradokse van koherensie in “Karolina Ferreira” (Lettie Viljoen) en “Vincent” (Willem Brakman). M.A.-verhandeling, Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.

Vitackova, M. 2011. *Back to the roots? Forming new concepts of women's identity in contemporary postcolonial literature written by women in Dutch and Afrikaans*. Olomouc: VUP.

Weeks, M. 2005. “Milan Kundera: A modern history of humor amid the comedy of history.” *Journal of Modern Literature*, 28(3): 130-148.

Winterbach, I. 1999. *Buller se plan*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Winterbach, I. 2006. *Die boek van toeval en toeverlaat*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Winterbach, I. 2010. *Die benederyk*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Winterbach, I. 2012. *Die aanspraak van lewende wesens*. Kaapstad: Human & Rousseau.