

DIE KARIKATUUR IN DIE ROMANKUNS VAN ETIENNE LEROUX

deur

JEANNE FRANCES JACOBS

voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die vereistes
vir die graad

Doctor Litterarum
(Afrikaans)

in die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte
Universiteit van Pretoria
Pretoria

Oktober 1992

Promotor: Prof. K.E. Nolte

BEDANKINGS

My opregte dank aan die volgende persone en instansies vir hul bydrae tot die voltooiing van hierdie studie:

- Prof. Elsa Nolte (promotor) vir haar kundige hulp en leiding.
- My man, Jakes en dogters, Jeanne en Denise vir hulle liefde, opoffering en geduld.
- My ouers en skoonouers vir hulle belangstelling en aanmoediging.
- Personeellede van die Merensky-biblioteek vir hulle hulpvaardigheid.
- Sarie Jordaan vir die netjiese tegniese afronding van die proefskrif.
- Soli Deo Gloria.

Geldelike bystand gelewer deur die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling toegeskryf word nie.

OPSOMMING

Hoewel die begrip "karikatuur" dikwels genoem word wanneer kritici die aanwesigheid van die satire, parodie en ironie in Etienne Leroux se romans bespreek, word dit nêrens omskryf of ontleed nie. Trouens, daar het tot op datum geen uitvoerige studie oor die karikatuur in die Afrikaanse letterkunde verskyn nie.

Hierdie proefskrif is daarop afgestem om teoretiese helderheid te verkry oor wat 'n karikatuur is, hoe dit as kunsgreep ontwikkel het, en hoe dit in die Leroux-kritiek neerslag gevind het.

Die vertekening van bestaande modelle het reeds by primitiewe mense voorgekom en die ontwikkeling daarvan kan ook in die Antieke, die Middeleeue, die Renaissance en tot op hede nagespeur word. Hierdie vertekening het geskied deur 'n verskeidenheid van tegnieke waarvan oordrywing, onderstelling, verwringing en vermenging die belangrikste is. Die "lag" in die een of ander vorm is altyd aanwesig in die karikatuur, hoewel dit soms afgeskaal kan wees tot 'n blote grimmige gryns omdat die karikatuur ook tragiese, groteske en selfs grusame dimensies kan besit.

Die beskouings van Mikhaïl Bakhtin, die Russiese literêre teoretikus, dien as vertrekpunt vir hierdie studie. Die begrip "karnaval" is die grondslag van die kollektiewe volkskultuur wat Bakhtin se teorie onderlê en dié word ook behandel. Dit wys op die inherente behoefte by die mens om die bestaande orde om te keer en ook die vermoë om 'n humoristiese alternatief van die konvensionele te skep.

Studies oor die implementering van die karikatuur in die werk van vier erkende satiriese skrywers, belig die funksies, kwaliteit en aard van karikatuurskepping in die

literatuur. Leroux se gebruik van karikature toon 'n noue ooreenkoms met dié van bogenoemde skrywers. Dit behels dat die karikatuur dikwels 'n bestanddeel van satire is; dat daar naspeurbare verbande tussen die visuele en die literêre karikatuur bestaan; dat die tegnieke van vertekening en oordrywing essensieel aan die karikatuur is; dat dit bestaande aanvaarde grense en norme oorboord gooi en deurbreek; en dat korrekte begrip van 'n karikatuur by die leser tot 'n herinterpretasie van die werklikheid lei.

Ontledings van die karikatuur in twee Leroux-romans, naamlik *Die mugu* en *Sewe dae by die Silbersteins*, het getoon dat die doel daarmee is om die hedendaagse samelewing as vals en kunsmatig aan die kaak te stel, maar ook om die Mens se swakhede en vergrype bloot te lê.

Die mugu word as 'n karikatuur van die tradisionele ridderroman, soos dit veral rondom die hoofkarakter Gysbrecht Edelhart uitkristalliseer, in oënskou geneem. Dit ontbreek Gysbrecht aan die kenmerkende heroïese daadkragtigheid van die geïdealiseerde ridder. As 'n karikatuur van die ridder word Gysbrecht 'n anti-held, 'n verwerde ridder in 'n verwerde wêreld.

In *Sewe dae by die Silbersteins* sluit Leroux aan by die middeleeuse karikatuurgenre, *Die Dans van die Dood*. Die idee van 'n reidans met die Dood as sentrale figuur om die lewendes oor die drumpel van die lewe na die dood te lei, word ook in genoemde roman aangetref met lady Mandrake as die doodsfiguur.

Die oorblywende Leroux-romans sou in verdere studies op soortgelyke wyse ondersoek kon word.

SUMMARY

Although the concept "caricature" is often mentioned by critics in their studies on satire, parody and irony in the novels of Etienne Leroux, definitions and analyses of and discussions on the concept are critically absent. In fact, to date no comprehensive study on caricature has appeared in the field of Afrikaans literature.

This thesis aims to achieve theoretical lucidity on the exact nature of caricature, the origin and development of caricature in art, and the expression of caricature in Leroux's literature.

The distortion of existing models was already found in primitive societies and the development thereof can be traced through Antiquity, the Middle Ages, the Renaissance and up to the present time. Distortion then comprised a wide variety of techniques the most important being exaggeration, understatement, and the contortion and intermingling of features. Laughter in one form or another is always present in caricature, although it may be scaled down to a mere grimace as caricature can also have tragic, grotesque and even gruesome dimensions.

The views of Mikhaïl Bakhtin, the Russian literary theorist, serve as a point of departure in this study. The concept of the "carnival" is fundamental to the folk culture on which Bakhtin bases his theory and this is comprehensively discussed. This concept illustrates the inherent need in humans to overturn the conventional order and their ability to create a humoristic alternative to the norm.

Studies on the implementation of caricature in the works of four known authors of satire enlighten the functions,

qualities and nature of caricature in literature. Leroux's use of caricature shows a close resemblance to that of the above-mentioned authors. It embraces caricature as a component of satire; determines ascertainable connections between visual and literary caricature; claims that distortion and overstatement are essential elements of caricature; and finds that caricature incurs and discards existing and accepted norms and boundaries. Where the reader comprehends a caricature correctly it inevitably leads to a reinterpretation of reality.

Analyses of two Leroux novels, *Die mugu* and *Sewe dae by die Silbersteins* indicate that caricature is used in satirical writing to reveal the present-day society as false and artificial, but also to expose the weaknesses and transgressions of Man.

Die mugu is examined as a caricature of the traditional romance of chivalry with the main character Gysbrecht Edelhart, as central figure. Gysbrecht lacks the typical heroic chivalry and forcefulness of the idealized knight. As a caricaturized knight he becomes an anti-hero - a perverted knight within a perverse society.

Leroux implements *The Dance of Death*, a medieval genre of caricature, in *Sewe dae by die Silbersteins*. In the novel the idea of Death escorting the living over the threshold of life into death culminates in the figure of Lady Mandrake.

The remaining Leroux novels could possibly be analysed in the same way in future studies.

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK		BLADSY
1.	Inleiding	1
2.	Die ontstaan en ontwikkeling van die karikatuur	7
2.1	Woordeboekverklarings	8
2.2	Die etimologie van die woord "karikatuur"	14
2.3	Die ontstaan van die karikatuur	15
2.4	Die ontwikkeling van belangrike aspekte van vroeë vorme van die karikatuur	18
2.4.1	Die vermenging van menslike en dierlike vorme	19
2.4.2	Groteske mensfigure	26
2.4.3	Die masker	29
2.4.4	Bespotting en aftakeling van die religieuse	33
2.4.5	Modes	36
2.4.6	Huislike omstandighede	37
2.4.7	Die Romeinse mimi en hul navolgers	39
2.4.8	Satiriese skryfwerk en literêre karikature	42
2.4.8.1	Dans van die Dood	48
2.4.8.2	Skip van Dwase	54
2.4.8.3	Die oorgang na die Renaissance	57
2.4.9	Karikatuur in die skilderkuns	60
2.5	Samevatting	72
3.	Die karikatuur en die karnavaleske	74
3.1	Enkele kernbegrippe in die teorie van Bakhtin	74
3.1.1	Heteroglossia	74
3.1.2	Dialogisme	76
3.1.3	Heteroglossia in die komiese roman	77
3.1.4	Die begrip "karnaval"	86
3.1.4.1	Karnavalfeestelikhede	88

3.1.4.2	Komiese verbale komposisies	90
3.1.4.3	Taal van die markplein	91
3.1.5	Komiese beeldspraak met die klem op groteske realisme	92
3.1.6	Rabelais, die lag, asook die nar, die karnallie en die dwaas	95
3.2	Samevatting	99
4.	Die implementering van die karikatuur in die literatuur	102
4.1	Die karikatuur as bestanddeel van satire	103
4.1.1	Humor	111
4.1.2	Die onskuldige oog	113
4.1.3	Satiriese karakters	114
4.1.4	Nabootsende satire	114
4.1.5	Parodie	116
4.1.6	Karikatuur	117
4.1.7	Melville se teikens	120
4.1.7.1	Die aanbidding van valse gode	120
4.1.7.2	Godsdiens en politiek	122
4.1.7.3	Die satire van die nasionale	123
4.2	Die kwaliteite van die karikatuur	124
4.2.1	Die komiese aspek van die karikatuur	125
4.2.2	Die "onwerklikheid" van die karikatuur	130
4.2.3	Die geskilderde of visuele karikatuur teenoor die literêre karikatuur	131
4.2.4	Smollett se teikens	134
4.3	Die karikatuur en realisme	136
4.3.1	Die subjektiwiteit van die karikatuur	136
4.3.2	Vroeë karikature deur Balzac	139
4.3.3	Karikatuur in dialoog en beskrywing	146
4.3.3.1	Karikatuur in dialoog	147
4.3.3.2	Karikatuur in beskrywings	155
4.4	Aansluiting by 'n ryk tradisie	159
4.5	Samevatting	161

5.	Die ridder word 'n mugu	166
5.1	Algemene karikaturiserende elemente in Die mugu	167
5.1.1	Afwyking van 'n norm	167
5.1.1.1	Gysbrecht	167
5.1.1.2	Juliana	169
5.1.1.3	Vader De Metz	172
5.1.1.4	Mnr. Querido	174
5.1.1.5	Ander karakters	175
5.1.1.6	Karikaturisering van die nie-lewende	177
5.1.2	Verwringing van taal	178
5.1.3	Karnavalbegrippe	181
5.1.4	Die karikatuur in diens van die satire	184
5.2	Vertekening van 'n model - die ridderverhaal	185
5.2.1	Kenmerke van die ridderverhale	186
5.2.2	Gysbrecht Edelhart as 'n karikatuur van die geïdealiseerde ridder	193
5.2.2.1	Sy herkoms en voorkoms	193
5.2.2.2	Sy strewe	196
5.2.2.3	Ridderlike optrede	199
5.2.2.4	Gysbrecht die anti-held	206
5.2.2.5	Geslaagdheid van die karikatuur	208
5.3	Samevatting	209
6.	Die Dodedans by die Silbersteins	212
6.1	Die karikatuur in diens van die satire	212
6.1.1	Die ruimte van Welgevonden	214
6.1.2	Die karakters wat Welgevonden bevolk en besoek	216
6.1.2.1	Henry van Eeden	217
6.1.2.2	Jock Silberstein	217
6.1.2.3	Mrs Silberstein	219
6.1.2.4	Die hertogin en die Misses Silberstein	221
6.1.2.5	Dr. Johns en regter O'Hara	222
6.1.2.6	Die gaste op die partytjies	228

6.2	Die Dans van die Dood	234
6.2.1	Oorsprong en ontwikkeling van die Dodedans	235
6.2.2	Die samestelling van die Dodedans	243
6.2.3	Die betekenis van die Dans van die Dood	251
6.3	Die Dodedans op Welgevonden	256
6.3.1	Dans van die Rykes	257
6.3.2	Kaperjolle van die Kunstenaars	262
6.3.3	Ballet van die Boere	264
6.3.4	Fuga van Geestelike Herbewapening, Apartheid en Beplanning	266
6.3.5	Dood van 'n Heiden	268
6.3.6	Walpurgisnacht	272
6.3.7	Die Koms van Salome	274
6.4	Samevatting	277
7.	Slot	281
	Bibliografie	288
	Lys van figure	299

LYS VAN FIGURE

FIGUUR		BLADSY
2.1	La rue Transnonain deur Honoré Daumier	11
2.2	Studie van karikatuurkoppe. Carracci-skool	17
2.3	Tufon	19
2.4	"Cynocephali" voer 'n verdoemde siel weg	20
2.5	Die leeu en die eenhoring	21
2.6	Die jakkals as 'n fluitspeler	22
2.7	Aeneas se vlug uit Troje	23
2.8	Parodie op Aeneas se vlug uit Troje	24
2.9	Afskuwelike gesig	25
2.10	Gevleuelde monster	25
2.11	Die Pous-donkie	26
2.12	Die Monnik-kalf	26
2.13	Gebeeldhoude boetpsalm	28
2.14	Apollo te Delfi	29
2.15	Geta en Demea	31
2.16	Die Romeinse sannio of nar	32
2.17	Gravure uit De Concubinarum in Sacerdotes van Paulus Oleanius	34
2.18	Musiek van die Duiwel	35
2.19	Die val van die Pous	35
2.20	'n Modebewuste skoonheid	36
2.21	Hooftooisel	36
2.22	Houtsneewerk van man en kok	38
2.23	Huismoles	38
2.24	Dissipline in die skool	38
2.25	Boetpsalm	39
2.26	'n Romeinse mimus	40
2.27	Kanttekening uit die romanse van die Comte d'Artois	47
2.28	Illustrasie vir Ovidius se Metamorfose	48
2.29	Die Dood en die Abdis deur Hans Holbein	50

2.30	Die musikant in die Dood se hande	51
2.31	Titelplaat van The English Dance of Death deur Thomas Rowlandson	52
2.32	Die verstoorders van kerkdienste (Skip van Dwase) deur Sebastian Brandt	55
2.33	Bedelaars (Skip van Dwase) deur Sebastian Brandt	55
2.34	De spreekwoorden deur Pieter Brueghel	61
2.35	A Rake's Progress deur William Hogarth	62
2.36	Box Lobby Loungers deur Thomas Rowlandson	64
2.37	The Plum-Pudding in Danger deur James Gillray	65
2.38	A Family of Sansculottes Refreshing after the Fatigues of the Day deur James Gillray	66
2.39	Gargantua deur Honoré Daumier	67
2.40	Salut! terre de l'hospitalité... deur Honoré Daumier	68
2.41	La paix. Idylle deur Honoré Daumier	69
2.42	'n Karikatuur van Aubrey Beardsley deur Max Beerbohm	70
2.43	'n Karikatuur van die stryd rondom die bekroning van Sewe dae by die Silbersteins	71
4.1	Tiens peuple, tiens bon peuple, en veux tu, en voila! deur Honoré Daumier	139
4.2	Graaf Honoré-Théophile-Maxime Gazan de la Peyrière deur Honoré Daumier	144
4.3	Maskers deur Honoré Daumier	147
5.1	Don Quixote deur Honoré Daumier	192
5.2	Don Quixote deur Salvador Dali	193
6.1	Die drie lewendes en die drie dooies deur Guy Marchant	239
6.2	Der Hertzog deur Holbein	242
6.3	Die Nonne deur Holbein	242
6.4	Der Kaufmann deur Holbein	243
6.5	'n Houtsneewerk deur Pleydenwurff gebaseer op Schedel se Weltchronick	244

6.6	Die Köningin deur Holbein	245
6.7	The Waltz deur Rowlandson	246
6.8	Die Keiserin deur Holbein	247
6.9	Death's Door deur Rowlandson	254
6.10	The Masquerade deur Rowlandson	255

HOOFSTUK 1

INLEIDING

Etienne Leroux se romans word allerweë beskou as 'n onmisbare deel van die Afrikaanse letterkunde. Leroux sou ten spyte van die polemieke en debakels oor, asook lofprysing, verguising en bekroning van sy werk, 'n leiersfiguur op die gebied van die Afrikaanse prosa word. Malan (1978:11) noem hom tereg "die reus onder die Afrikaanse prosaïste" en meen dat "sy gelyke onder die beste skrywers van ons tyd gesoek moet word" (1978:56). Botha (1990:10) stel dit soos volg: "(D)ie roman van kwaliteit wat op die wyse van Kundera, en van Etienne Leroux, vir ons nuwe kennis van die mens bybring, is 'n lewensnoodsaaklikheid. Dit maak 'n grondige verskil aan ons lewe; ons kan nooit meer voorgee dat dit bloot estetiese versiering om die rand van ons bestaan is nie."

Leroux se werk het internasionale status verwerf en die meeste van sy romans is vertaal (sommige in meer as een taal). Die verskyning van gunstige artikels en resensies van sy werk in buitelandse publikasies, byvoorbeeld die **Nieuwe Rotterdamse Courant** (14 Mei 1965), **The Irish Press** (20 Januarie 1969 en 1 Januarie 1970), **Life** (12 April 1968), **The Washington Post** (15 Julie 1972) en **World Literature Today** (Brink 1984) bevestig die feit dat hy ook in die wyer literêre arena as 'n gerekende moderne romanskrywer beskou word.

Feitlik alle resensies en studies oor sy romans maak melding van die feit dat die satire, parodie, burleske en

ironie grondliggend aan sy werk is. Die doel met die satirisering, parodiëring en dergelike in die Leroux-romans kan enersyds saamgevat word as 'n aan-die-kaak-stel van eietydse euwels, onregte en vergrype in 'n kunsmatige samelewing, en andersyds as 'n uitwys van die eensame stryd van die enkeling in 'n samelewing wat sy verbintenis met die lewegewende mites van die verlede verbreek het. Bepaalde tegnieke is instrumenteel in die skep van 'n satire of 'n parodie en een van hierdie tegnieke is die karikatuur.

Die doel van hierdie studie is verkennend van aard ten opsigte van die begrip "karikatuur" met betrekking tot Leroux se romans, juis omdat die term dikwels voorkom in opstelle en studies oor sy werk, maar tot dusver nêrens gedefinieer, omskryf of uitvoerig ondersoek is nie. Daar word dikwels verwys na Leroux se intertekstuele verbintenisse, onder andere wat betref ooreenstemmende werkwyses met skrywers soos Rabelais, Joyce en T.S. Eliot, almal erkende skeppers van literêre karikature. Dit het die vermoede laat ontstaan dat karikatuurskepping ten opsigte van karakters en ruimtes en selfs hele romanwêrelde 'n belangriker rol speel in die Leroux-romans as wat tot dusver daaroor gesê is. Soms word daar wel melding gemaak van die feit dat sy karakters karikatuuragtig of eensydig aandoen, maar dan word dit dikwels as kritiek teen sy wyse van karakterisering ingebring. Louw (Malan 1982:31) merk ten opsigte van *Die mugu* op: "Ewe min as van intrige, is daar van karakteruitbeelding sprake in dié boek. Daarvoor is die hele atmosfeer te seer dié van 'n nagmerrie. Van die newekarakters sien 'n mens van tyd tot tyd en by herhaling slegs flitse - soms fel belig, soos met die voorstel van Querido in die kroeglatrine; soms dowwer, soos deurgaans die geval met Juliana Doepels...Selfs van Gysbrecht, wat deurlopend aanwesig is, kry 'n mens nie 'n volledige, psigies sluitende en 'afgeronde' beeld nie." Venter (Malan

1982:50-51) meen dieselfde roman gaan "mank aan gebrek aan ewewig" as gevolg van "eensydigheid in siening en vertolking, deur oordrywing, deurdat hoof-, bo- en ondertone nie behoorlik geharmonieer is nie". Hy noem Juliana Doepels "wat eintlik die striëmende aanklag teen die gemeenskap van Julius Johnson moet wees", 'n "bespotlike karikatuur". Lindenberg (Malan 1982:128) meen die geestigheid en parodie in *Een vir Azazel* is "snaaksigheid aan die oppervlak, slimmighede" en sê: "Die tekening bly een-dimensioneel, karikatuuragtig, soos bevestig deur Leroux se gebruik om deurgaans die volle naam en betiteling van sy 'karakters' te gee..."

In enkele studies of opstelle word wel na die karikatuur as 'n bate in die Leroux-romans verwys, maar dan net vlugtig, byvoorbeeld Malherbe (Malan 1982:82) wat *Sewe dae by die Silbersteins* 'n allegorie noem, "'n verbasend geniale fantasie wat soms snerpend satiries die euwels van ons tyd blootlê. Karikaturaal (soos *Gulliver's Travels*) word vele gevalle telkens in één vergroot, met 'n trefkrag ongeëwenaar in Afrikaans". Esterhuyse (Malan 1982:242) sê in sy resensie van *Na'va* die volgende: "The characters, including many from the author's previous novels, are mainly caricatures drawn from all levels of South African society".

Opvallend is die feit dat hoewel die woord "karikatuur" nie noodwendig altyd gebruik word nie, kritici soms wel met goedkeuring die elemente van vertekening wat grondliggend aan die karikatuur is, erken. So byvoorbeeld praat Müller (Malan 1982:138) van "perspective in planned incongruity" en Van Rensburg (Malan 1982:144) van "Leroux se vermoë tot prismatiese beelding". In sy inleiding tot Leroux se negedelige romansiklus stel Malan (1978:60) dit weer soos volg: "Die boek (*Sewe dae by die Silbersteins*) kán seker wel as 'n komiese fantasie beskryf word, as 'n

vernietigend-satiriese ontluisteringsroman met trekke van die groteske en burleske wat selfs tot blote travestie degenerereer." Pottas (1986) se studie oor die uitbeelding van destruksie en vernuwing in die Leroux-romans, met spesifieke verwysing na *Magersfontein, O Magersfontein!* en *Onse Hymie*, raak onder meer aspekte soos die satire, ironie, parodie en burleske aan, maar karikatuurskepping as 'n tegniek wat gebruik word in bogenoemde gevalle, word nêrens genoem nie. Sy toon wel aan dat die romankarakters verslons en afgetakel raak, maar dít verbind sy ook nie aan die karikatuur nie. In die kritiek is daar dus 'n beduidende leemte wat 'n baie belangrike aspek in Leroux se werk betref.

Hierdie studie is daarop afgestem om teoretiese helderheid te verkry oor wat 'n karikatuur is; hoe dit as kunsgreep ontstaan en ontwikkel het; en hoe dit in die literatuur neerslag gevind het (hoofstuk 2). Omdat die ontwikkeling van die literêre karikatuur hand aan hand geloop het met die ontwikkeling van die visuele karikatuur, word enkele illustrasies wat die essensiële kenmerke van die karikatuur visueel belig, ook ingesluit. Die karikatuur as sodanig is in geen studie oor Afrikaanse letterkundige werke in diepte ondersoek nie en daar word gevolglik hoofsaaklik van buitelandse bronne (Europees en Amerikaans) gebruik gemaak vir 'n noodsaaklike teoretiese onderbou. Die besliste leemte hier te lande aan literatuur oor die karikatuur, het 'n redelik uitvoerige bespreking oor die historiese ontwikkeling en die vroeë vorme van die karikatuur genoodsaak.

Die Russiese literêre teoretikus, Mikhaïl Bakhtin, se studies oor die mens se neiging tot vertekening in die kuns, hier meer spesifiek die literatuur, dien in aansluiting by hoofstuk 2, as noodsaaklike teoretiese en filosofiese vertrekpunt en word in hoofstuk 3 kortliks

behandel. Bakhtin beskou die kollektiewe gees van die "karnavaleske" as grondliggend tot die mens se behoefte om die bestaande orde deur middel van satirisering, parodiëring en dies meer, om te keer om sodoende valsheid en pretensie te ontbloot en 'n terugkeer na eerlike en bevrydende waardes te bewerkstellig. Hierdie strewe word grootliks ook by satirici aangetref.

Die funksies en kwaliteite van die karikatuur word in hoofstuk 4 van naderby beskou, soos dit blyk uit studies wat oor karikatuurskepping in die werk van enkele groot en erkende satiriese skrywers, naamlik Smollett, Balzac, Melville en Büchner handel. Dié studies was nie plaaslik beskikbaar nie en moes deur middel van mikrofilm uit die buiteland aangevra word. Tog was hierdie bronne veral nuttig omdat dit aantoon hoe kritici die karikatuur in sodanige skrywers se werk ontleed, beskryf en geëvalueer het. Voorbeelde van soortgelyke karikature in Leroux se romans word ter illustrasie uitgelig.

Omdat dit nie moontlik is om karikatuurskepping in elke Leroux-roman in hierdie studie in besonderhede te ondersoek nie, is twee romans uitgesonder en wel omdat hulle hulself as 't ware opgedring het ten opsigte van die karikaturisering wat daarin voorkom. Benewens algemene karikature wat in diens van die satire op bepaalde eietydse tipes, gebruike en instansies gerig is, word daar ook gekyk hoe *Die mugu* (hoofstuk 5) gelees kan word as 'n vertekening van die geïdealiseerde ridderverhaal en hoe daar in *Sewe dae by die Silbersteins* (hoofstuk 6) aangesluit word by 'n baie ou vorm van karikaturisering, naamlik die middeleeuse *Dans van die Dood*. Daar word dus vanuit 'n nuwe perspektief na Leroux se romans gekyk wat winste meegebring het in die sin dat die romans opnuut gelees en geïnterpreteer kon word, alhoewel daar op die bestaande kritiek ook voortgebou is. Smuts (Malan 1982:164) wys immers op Leroux se vermoë

om 'n fyn verbinding tussen verwysingsvelde te maak en sê:
"Bepaalde verwysings kan dikwels herlei word na meer as een gebied, en sodoende wen die verwysing aan veelduidigheid en slaag daarin om die werk op ekonomiese en subtiële wyse te verryk."

Hierdie studie behoort daartoe te lei dat lig gewerp word op 'n kunsgreep wat tot nou toe nog nooit as 'n selfstandige veld ten opsigte van Leroux se oeuvre, of enige ander Afrikaanse prosawerk, verken is nie. Omdat die karikatuur in slegs twee romans in hierdie studie uitvoerig verken word, alhoewel sy hele oeuvre tog betrek word, word die weg hopelik gebaan dat ook die ander romans op soortgelyke wyse ontleed sal word. **Magersfontein, O Magersfontein!** en **Onse Hymie** wat sterk satiriese ondertone bevat, leen hulleself byvoorbeeld uitstekend tot 'n soortgelyke ondersoek.

HOOFSTUK 2

DIE ONTSTAAN EN ONTWIKKELING VAN DIE KARIKATUUR

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

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

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

2.1 Woordeboekverklarings

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

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

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



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

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

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



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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2 Die etimologie van die woord "karikatuur"

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

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

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

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

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

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

2.3 Die ontstaan van die karikatuur

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

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

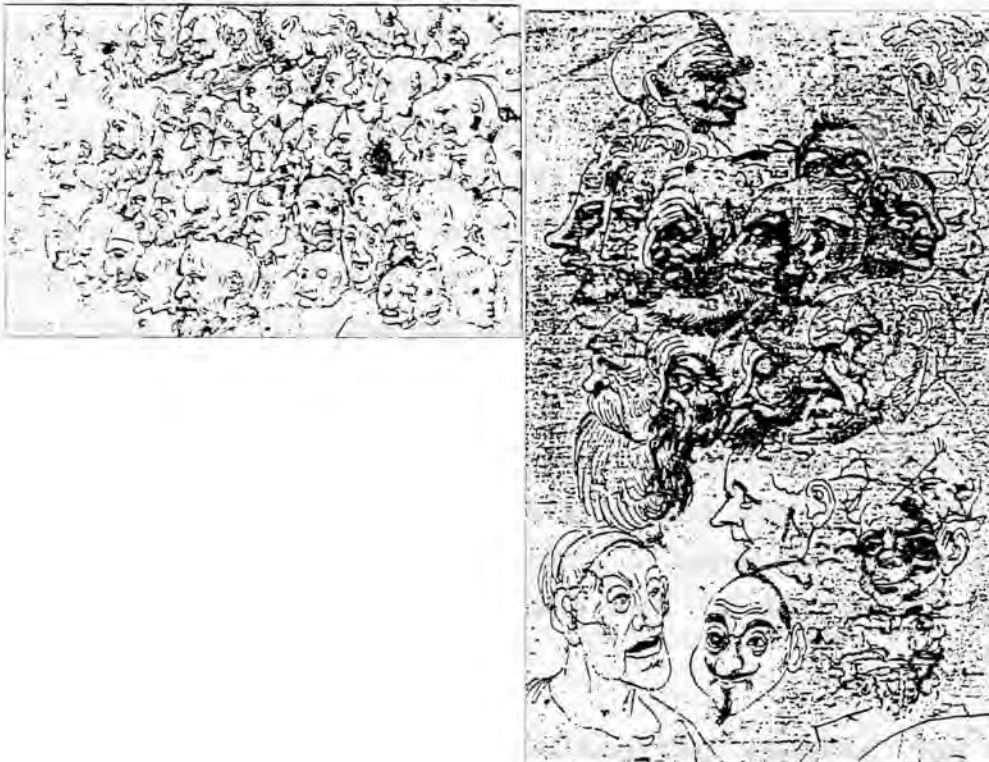
terwyl die tweede groep meen hierdie kunsvorm het aan die einde van die sestiende eeu in die skilderkuns in Italië ontstaan, min of meer gelyklopend met die vaslegging van die woord "karikatuur" dus. Die tweede denkrigting is deur persone met uiteenlopende belangstellingsvelde soos Ernst Hofmann, 'n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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

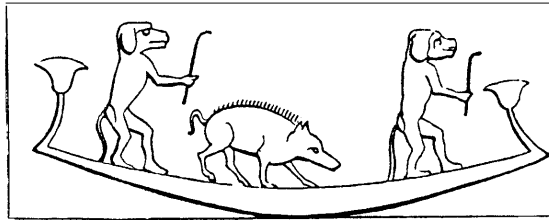
2.4.1 Die vermenging van menslike en dierlike vorme

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

Figuur 2.3: Tufon (Wright 1865:9).



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



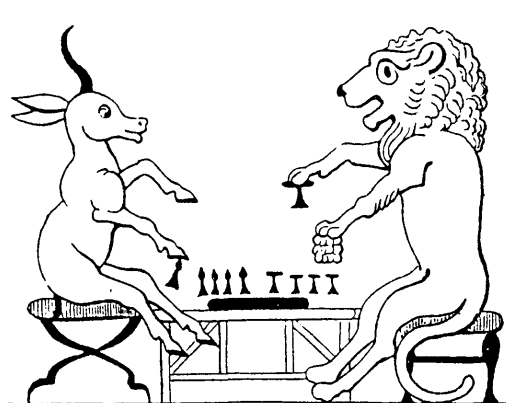
Figuur 2.4. "Cynocephali" voer 'n verdoemde siel weg (Wright 1865:5).

Drie belangrike kenmerke wat inherent aan die karikatuur is, kan reeds uit bogenoemde onderskei word, naamlik die dwergagtige lyf met die groot kop¹ (dit is die oormatige beklemtoning van bepaalde liggaamsdele); die aftakeling van religieuse en heilige rituele en/of figure (die mens se siel word as 'n vark voorgestel); en die vermenging van menslike en dierlike vorme wat voorkoms en gedrag betref.

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

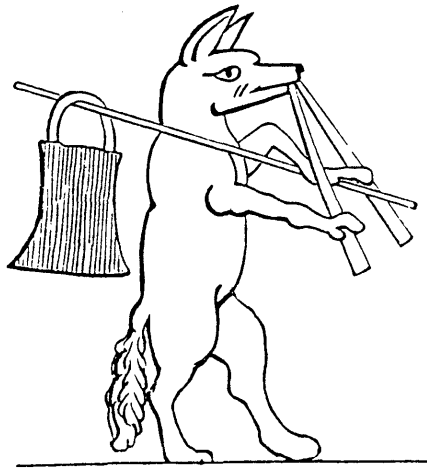
¹ Lucie-Smith (1981:25) meen die populariteit van sulke klein verwronge figure is maklik verklaarbaar op sielkundige gronde - dit wat bespot of ontmasker word, word letterlik as klein en grotesk voorgestel.

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



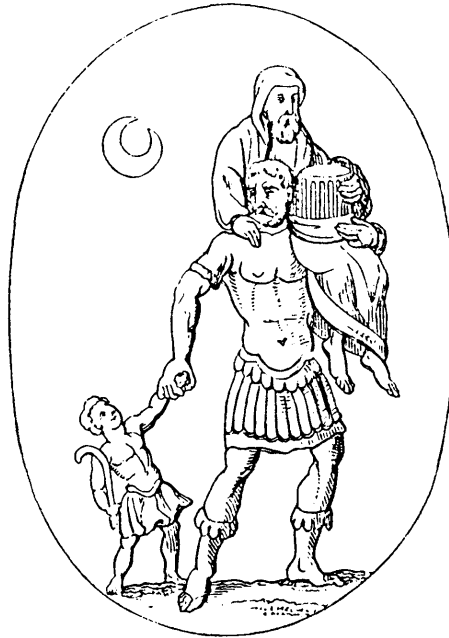
Figuur 2.5: Die leeu en die eenhoring.

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



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

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



Figuur 2.7: Aeneas se vlug uit Troje.

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

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

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

(Wright 1865:21).



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

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

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



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



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

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



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



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

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

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

2.4.2 Groteske mensfigure

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

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

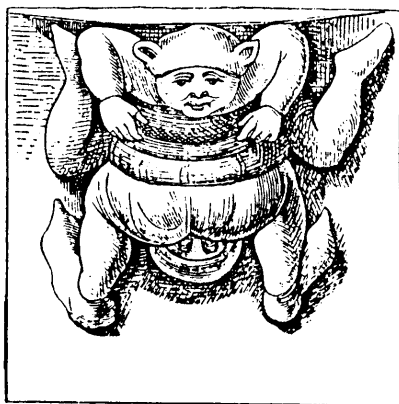
meen geskiedkundiges dat die voorstelling van groteske tipes gesien kan word as 'n reaksie teen die klassieke ideaal wat veral in die tydperk direk na die dood van Alexander die Grote voorgekom het.

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

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

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

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



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

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

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

2.4.3 Die masker

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

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



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

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



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

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

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



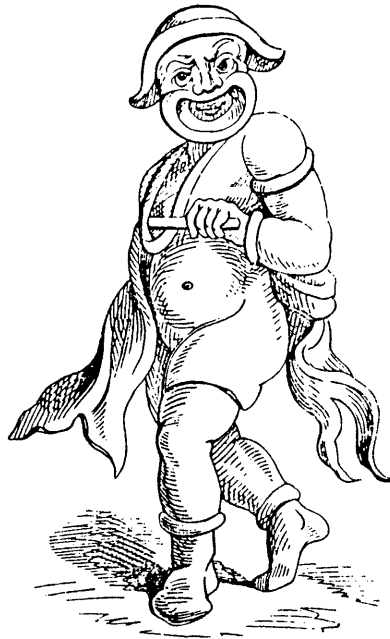
Figuur 2.15: Geta en Demea (Wright 1865:26).

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

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

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

(Wright 1865:27).



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

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

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

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

2.4.4 Bespotting en aftakeling van die religieuse

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

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

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



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

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

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



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



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

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

2.4.5 Modes

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



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



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

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

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

2.4.6 Huislike omstandighede

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



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



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

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



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



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

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

2.4.7 Die Romeinse mimi en hul navolgers

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



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

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

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



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

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

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

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

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

2.4.8 Satiriese skryfwerk en literêre karikature

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

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

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

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

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

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

In bogenoemde verhandeling is vasgestel dat die skep van 'n karikatuur 'n belangrike tegniek van die satirikus is en dat dit een van die "comic devices" (Feinberg 1967:85) is wat inkongruensie² bewerk. Wanneer die karikatuur as kunsverskynsel bestudeer word, is literatuur van 'n satiriese aard ook van belang. Trouens Petro (1982:16) haal Alvin B. Kernan aan wat sê dat daar in 'n satire geen karakters is nie, net karikature.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

2.4.8.1 Dans van die Dood

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

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

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

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



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

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



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



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

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

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



Das Weltgericht deur Holbein (Goodwin 1988).

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

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

2.4.8.2 Skip van Dwase

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

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



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



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



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

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

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

2.4.8.3 Die oorgang na die Renaissance

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.4.9 Karikatuur in die skilderkuns

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



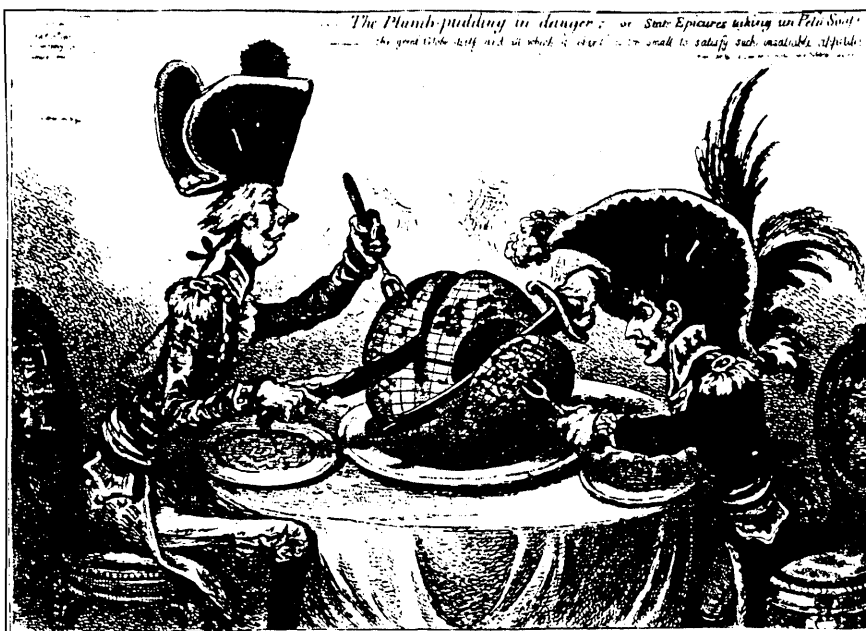
Figuur 2.36: Box Lobby Loungers deur Thomas Rowlandson (1786).

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

Koning Lodewyk Filips as Gargantua soos dit in die satiriese

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

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



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

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

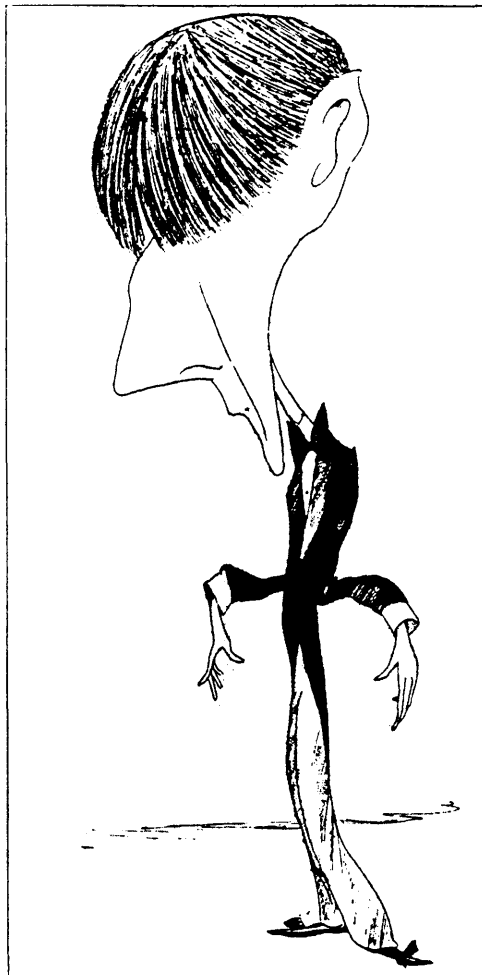
Aan die einde van sy loopbaan het Daumier toenemend allegoriese en simboliese temas, byvoorbeeld Vrede, Oorlog, Frankryk, ensovoorts gebruik wat gelei het tot werke met satiriese inhoud van 'n universele aard wat ongeëwenaard was in die ontwikkelingsgeskiedenis van karikatuur, aldus Lucie-Smith (1981:78)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



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

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

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



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

Beerbohm se karikatuur van Beardsley boots Beardsley se eie styl

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

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



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

2.5 Samevatting

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

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

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

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

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

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

HOOFSTUK 3

DIE KARIKATUUR EN DIE KARNAVALESKE

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

3.1 Enkele kernbegrippe in die teorie van Bakhtin

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

3.1.1 Heteroglossia

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

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

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

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

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

3.1.2 Dialogisme

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

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

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

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

3.1.3 Heteroglossia in die komiese roman

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nog 'n voorbeeld:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

3.1.4 Die begrip "karnaval"

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.4.1 Karnavalfeestelikhede

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

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

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

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

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

3.1.4.2 Komiese verbale komposisies

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

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

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

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

3.1.4.3 Taal van die markplein

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

Hierdie manifestasies van die volkskultuur moet dan,

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

3.1.5 Komiese beeldspraak met die klem op groteske realisme

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 Samevatting

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HOOFSTUK 4

DIE IMPLEMENTERING VAN DIE KARIKATUUR IN DIE LITERATUUR

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

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

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

4.1 Die karikatuur as bestanddeel van satire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

2

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

4.1.1 Humor

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

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

3

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

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

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

4.1.2 Die onskuldige oog

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

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

4.1.3 Satiriese karakters

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

4.1.4 Nabootsende satire

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

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

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

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

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

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

4.1.5 Parodie

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

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

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

4.1.6 Karikatuur

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



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

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

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

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

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

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

4.1.1.7 Melville se teikens

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

4.1.1.7.1 Die aanbidding van valse gode

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



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

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

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



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

4.1.7.2 Godsdiens en politiek

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

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

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

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

4.1.7.3 Die satire van die nasionale

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

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

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

4.2 Die kwaliteite van die karikatuur

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

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

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

4.2.1 Die komiese aspek van die karikatuur

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

4.2.2 Die "onwerklikheid" van die karikatuur

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



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

4.2.3 Die geskilderde of visuele karikatuur teenoor die literêre karikatuur

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

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

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

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

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

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

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

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



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

4.2.4 Smollett se teikens

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

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

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

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

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

4.3 Die karikatuur en realisme

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

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

4.3.1 Die subjektiwiteit van die karikatuur

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

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

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

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

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

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

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

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



From people, come the people, and what we see.

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

4.3.2 Vroeë karikature deur Balzac

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



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

" xxx

xxxx

xxxxxxx

xxxxxxxxxx

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

xxxxxxx

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx



I
 IC
 ICO
 ICOM
 ICOME
 ICOMET
 ICOMETO
 ICOMETOY
 ICOMETOYOU.

ICOMEICOMEICOMEICOMEICOMEICOMEICOMEICOMEICOMEICOME ICOME."

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

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

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



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

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

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

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



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

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

'n Stem kom krakerig terug.

'Dankie, Chief.'

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

Dis asof daar 'n snik oor die eter kom.

'Dankie, Chief. Nada.'

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

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

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

Hy het dadelik die teenwoordigheid van Waterwese herken."

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

4.3.3 Karikatuur in dialoog en beskrywing

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

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



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

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

4.3.3.1 Karikatuur in dialoog

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

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

- **Makabere humor**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Ongedissiplineerde dialoog

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

- Verwringde taal

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

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

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

'Pittttt-Pittttttt...' hakkell hy. 'Brrrrrr...Psssst. Mmmmmmm ...ffffffft!'" (*Een vir Azazel* 1977b:22-23).

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

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

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



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

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



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

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

- **Woorde in dispuut**

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

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

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

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

"...THELMA

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

Ek lyk ellendig.

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

Ek het nie tyd om te sit nie.

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

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

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

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

COLET

Ek kon nie aan die slaap raak nie

THELMA

(Skud haar kop.)

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

(Staan weer op.)

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

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

- Karikatuur en beeldgebruik

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

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

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

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

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

4.3.3.2 Karikatuur in beskrywings

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

- Geboue en vertrekke

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



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

- **Karakters**

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

4.4 Aansluiting by 'n ryk tradisie

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

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

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

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

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

4.5 Samevatting

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

HOOFSTUK 5

DIE RIDDER WORD 'N MUGU

Vervolgens sal uitsluitlik op twee van Leroux se romans gefokus word om die werking van karikatuur daarin van naderby te ondersoek. Hoofstuk 5 handel oor *Die mugu* en hoofstuk 6 oor *Sewe dae by die Silbersteins*.

Die aanwesigheid van ironie, parodie en satire in Leroux se oeuvre is 'n bewese feit wat in talle studies en kritieke nagespeur kan word, byvoorbeeld in Venter (1973) *Satire en die verskyningsvorme daarvan in die verhaalkuns van C.J. Langenhoven en Etienne Leroux*; Botha (Cloete 1980:457 e.v.) "Etienne Leroux as sosiale kommentator"; Johl (1984) *Ironie by Etienne Leroux*; en Jacobs (1985) *Die begrip 'satire' in die Leroux-kritiek*. In die vorige hoofstuk is dan ook vasgestel dat die satirikus dikwels karikature skep om die intensie van sy satirisering aan die leser oor te dra. Die karikatuur is by uitstek 'n tegniek van die satirikus.

Hierdie hoofstuk word daaraan gewy om *Die mugu* as 'n karikatuur van die tradisionele ridderroman, met spesifieke verwysing na die Arthur-verhale, te ondersoek. Voordat daar tot 'n bespreking van bogenoemde oorgegaan word, is dit nodig om eers op algemene voorbeelde van karikatuurskepping in die roman te wys wat nie noodwendig by die ridderverhaal-vertekening aansluit nie.

5.1 Algemene karikaturiserende elemente in "Die mugu"

5.1.1 Afwyking van 'n norm

Die meeste karakters in *Die mugu* kan op die een of ander wyse as vertekende afwykings van 'n norm gesien word en dit is interessant om daarop te let hoe die karakterisering telkens plaasvind deur van diereterme en -analogieë gebruik te maak. Dit is sprekend van die werkwyse wat vir die skep van karikature gebruik word. Gysbrecht Edelhart, die hoofkarakter dink (p. 43-44) dat daar iets aan die sheila se voorkoms is wat nie pas nie. "Hy kry die gevoel van disharmonie tussen haar voorkoms en iets wat agter die voorkoms lê...(e)n toe besef hy: dis die makaber-samestelling; die spontaneïteit, die direktheid, die argelose selfvertroue, die naïwiteit van 'n kind wat besit geneem het van 'n vervolwasse liggaam en sonder enige subtiliteit die liggaam gebruik." En juis dit, hierdie gevoel van disharmonie is ook die geval met talle van die ander karakters in die roman.

Aangesien Gysbrecht in die tweede deel van die hoofstuk in meer besonderhede bespreek sal word, sal daar voorts net kortliks na hom en enkele ander karakters in dié verband verwys word.

5.1.1.1 Gysbrecht

Die titel van die roman, *Die mugu* (Leroux 1977a), asook die eerste sin in die roman dui reeds op die feit dat die hoofkarakter 'n afwyking is: "Mugu is 'n eendstertwoord vir 'square'. 'Square' beteken 'a square peg in a round hole'."

Die norm is in dié geval die wêreld van die eendstert, want "(d)ie orde is mugu. Die suiwer betekenis sou gewees het dat alles behalwe die orde mugu is, maar deur die gril van

die woord is die betekenis nou omgekeerd...Die wese van mugu is ongerymdheid" (Proloog).

Die karikatuuragtige ten opsigte van Gysbrecht se karakterbeelding lê juis in die feit dat hy nêrens werklik inpas nie. Tredoux (Malan 1982:38) meen: "Juliana Doepels en Julius Johnson...is die twee pole van die mugu. Julius spreek van rustige, 'fatsoenlike welvaart en vooruitgang'. Juliana - 'mal soos 'n haas' - hou opruiende toesprake, vol pseudo-sielkundige grootwoorde, wat tog draer is van wettige aantyging teen die holheid en huigelagtigheid van ons tyd, en van die geloof dat hernuwing eers ná totale vernietiging van die valse kan kom."

Gysbrecht pas nie werklik by een van die subkulture waarmee hy in die roman in aanraking kom, in nie. Dit is juis die eendsterte wat hom "mugu" noem, maar wanneer hy later tussen die eendsterte beweeg met sy GO MAN GO-trui aan, word hy ook deur die sogenaamde "establishment" verwerp as 'n middeljarige wat saam met die eendsterte optree en word ook as sodanig deur die polisie in hegtenis geneem en saam met drie "tipiese boemelaars" (p. 102) aangehou. Die verskillende karakters en groepe waarmee hy in aanraking kom, probeer hom elkeen by hulle doenighede betrek en hy dobber willoos saam. Hy verkry egter insig in hierdie identiteitloosheid van hom: "Hy sien homself meteens in die spieël van 'n winkel. Die lig is van agter en verhelder die buitelyne van sy figuur. Lank staan hy na homself en kyk. Gysbrecht Edelhart, die held van die era, die negatiewe persoon, die aarts-aanpasser vervolmaak. Geen wonder dat Julius Johnson dadelik in hom een van sy skepsels gesien het nie, geen wonder dat Juliana hom alleen bruikbaar vind om van binne, listig, in die donker, in skaduwees haar werk te doen nie. Hy word vervul met 'n toenemende selfveragting. En dit is die wreedste, dink hy. As jou gevoel vir eiewaarde weggeneem is, wat bly dan oor?"



(p. 115). Hierdie ironiese erkenning van sy eie lot, maak Gysbrecht die perfekte instrument in die hand van die satirikus om kommentaar op die aard van die moderne mens te lewer. Selfs al begin Gysbrecht homself heimlik met die eendsterte vereenselwig, verwerp hulle hom finaal aan die einde van die roman wanneer hy as mugu die teiken van 'n wilde berekende jaagtog word en waar die Midget hom rakelings mis. "Op die straat, in sy bespotlike trui, lê die mugu en huil. Hy huil oor homself, oor die hele wêreld, oor die aard van die menslike lot. Maar meestendeels (sic) huil hy oor die vernietiging van sy illusies" (p. 132).

5.1.1.2 Juliana

Juliana Doepels is moontlik die duidelikste karikatuur wat in *Die mugu* geskep word en wanneer Gysbrecht haar ontmoet, as fortuinvertelster, word haar voorkoms duidelik beskryf. "Sy is 'n lang, skraal vrou met nou heupe en groot voete; daar is iets manliks aan haar voorkoms...Op die skerp brug van haar neus rus 'n groot, donker bril met 'n swart raam. Gysbrecht het die indruk van iemand wat aan 'n maskerade deelneem: haar rok hang aan haar lyf asof dit 'n toga is, haar bos hare lyk soos 'n pruik, haar houding is ondeund-geheimsinnig...Sy kyk meteens reg in sy oë. Al wat Gysbrecht kan sien, is twee vergrootglase waaragter twee enorme blou oë skyn, dof en wit soos van iemand wat blind is, wit-blou oogappels swemmend in soutwater... (sy) skud haar groteske kop heen en weer" (p. 7-8).

Met verloop van die roman word sy toenemend deur middel van dierebeelde en -metafore gekarikaturiseer. Wanneer Gysbrecht aan George Ghiberti, die kafee-eienaar, vra of hy Juliana ken, antwoord hy (p. 11) die volgende: "'So mal soos 'n haas. So mal soos 'n haas en niemand weet waar sy vandaan kom nie. Het sy jou fortuin vertel? Het sy jou weggejaag? Sy doen dit af en toe, maar origens lag sy soos



'n hiëna. Dink jy sy dra 'n pruik? Sulke hare kan nie op 'n mens groei nie. Op 'n beer ja, op 'n wildehond, maar nie op 'n mens nie. Ek dink sy is 'n heks en boonop het sy die malochio'" en Gysbrecht probeer haar weer voor die gees roep: "'n gladde hoof met reguit haartjies soos 'n man s'n, 'n spookkop gedomineer deur 'n groot bril, die teruggeplaaste pruik skeef en dwars soos 'n Davy Crocket-mus" (p. 11). Later (p. 18) verbeel Gysbrecht hom hy sien haar "lang figuur...sluipend met lang kattreë..." en vind haar nadat hy 'n streep deur Julius Johnson se advertensiebord getrek het in die kafee "en sy sit eenkant in 'n hoek soos 'n aasvoël oor 'n koppie swart koffie...sy steek haar kloue uit...(s)y strek haarself uit, die roofvoëlfiguur, asof sy oor die hele stad wil troon" (p. 23-24). Sy (p. 24) vra vir Gysbrecht "'Dink jy ek is mal? Dink jy dat daar niemand soos ek in die wêreld bestaan nie? As jy vir iemand van my vertel, sal hy sê: 'So een is 'n karikatuur en bestaan nie werklik nie?'" en dan sit sy en Gysbrecht "en gaap soos twee kraaie in die son" (p. 25).

Na sy wedervaringe met die eendsterte en die aanranding op hom, ontmoet Gysbrecht weer vir Juliana. "Vanmôre lyk sy soos 'n aasvoël, want sy het 'n mantel oor haar skouers wat bak swaai as sy draf-haastig nader kom. Eintlik soos 'n aasvoël met 'n geknipte vlerk omdat sy haar een arm in 'n band dra. Miskien soos 'n aasvoël wat onder die koeëls deurgeloop het aangesien haar ooghare en die boonste gedeelte van die pruik verskroei is. Soos 'n komieklieke roofvoël gaan sy staan en beskou Gysbrecht met haar hoof skuins gedraai" (p. 85).

Hierdie dieremetafore word onderbreek wanneer Gysbrecht haar op die Parade aantref waar sy die skare toespreek en waar sy 'n bepaalde waardigheid verkry teenoor die skare wat na haar luister, maar wat haar nie verstaan nie. 'n Mens sou kon sê dat haar gesigspunt hier nader beweeg of



selfs versmelt met dié van die verteller. Die skare, waaronder die Terrible Kid se moeder en vader, word hier eerder as karikature geteken (p. 100): "Hy is besig om 'n mango te eet en sy gesig is besoedel met die pappery van lekkerkry. Sy hoed is agteroor op sy kop en hy leun effens vorentoe in 'n vergeefse poging om die druppels van sy baadjiekraag af te weer. Sy dik, vet vrou rook 'n sigaret, dit hang tussen haar lippe; af en toe haal sy dit met haar duim en voorvinger uit en blaas die rook in die rigting van die toenemende menigte...(s)y plooi haar lippe - die bolip bedek met swart haartjies, die pap onderlip soos 'n roosknop gevou. Geel tande, gestop met goud, gryns in sy rigting; bruin oë, wat die enigste oorblyfsels is van 'n vergange boerse skoonheid, isoleer hulleself met 'n warm gloed in die strak, gevoellose, uitgestrykte gesig. Sy wys met trots na haar mannetjie en haar satynbedekte maag, vergroot deur die geboorte van ses kinders en daaglikse koffie en jenewer, skud van uitgelate plesier...Haar mannetjie is 'n regte kapokhaantjie - hy werk, staak en vervul sy pligte soos iemand dubbel sy lengte." Die karikatuurskepping vind plaas deurdat die vrou se voorkoms, veral haar mond, in detail en met heelwat oordrywing beskryf word. Teenoor haar "groot" voorkoms word die klein "mannetjie" (verkleinwoord), die "kapokhaantjie" (diereterm) geplaas en beide die karikature word versterk deur hulle as 't ware in een prentjie te plaas. Hulle oënskynlike tevredenheid met hulleself, lei tot satiriese kommentaar op die oppervlakkige bestaanswyse van 'n bepaalde segment van die hedendaagse samelewing.

Juliana word deur die vader met 'n mangopit gegooi en dan gooi hulle haar ook met tamaties sodat sy weer eens 'n lagwekkende "spektakel" word. Tog behou sy iets van die waardigheid wat sy met haar woorde verwerf het, want later as vader De Metz vir Gysbrecht in die tronk besoek, praat hulle oor haar en selfs die priester moet toegee dat daar

'n "sprankeltjie van die waarheid (is) in wat sy verkondig ... al verkondig (sy) die waarheid met die tong van die duiwel" (p. 108).

Wanneer Juliana Gysbrecht in die sel kom besoek, is die voëlmetafore weer terug, maar die komiese element in die Juliana-karikatuur is nou heelwat afgeskaal en 'n onheilspellender toonaard omring haar. "Sy stap met haar mantel fladderend soos 'n vlermuis in die selletjie rond" (p. 111) en Gysbrecht kyk na "haar valke-gesig en arendsoë, na haar klere soos verwaaide vere en die kloue wat haar hande is. Nêrens in daardie belynde, fanatiese gesig sien hy iets wat hom gerusstel nie...(m)aar sy wek by hom 'n verlange en herskep daardie gevoel wat hy jare gelede gekry het...Sy is, as tipe, vir hom totaal onbekend - maar tog is daar iets bekends. Iets sonderling en sonder patroon" (p. 112). Die abstrakte outeur wil moontlik hierdeur 'n meer simpatieke houding teenoor Juliana by die leser skep omdat sy eie en Juliana se gesigspunt hier nader aan mekaar beweeg wat die strewe na 'n verlore heel verlede betref.

5.1.1.3 Vader De Metz

Vroeër in die studie is reeds daarop gewys dat godsdiens en die meegaande religieuse rituele vanaf die vroegste tye dikwels die teiken van die satirikus en wel deur die skep van karikature was. In *Die mugu* word die priester, Vader De Metz, 'n karikatuur op grond van die wyse waarop hy deur die outeur geteken word, maar ook deur die wyse waarop die ander karakters in die boek hom waarneem. Die verteller en die waarnemende karakters se gesigspunte versmelt in hierdie geval (dit is natuurlik ook die geval met die waarneming van sommige van die ander karakters).

"Vader De Metz, teen die agtergrond van die heerlike stad, lyk vanmôre soos 'n vrolike, mollige gerubyn. Alles aan hom



lyk ringvormig; sy magie, die gestyselde boordjie om sy nek, sy glansende kop, sy figuurtjie...sy ewigdurende laggie...sy see-blou ogies" (p. 5). Op p. 6 staan: "Vader De Metz lag uitspattig oor 'n groep verbygangers. Hulle kyk geamuseerd na hom: na sy swart pak, sy boordjie, die tekens van sy orde."

Hoewel Vader De Metz Rooms-Katoliek is, is hy "veral populêr onder die Protestante in sy omgewing omdat sy skugtere vriendelikheid, sy bereidheid om 'n jenewer of twee saam te drink, sy korrektheid in alle opsigte waar die meeste uitspattigheid verwag, die algehele afwesigheid van militante veroordeling of bekeringsmanie, hulle 'n gevoel van veiligheid-met-nadenke besorg. Hier is die Kerk van Christus sonder sy angel. En Vader De Metz is die eerste om te sê dat dit goed is vir die Katoliek om in 'n Protestantse omgewing te bly; dit maak hom waaksamer ten opsigte van sy eie foute" (p. 5).

Die herhaling van verkleinwoordjies om hom te beskryf, maak hom nie net 'n potsierlike figuurtjie en 'n karikatuur nie, maar laat blyk ook iets van sy statuur as verteenwoordiger van 'n magtige religieuse denominasie. Sy swakheid vir wêreldse plesiere wat met die verwysing na sy gebruik van jenewer opgehaal word, word later herhaal wanneer hy Gysbrecht in die polisiebesoek en dan aan 'n sigaret teug. Hy bied vir Gysbrecht 'n pakkie sigarette aan asook lekkergoed en sê: "Soms het mens op die onverklaarbaarste tye lus vir soetigheid,...(e)n ek spreek van ondervinding" (p. 108). Onsekerheid oor die priester se verlede word gesuggereer in die feit dat die sel waarin Gysbrecht is, by hom herinnerings wek wat hy nie wil deel nie (p. 107).

5.1.1.4 Mnr. Querido

Die karikatuurskepping vind in sy geval hoofsaaklik deur oorstelling plaas. Alles aan mnr. Querido word as "groot" voorgestel. Hy is 'n "man van ses voet vier", 'n "(g)root bierbeker word voor hom geplaas, skuimend tot oorlopens toe vol", hy neem 'n glasie in "sy enorme hande" en neem 'n "diep teug" (p. 30). Die oorstelling word versterk deur die teenstelling van die klein mannetjie langs hom: "Hy kyk meteens na 'n mannetjie langs hom, 'n stil figuurtjie met 'n asvaal gesiggie en 'n drankie waaroor hy al die laaste halfuur draal" (p. 31). Mnr. Querido "sluk reusagtig aan sy bier" en die kelner, "self groot en fris", is "geïmponeer deur mnr. Querido se lengte" (p. 32).

Die abstrakte outeur en karikaturis trek meteens 'n streep deur die "grootte" en "magtigheid" van mnr. Querido met die tekening van die volgende insident (p. 39): "Mnr. Querido blaas die rook die kamer in. Hy huiwer op 'n grootse gedagte, plooi sy mond om dit te uiter en voel meteens 'n behoefte op dieselfde tyd as wat Gysbrecht dit voel. Hulle verlaat die kamer onvoetvas op dieselfde oomblik. Alleen, omring deur liederlike geskrifte teen die mure, openbaar mnr. Querido sy swakheid en maak 'n voorstel aan Gysbrecht." Hierdie swakheid maak alle verdere opmerkings oor sy grootte ironies en hy word duidelik 'n karikatuur. Hy is nou "grotesk-groot in die kamer" en sy "(s)tewige, manlike" handdruk (p. 39) is nie heeltemal pluis nie. As die kelner (p. 40) sê: "'Mr. Querido is 'n groot man'", antwoord Gysbrecht hom nie.

Wanneer mnr. Querido weer op die toneel verskyn, is dit in die polisiekantoor waar ook Gysbrecht in hegtenis geneem is. Gysbrecht word juis hier as 'n "queer" (p. 102) en 'n "psycho" (p. 103) deur die polisie gekenteken wanneer Querido met 'n groot lawaai "reusagtig in die klein



kamertjie" ook deur twee konstabels binnegebring word. Gysbrecht en Querido word albei later vrygelaat en "Jimmy se laaste woorde aan die sersant was (toe die twee aangehoudenenes elkeen hulle onderskeie rigtings ingeslaan het): 'Het jy al ooit soveel malles bymekaar gesien?'" (p. 113).

5.1.1.5 Ander karakters

Dieselfde werkwyse kan ook by die meeste ander karakters in die roman nagespeur word, byvoorbeeld by George Ghiberti, die kafee-eienaar wie se oorvol kafee reeds tekenend van sy persoonlikheid is. Hy word oorwegend negatief voorgestel en selfs Gysbrecht ervaar 'n oomblik se jammerte vir hom: "George met sy magie, sy vet handjies, die donker gesig wat effens sweterig is, die besondere drange en frustrasies weggesteek agter die pluime" (p. 16). Dit dien daarop te let dat die leser se beeld van George hoofsaaklik deur die oë van Gysbrecht geskep word. Terselfdertyd word George se waarneming van Gysbrecht ook gegee: "In die stilte wat volg, flikker sy ogies van intense waarneming oor hierdie onskadelike, vaal mannetjie wat vanmôre so blink met al daardie geld" (p. 16).

Lolita, die ewige verleidster, is beeldskoon, maar ook haar skoonheid word met 'n enkele penneveeg gereduseer tot 'n groteske karikatuur as gevolg van haar verskrompelde been. "Agter die klerkie, verby die hoek van die toonbank, kom sy nou - volkome bewus van die mans wat opkyk, met haar hoof omhoog, haar rok vlamrooi, haar hande rustende op die een stoel na die ander, haar weggedroogde regterbeen soos 'n vibrerende stukkie staal wat willoos in alle rigtings beweeg as dit met elke tweede passie 'n geringe gedeelte van haar gewig moet dra. Gysbrecht en die ander wat nie van haar gebrek geweet het nie, trek hulle asems op van ontsteltenis voor hierdie wrange waarskuwing dat almal

weerloos voor die noodlot is...(d)ie kontras is grotesk" (p. 13-14).

Lolita se gebrek alleen sou haar nie 'n karikatuur gemaak het nie, maar die leser moet fyn oplet dat Lolita dikwels met subtiële woordgebruik meer as net 'n blote geskende skoonheid word. Op p. 12 word reeds van haar as 'n "priesteres" wat heers oor George se "sodatempel" gepraat, asook van haar "heксе-insig". Haar gesonde voet het "vyf drakebloednaeltjies perfek gemanikuur soos haar naels" (p. 14). Later (p. 84) word weer van haar "hekseskoonheid" gepraat. Deur haar te karikaturiseer lewer die satirikus eerder kommentaar op die verheerliking van blote uiterlike skoonheid wat nie noodwendig 'n durende innerlike skoonheid impliseer nie. Sy is koelbloedig en berekenend as sy Gysbrecht se bewondering probeer verower, bloot net om van sy geld in die hande te kry.

Ook Julius Johnson word met groot omsigtigheid geskets en die oorstelling wat reeds in die karakterisering van mnr. Querido bespreek is, word ook in sy geval aangetref. Hy verbeeld die kapitalistiese orde waarvoor hy staan en dit word ook duidelik so in die roman (p. 108) gestel: "Julius Johnson het seker nog nooit meer na die Dickensiaanse kapitalis gelyk nie; sy nette pak, die vlekkelose wit hemp, die swart jas met die vilt-kraag, die Bondstraat-hoed en die handskoene wat hy nou versigtig uittrek en in sy sak steek. Sy naels is nog steeds 'n triomf vir Billa, sy naelpoetsertjie, sy blou baard is vir die tweede keer die dag geskeer en sy hare is skuins oor sy kop gekam om die kaal plek te bedek. Hy ruik effens na Eau de Cologne en hy kyk onder swaar, swart wenkbroue belangstellend in die sel rond". Sy optrede op die Parade wanneer Juliana met 'n mangopit op haar neus gegooi word, is in disharmonie met sy gesofistikeerde voorkoms. "Agter Gysbrecht Edelhart lag iemand met 'n swaar stem, dis Julius Johnson, ses voet vier



van welvarendheid, wat omring deur 'n groepie trawante die toneel aanskou. Getrou aan die orde, het hy 'n kissie tamaties van 'n Indiër gekoop, en hy wys dit vir die vader van die Terrible Kid" (p. 101) waarop die mannetjie en ander op Juliana lostrek.

5.1.1.6 Karikaturisering van die nie-lewende

Ook ruimtes word deur die abstrakte outeur gekarikaturiseer om die satiriese boodskap oor te dra. Geboue en strate word karikature om die verval van die moderne samelewing uit te beeld. "Dis 'n lang straat wat tot die middestad lei; verandas, bioskope, fabrieke, garages, winkels, kafees, haarkappers en wat nog meer getuig aan weerskante van ál die aktiwiteite van die saamgehoopte mensdom" (p. 21). Die blote noem van die geboue skep op portretmatige wyse 'n beeld van die onsimpatieke stad waar die enkeling eensaam rond dwaal. "Eintlik hang dit van jou lewer af, dink hy (Gysbrecht) terwyl hy in die massa verdwyn. Miskien ook die klimaat, dink hy op 'n leë sypaadjie voor 'n dubbelverdiepinghuis wat soos 'n geraamte verval in 'n groot rankbegroeide erf en, omring deur ontbindende glorie, wag om vervang te word deur woonstelle. Eintlik raak 'n mens eers werklik van jou omgewing bewus as jy tydsaam, soos ek nou, voortdrentel" (p. 21). Die verval van die huis wat plek moet maak vir woonstelle, is emblematisies van die totale moderne stedelike bestaan waar die individu moet swig voor die massas.

Dieselfde kan van Julius Johnson se fabriek gesê word wanneer dit beskryf word nadat Juliana dit met plofstof probeer opblaas het. "Na 'n rukkie kom hulle by Julius Johnson se voorstedelike fabriek - 'n tak van die groot besigheid by Paardeneiland. Dis 'n imposante, lelike gebou van geel sierstene. Die ingang was versier met twee nagmaakte Doriese suile, maar hulle lê nou in stukke en



lyk effens na die ruïnes van 'n Griekse tempel. Dit moet 'n geweldige ontploffing gewees het wat die skade veroorsaak het, maar die resultaat is nie in verhouding tot die verbranding nie. Die redding van die gebou het juis daarin gelê dat die aangesig vals was, dat die suile nie 'n inherente deel uitgemaak het van die konstruksie nie. 'n Reeks messelaars is alreeds besig om die débris te verwyder en die skade te herstel. 'n Ander groep maak ook van die geleentheid gebruik om die gebou met 'n nuwe kleurskema nog onogliker te maak" (p. 85). Die nagemaaktheid van die moderne plastiekera word deur die blote beskrywing van Julius Johnson se fabriek vir plastiekblindes geaksentueer en aan die kaak gestel. Die sierstene versier nie, maar skend eerder die gebou. Die nagemaakte en aangeplakte kan die slag nie weerstaan nie en word uiteindelik vernietig.

5.1.2 Verwringing van taal

Met verwysing na Bakhtin se begrip van 'n heteroglossia van "tale" in die roman wat in hoofstuk 3 bespreek is, is dit duidelik dat die outeur in *Die mugu* ook verskillende "tale" die roman ingevoer het. Daar is onder andere die "kerktaal" van Vader De Metz, die "filosofiese taal" van Juliana, die "saketaal" van Julius Johnson en dies meer, maar ook die taal in die vorm van die bewussynstroom wat in die gedeelte "Die Mugu van binne" (p. 63 - 68) gebruik word en die formele, kroniekagtige taal waarin "Die Mugu van buite" (p. 71 - 76) weergegee word. Die verwringing van taal wat tot die skep van karikature bydra, word aangetref in die taal van die Bruinmense wat Gysbrecht na die aanranding op hom in die nag op Christian's Beach aanhoor en die eendsterttaal wat in die roman voorkom. Die taal van die dronkes in die kroeg waar Gysbrecht en mnr. Querido mekaar ontmoet, asook die hoofsaaklike Engelse koeterwaals wat die prostituut met Gysbrecht praat, is tot 'n mindere mate ook karikatuurskeppend.



'n Voorbeeld van die Bruinmenstaal word op p. 79 aangetref:

"'Waar was jy twaalfuur?'

'Toe hulle die nette intrek, toe wemel dit van die snoek. Die mense het van vër aangehardloop gekom. Die skuit was só vol dat dit amper gecapsize het. Loerie is 'n dronkie vanaand, hy tol al van vroeg af by Bielie-hulle. Loerie het laasweek amper versuip. Hulle moes hom met die vishaak intrek.'

'Waar was jy twaalfuur?'

'Klaas het Bes se pram afgebyt.'

'Waar was jy twaalfuur?'

'Ek hou my nie met 'n losklong op nie.'

'Waar was jy twaalfuur?'

'As jy my rok skeur, betaal jy so wragtig daarvoor.'

'Waar was jy twaalfuur?' 'Lennie, ek byt jou gorrel uit...'

'Waar was jy...'"

Gysbrecht se voorkoms het reeds op hierdie stadium gedeterioreer tot dié van 'n boemelaar en hy bevind homself op Christian's Beach tussen afval en ontbinding. Die gesprek wat hy aanhoor, verbeeld die subkultuur van die vervalde Bruinmense, 'n bepaalde segment van die eietydse samelewing. Moord, verkragting, diefstal, en dergelike is aan die orde van die dag en dit word deur die vermengde taal en banaliteite uitgebeeld. Die refreinagtige herhaling van die woorde "Waar was jy twaalfuur?", skep die indruk dat dit ook aan Gysbrecht gestel word en aksentueer die ruimte en toestand waarin hy hom bevind.

Voorbeelde van eendsterttaal kom op heelparty plekke in die roman voor en die volgende is slegs 'n enkele voorbeeld. Die eendsterte se gepraat word afgewissel met die verteller en ander karakters se woorde en gevolglik is die teenstelling juis meer opvallend:



"Die man en vrou is nou na genoeg om te sien wat aangaan. Die oomblik vereis dat hulle iets moet doen. Al wat hulle kan doen, is om stil te staan en te wag. Die eendsterte draai om en kyk na hulle.

'On your way,' sê die Boss.

'Die man het seergekry,' sê die vrou.

'That's a class sheila,' sê een van die eendsterte. 'You smaak to...honey?'

Die man word rooi in die gesig. Hy is sterk gebou en in normale omstandighede nie onbewus van sy krag nie.

'You smaak to hit out?' vra die Boss. 'I'm easy.' Die vrou trek die man aan sy arm. 'Hulle is te veel,' sê sy.

'Kom ons loop,' sy fluister iets in sy oor. Hulle kyk na die bromponies.

As hulle op die punt is om verder te gaan, keer die Boss hulle, sy 'flipper' ongeërg in sy hand.

'I'd hate to see that jalopy of yours if you take our numbers, Baby.' Hy praat met die vrou en ignoreer die man. Hy staan digby haar en bekyk haar op en af. Sy het 'n blou rok aan. Een van die ander sê: 'On the blue, man.' Nog een sê: 'If you squeal, it's going to come out real bad.' 'n Derde herhaal sy uitnodiging en maak 'n onkuise gebaar" (p. 49-50).

Ook hier dien die taal om 'n bepaalde subkultuur te verbeeld en wel deur die jargon wat hulle besig. Hoewel die eendsterte tienderjariges is, boesem hulle vrees by die "normale" paartjie in en die karikatuur ontstaan wanneer daar op p. 50 gesê word dat die vrou die Boss later weer in Adderleystraat gesien het en hom nogal aantreklik gevind het. Hy het haar egter nie herken nie. Sy toon 'n bepaalde aangetrokkenheid tot die oppervlakkige en chaotiese wat die eendsterte verbeeld. Nie net vertoon die eendsterte karikatuuragtig nie, maar satiriese kommentaar word ook terselfdertyd op die vrou en haar metgesel gelewer.

5.1.3 Karnavalbegrippe

Die inherente drang na die karnavaleske (die bevrydende omkeer en stroping van die pretensieuse normale of konvensionele) in die mens is in die eerste drie hoofstukke ter sprake gebring en veral in hoofstuk 3 waar Bakhtin se siening daarvan bespreek is. Daar is vasgestel dat die satire, die parodie, die karikatuur, en dergelike die wyses is waarop hierdie gees in die literatuur tot uiting kom. Interessant genoeg kom hierdie universele eienskap van karikature ook in *Die mugu* voor en enkele begrippe en woorde wat duidelik met die aard van die karnaval verbind kan word, word ter illustrasie uitgelig. (Tensy anders vermeld is die beklemtoning myne - JFJ.)

Reeds op p. 1 word gevra: "Wat beteken GARGANTUA? GARGANTUA beteken groter as die omgewing, groter as die berg, groter as die see, groter as die wêreld van Smogville in *Filmnews*, en die wêreld vereenvoudig in die rubrieke van *Time* en die hele *History of Human Endeavour in Life* - Gargantua beteken die verlange na totale ontvlugting...En, meteens, álom die arena, waar die see van gesigte afkyk op die mens en die bees, kom die massa-oordeel, gevestig op eeue van selfveroordeling, selfverkleinerings, selfkastyding, selfmiskenning, - kom die oordeel van 'n stoere, soliede falanks van duime na benede."

Gysbrecht klee homself met sorg vir sy staptog en ontmoet 'n hele verskeidenheid mense, vanoor die hele menslike spektrum by wyse van spreke, en raak bewus van die kollektiewe onbewuste van die mensdom wat vanaf die vroegste tye tot nou dieselfde inherente behoeftes en drange koester, ook die drang tot die omkeer van die orde, juis om perspektief en eerlikheid te herstel. Hy ontmoet ook eienaardige mense byvoorbeeld Juliana Doepels, van beroep 'n fortuinvertelster. "Gysbrecht het die indruk van



iemand wat aan 'n **maskerade** deelneem: haar rok hang aan haar lyf asof dit 'n toga is, haar hare lyk soos 'n pruik, haar houding is ondeund-geheimsinnig" (p. 7-8).

George Ghiberti, die kafee-eienaar met sy **veelkleurige onderbaadjie** met die perlemoenknope, se kafee van "kant tot wal gevul... met (l)ekkergoed, groente, vrugte, rookgoed, toiletartikels en koeldranke... met die geur van vrugte, die kleur van die etikette...die gedruis van die melkskommels en koffiemasjiene" (p. 10) skep reeds ook 'n karnavalagtige atmosfeer. In die tydskrifte is foto's, "die sterwende gesig van 'n **nar...**'n **prikkelpop**, haar rok net duskant onwelvoeglikheid gelig" (p. 10). Die eendstert "drentel tot by die sagtebladboekraampie en tol die raam met sy voorvinger sodat die boeke soos 'n **mallemeule** in die rondte draai. Oor die veelkleurige **carousel** kyk hy aggressief na die mense by die tafeltjies..." (p. 12).

Later wanneer Gysbrecht probeer vasstel hoe oud die sheila is vind hy dit "moeilik om te bepaal onder die **masker** van poeier, maskara, blou oogskaduwee en 'n bleek lipverf wat op 'n eienaardige wyse, teen die agtergrond van 'n bruingebrande vel, haar die voorkoms van 'n negatief gee" (p. 43) en op p. 46 word gesê sy gee die indruk van 'n "geverfde pop in die **maskerade**".

Gysbrecht beland dan ook as 't ware op die spreekwoordelike markplein (sien hoofstuk 3) wanneer hy na sy tweede busrit op die Parade afklim (p. 96). "Aan die sykant van die stasie klim hy af en ruik die Parade. So lank as wat hy leef, sal hy hierdie reuk onthou, hierdie besondere sintuiglike waarneming waarin die stad tydloos is, **waarin die hele verlede met al sy gevoelnuanses nog bestaan en waarin ten spyte van nuwe geboue en nuwe leefwyses ietsie van die vroeëre romanse onvernietigbaar behoue bly...**Hier



in sy Paradehart klop die stadslewe anders as in enige ander stad, dreun en dreun dit sy eie bekoring.

Binne Gysbrecht tamboer verlange en hoop (sic) hom tot duiseligheid - mistieke figure, gebeurtenisse en legendes uit die verlede, en die wonder van die transformasie wat mag voorlê. In die middestad is Mamma se kroegie met die kaartjie, agter lê die hawe en wag die groot lynbote. Vlak by hom flenter die skimme van halfvergete herinnerings, van 'n tyd wat verby is, van die ware geluk wat bestaan uit herinnerings, flenter ook die voerspooksele van nuwe avonture, van groter geluk wat bestaan in hoop. Dis 'n duiselingwekkende kombinasie hier in homself op die Parade."

Wanneer Gysbrecht, nadat hy uit aanhouding vrygelaat is, weer deur die stad dwaal, is dit aand en bly die karnavaleske beelde voorkom, byvoorbeeld 'n "kafee met groen en rooi ligte...in 'n musiekwinkel...'n langspeelplaat met 'n foto van 'n vrou met 'n breë stert wat presies op 'n trom pas...'n karnaval en dansende narre, halfklaar" (p. 116).

Die gesigte wat hy sien, word op karikatuuragtige wyse geteken deur slegs enkele opvallende trekke weer te gee en dit roep die reekse tekeninge van karikatuuragtige tipes wat byvoorbeeld die Carracci's en Daumier tot stand gebring het, asook Balzac se *Comédie Humaine* (sien hoofstuk 4) voor die gees: "... (G)esigte tot alle moontlike kombinasies gevorm deur inteling en kruisteling: hoë wangbene en skrefies-oë, ronde oë en plat gesigte, bultende puisiegesigte, aknee-druppende velle en olyfkleurige velle, 'n enkele skoonheid wat jy met pyn en verlange in jou hart aanskou, ru, seks-sinnelike, onbeskryflike losgelate samestellings van lippe, oë, tande en tonge...Alle moontlike kleure in 'n proses van beeldevorming.

Half-gebore bewegings, gevange oomblikke..." (p. 116). Bogenoemde passasies is 'n beskrywing van karikatuuragtige flitse wat deur Gysbrecht waargeneem word. Die beskrywings is skilderagtig van aard en dit is byna of hy na 'n uitstalling van visuele karikature kyk. Dit is asof alles wat waarneembaar is in die moderne stad karikatuuragtig is, soos by 'n karnaval, ook die mense ("onbeskryflike losgelate samestellings van lippe, oë, tande en tonge"). Die moderne samelewing word deur hierdie karikatuurskepping aan die kaak gestel en vercordeel: ("(m)ens wens dat hulle daar en dan op die nagmaakte marmervloere op 'n vegtende hoop ineen wil stort en in 'n morsige chaos tot niet wil gaan").

5.1.4 Die karikatuur in diens van die satire

Rabie (Malan 1982:36) sê van Leroux in sy bespreking van *Die mugu*: "He has no opinions, he is only an observer. Not of South African man, of Man. Relentlessly he tracks his characters along the tiny spirals of their vanity of the futile flutters of escapism inside the hollow worldcage made by Man. Only to conclude: man is the eternal pointless victim, unable even to resist. Man is crucified, but he has no message." Deur die gebruik van satiriese tegnieke soos parodiëring, ironisering, karikaturisering en dies meer, lewer Leroux kommentaar op die moderne samelewing, maar ook op die Mens in die algemeen en sluit daarmee aan by 'n luisterryke galery van skrywers wat hom hierin voorgegaan het en waarna reeds in hoofstuk 4 verwys is.

Van Coller (Malan 1982:47) wys onder meer op die ooreenkomste tussen Rabelais se werk en dié van Leroux en sê: "So staan Joyce ook as skakelfiguur tussen Rabelais en Leroux. Leroux se verwantskap met en beïnvloeding deur Joyce eindig nie by die gebruik van 'n mitiese grondplan nie. Ook Leroux se werk het 'n sterk satiriese inslag en

daar is al by herhaling gewys op die parodie in sy romans. Wat Leroux direk skakel met Rabelais, naas die tematiese ooreenkomste, is die beeld van 'n hele samelewing en era wat in sy werk gestalte kry en sy stilistiese gedurfdheid. Veel van wat by Leroux as opvallende stilistiese eienskappe aangemaak is, kom reeds by Rabelais voor: detailinventarisse, entimologiserings; 'eufemismes', ensovoorts." Van Collier (Malan 1982:48) sluit sy opstel oor *Die mugu* met die volgende woorde van Weisgerber af: "Both satire and irony are roundabout ways to the truth" en sê dan: "Die leser wat die teks van *Die mugu* realiseer, neem terselfdertyd sy eie gesig in die spieël waar."

5.2 Vertekening van 'n model - die ridderverhaal

Hierdie interpretasie poog om *Die mugu* vanuit 'n ander perspektief te benader, maar sluit ook aan by dit wat reeds oor die roman gesê is. Die multivlakkigheid van Leroux se romans leen hulleself juis tot meer as een interpretasie, hoewel verskillende interpretasies ook met mekaar kan oorvleuel en versmelt. So is dit byvoorbeeld ook moontlik om dieselfde roman as 'n banalisering van die Christusgeskiedenis te lees, maar hierdie studie sal nie verder op dié aspek ingaan nie (sien Van Collier (Malan 1982:44-45)).

Dat romanskrywers ouer vorme van die genre parodieer en verteken, is nie vreemd nie en dié stelling word gegrond op Mikhaïl Bakhtin (1986:3-9) se opvatting dat die roman as genre essensieel anti-genre is en voortdurend ontwikkel. Bakhtin meen dat die roman nie 'n vasgelegde skelet besit soos ander genres nie en dat hy daarom ook geen kanon besit nie, net individuele voorbeelde van geslaagde romans. Hy meen kritici sukkel steeds om 'n teorie vir die roman as genre te formuleer en dat hulle gewoonlik net daarin slaag om tipes te katalogiseer. Bakhtin (1986:8) het reeds in die



Dertigerjare gesê: "The utter inadequacy of (most existing) literary theory is exposed when it is forced to deal with the novel" en Holquist (Bakhtin 1986:xxxx) meen hierdie stelling geld vandag steeds.

Dwarsdeur die hele ontwikkelingsgeskiedenis van die roman is daar volgehoue parodiëring of travestering van dominante of sogenaamde moderomans wat lyk of hulle modelle vir die genre kan word. Hierdie vermoë van die roman om homself te kritiseer, is inderdaad 'n baie belangrike aspek van die "roman as genre". Bakhtin (1986:11) noem die roman dan ook die "most fluid" of genres en wys op die roman se "peculiar capacity for change and of its influence and effect on the rest of literature". Die skep van 'n karikatuur of karikature as tegniek om 'n ouer vorm van die roman, of 'n sogenaamde "model" te parodieer, is ook moontlik en daar sal juis op hierdie aspek gefokus word.

Die prikkel om *Die mugu* as 'n karikatuur van die ridderroman te lees, het gekom deur die volgende woorde van Van Collier (Malan 1982:40): "In die bespreking van *Die mugu* wat later volg, word gekyk na 'n paar 'flardes mites' wat as stramien dien vir hierdie eietydse soektog na die lewende mite - die soektog van Gysbrecht Edelhart, wat slegs gewapen met sy ridderlike naam uittrek op soek, nie na 'n heilige graal nie, maar na die loterykaartjie wat simbolies is van die nuwe bestaan wat daar op hom wag."

5.2.1 Kenmerke van die ridderverhale

Voordat *Die mugu* se hoofkarakter, Gysbrecht Edelhart, as 'n karikatuur van die geïdealiseerde ridder bespreek kan word, is dit nodig om eers die kenmerke van die ridder en sy wêreld te beskou om 'n duidelike prentjie van die norm of bestaande model te kry.



Ridderverhale het veral in die Middeleeue hulle beslag gekry, maar was selde oorspronklik en was gewoonlik gebaseer op reeds bekende materiaal, of dit nou geskrewe materiaal of mondelinge vertellings was wat uit die "folklore" ontwikkel het. Gedurende die Middeleeue was daar veral drie bekende stofgegewes en Lacy en Ashe (1988:4) verwys daarna as "the Matter of Britain, the Matter of France and the Matter of Rome". Die "Matter of Britain" was dan die Arthur-verhale met al die verskillende variasies en vertakings; die "Matter of France" was hoofsaaklik 'n siklus van heroïese verhale oor die vors Karel die Grote en sy dapper genoot Roland die Ridder; en die "Matter of Rome" het op die klassieke antieke verhale gedui en het ook die Trojaanse oorlog en die verhale rondom Alexander die Grote ingesluit.

As agtergrond vir die kenmerke van die ridderdom word die Arthur-verhale gebruik. Dit is nie bloot 'n willekeurige keuse nie en die verband sal mettert tyd duidelik word.

Wanneer feite oor Koning Arthur en die Ridders van die Ronde Tafel nagespeur word, beland die ondersoeker op 'n navorsingsterrein wat oneindig interessant, maar ook oneindig uitgebreid is. Studies oor Arthur en gebeurtenisse rondom dié beroemde figuur, verskyn steeds en daar word byvoorbeeld proefskrifte en navorsingstukke gedoen oor die blote feit of Arthur ooit werklik geleef het en of hy net die skepping van eeue se lewendige verbeelding en die hunkering na die herskepping van 'n verlore mite is. Daar bestaan onder andere 'n **Arthurian Encyclopedia**, 'n **Arthurian Handbook**, 'n **Arthurian Society** en so onlangs as in 1984 is 'n simposium oor Arthur in Birmingham, Engeland gehou.

Die verhale rondom Arthur is ryk en wyd geskakeer, 'n letterkunde op sigself. Arthur, die geliefde monarg is



vanselfsprekend die sentrale figuur in hierdie beroemde siklus van verhale. Sy naam roep egter dadelik talle ander karakters en temas voor die gees, byvoorbeeld sy beeldskone en vurige koningin Guinevere; Merlyn, die towenaar wat reeds by Arthur se geboorte te Tintagel teenwoordig was en wat sorg dat Arthur sy regmatige plek op die troon van Camelot inneem; Excalibur, Arthur se wonderlike swaard; die Ridders van die Ronde Tafel wat moes sweer om net die edelste ideale en waardes te handhaaf; Lancelot, die dapperste van al die ridders wat verskeur was tussen sy liefde en lojaliteit vir Arthur en sy allesoorheersende hartstog vir Guinevere; die tragiese liefdesverhaal van Tristan en Isolde; die soektog na die Heilige Graal met die suiwere en selibate Galahad, seun van Lancelot, wat dit uiteindelik vind (volgens een variasie). Dan is daar nog die afguns en hekserij van Morgana, Arthur se suster; die verraad van Mordred, sy seun by Morgana (volgens sommige verhale); Arthur se tragiese val en sy dood wat hom na die rusplek Avalon neem. Daar bestaan steeds die profesie van Arthur se terugkeer: "King that was, King that shall be" (Lacy en Ashe 1988:3).

Bakhtin (1986:151-157) onderskei die ridderroman van die sogenaamde "Greek Romance" wat die antieke vorm van die roman verteenwoordig, en wel op grond van die rol wat die held daarin speel. Hy wys op die relatiewe passiwiteit van die held in die Griekse liefdesverhaal - hy laat nie dinge gebeur nie, maar dinge gebeur met hom, hy ervaar avonture, maar inisieer dit nie. Die held van die ridderroman daarenteen, soek avontuur, dit is die spil waarom sy hele bestaan draai. Die **heroïese daad** is dus die vernaamste onderskeidingskenmerk van die ridderroman. Hierdie heldedade verrig die ridder tot eer van 'n koning of meer dikwels vir 'n geliefde dame. Die wonderbaarlike speel 'n belangrike rol in die verloop van die ridderroman en die aanwesigheid van towenaars, goeie en bose feë,



towervoorwerpe en wonderbaarlike gebeurtenisse is byna sonder uitsondering 'n kenmerk van dié verhale. Tyd self word wonderbaarlik beïnvloed - ure word langer en dae word momente, tyd kan betower word en drome kan tyd beïnvloed. Drome en droomgesigte speel natuurlik ook 'n groot rol in dié verhale. Die held reis deur talle ruimtes, maar die held en sy ruimte bly een en die waardes binne die verskillende ruimtes bly dieselfde.

Die rede waarom die Arthur-verhale as agtergrond vir hierdie studie gebruik word, is omdat 'n passasie in *Die mugu* self as aanwyser gedien het. Die verwysing op die eerste bladsy van die roman na Gargantua, die naam waaronder Gysbrecht die loterykaartjie wen, lei dadelik na Rabelais se beroemde reisverhale waarin Gargantua 'n deurslaggewende rol speel. Gargantua het egter 'n ouer oorsprong en Brereton (1966:58) sê dat die ouers van Gargantua op toweragtige wyse deur Merlyn geskep is om Koning Arthur behulpsaam te wees in sy stryd teen sy vyande. Gargantua se reusagtige gestalte het hom in staat gestel om self later groot heldedade in diens van Arthur te verrig en hy was tweehonderd jaar, drie maande en vier dae in diens van Arthur voordat hy vertrek het.

In *A Dictionary of Symbols* (Cirlot 1971:117-119) word ook na Gargantua verwys as een van die bekendste reuse en daar word gesê dat die oudste betekenis wat aan die mite van die reus gekoppel word, verwys na die bestaan van 'n enorme primordiale wese wat met die skeppingsdaad behulpsaam was. Hierdie reus was nie eensydig goed of boos nie, maar bloot 'n kwantitatiewe amplifikasie van die gewone mens. Hy is dan ook 'n belangrike begrip binne die Jungiaanse model waar hy onder andere gesien word as die personifikasie van die Kollektiewe Mens, 'n simbool dus van die Universele Mens, genaamd Adam Kadmon. Volgens Jung se sielkunde korrespondeer die essensie van die reus met die



vadersimbool wat verteenwoordigend is van die intellek of gees wat die instinktiewe weerstaan en wat die beskermers van die skat is (dit is die moeder, die onbewuste). Interessant genoeg word bogenoemde eienskappe ook toegedig aan Arthur as simbool. Daar word in Cirlot (1971:20) gesê: "He is the archetype of the 'mythical king' who synthesizes the hopes of a race and who reflects 'primordial man'". Onder die beskrywing "knight" in Cirlot (1971:169) word gesê: "He is the master, the **logos**, the spirit which prevails over the matter (that is, over matter). But this is possible only after a lengthy period of apprenticeship, which may be seen, historically speaking, as a real attempt to create in the knight a human type superior to all others". Dié bron sê daar is assimilasië tussen Arthur en die ridderfiguur sodat wat vir die een geld ook vir die ander geld. Dit wil voorkom of Arthur (ridder) deel vorm van die verlore mites waarvoor Leroux se werk handel.

Die ontwikkeling van die middeleeuse Arthur-verhale kan in drie stadia verdeel word. In die eerste stadium is Arthur 'n dapper soldaat en Gawain is sy belangrikste ridder. In die tweede stadium verskuif die aandag van Arthur na sy ridders, met Lancelot as die sentrale figuur. Die hoofse liefde is nou reeds 'n belangrike tema in die literatuur en Lancelot word dan ook die verpersoonliking van die onblusbare, vurige minnaar. Die derde stadium toon 'n beklemtoning van die suiwerheid van die ridder, en die soeke na die misterieuse Heilige Graal is hierin sentraal, met Galahad as sentrale figuur. Die belangrikste kenmerke van die geïdealiseerde ridder spruit voort uit hierdie drie stadia, naamlik:

- die ridder as dapper vreeslose en behendige vegter met streng kodes en voorwaardes ten opsigte van die reëls vir gevegte;



- die ridder as draer van 'n religieuse ideaal (veral wat die Maria-kultus betref - haar beeltnis was op Arthur se skild); en
- die ridder as beskermmer van vroue, die koning se eer en wat toesien dat reg en geregtigheid geskied en booshede uitgeroei word.

Die romans wat rondom die Graal sentreer, vertel, volgens Strydom en Ohlhoff (1976:13), van die wonderbare avonture en ontmoetings van die ridders tydens hulle soektog na die verloregegene Graal. Die Graal word vereenselwig met die skottel waarop die paaslam by die laaste Avondmaal gelê het en met die beker waaruit Jesus die wyn gedrink het. In die Graal sou Josef van Arimathea ook die bloed wat aan die kruis uit Jesus se wonde gevloei het, opgevang het. In plaas daarvan om wêreldse daade te verrig, wou die vrome Graalridders die heilige wonderdoende skottel, wat verlore geraak het, vind. "Slegs 'n volkome kuis ridder, volmaak in deug en bevry van alle selfsug, sou die skottel vind. So verdiep die soeke na die Graal mettertyd tot die soeke na die hoogste deug, die hoogste goed, na God, in wie se diens die ridders dan ook hulle swaard stel (Strydom en Ohlhoff 1976:13). Volgens Malan (1978:49) kan die soektog na die Graal (aldus Cirlot) as 'n "skattejag" gesien word en maak aspekte soos offerande en self-kastyding ook deel daarvan uit. Psigologies verteenwoordig die Graal 'n "bron van geluk".

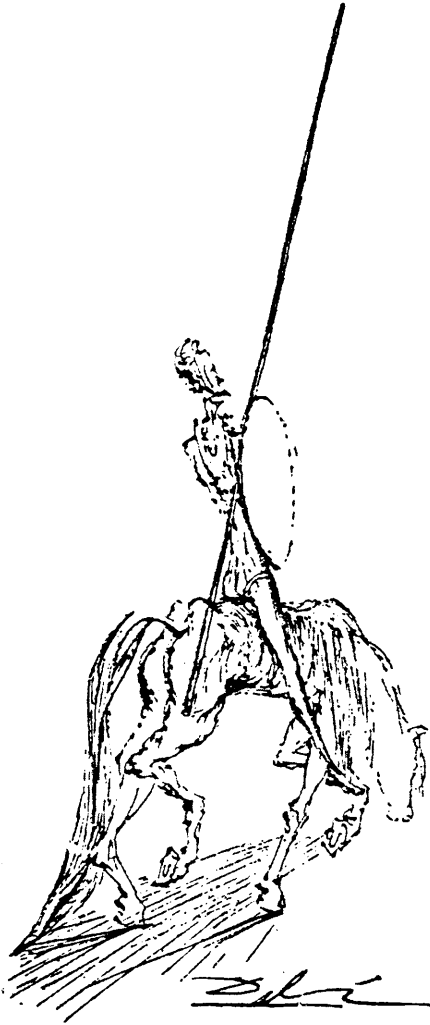
Die beroemdste parodie, met karikatuurskepping as 'n besondere tegniek, op 'n ridderroman, is Cervantes se *Don Quixote*. Bakhtin beskou hierdie roman, tesame met Rabelais se werk, as van die grootste belang in die hele ontwikkelingsgeskiedenis van die roman as genre. Hy (1986:81) sê: "And there arrived on the scene, at last, the great Renaissance novel - the novels of Rabelais and Cervantes. It is precisely in these two works that the

novelistic word, prepared for by all the forms analyzed above as well as by a more ancient heritage, revealed its full potential and began to play such a titanic role in the formulation of a new literary and linguistic consciousness." Cervantes het die byna volmaakte karikatuur, Don Quixote, 'n vertekening van die ideale ridder, geskep. Die trefkrag van hierdie karikatuur was so groot dat dit klassiek geword het binne die literatuur, maar dit het ook neerslag gevind in die visuele kunste, byvoorbeeld by Honoré Daumier (figuur 5.1) en Salvador Dali (figuur 5.2).



Don Quixote

Figuur 5.1 Don Quixote deur Honoré Daumier (Ruemann 1920:22).



Figuur 5.2 Illustrasie van Don Quixote deur Salvador Dali (1972) (Bachrach 1980:200).

5.2.2 Gysbrecht Edelhart as 'n karikatuur van die geïdealiseerde ridder

5.2.2.1 Sy herkoms en voorkoms

Die ridder van ouds word geïdealiseer en dus as die uiterste voorbeeld van manlikheid en krag voorgehou. Omdat hulle gewoonlik edelmanne was, was hulle kleredrag tydens toernooie en oorloë ryklik versier en kleurvol en is hulle strydrosse in dieselfde kleure getooi. Fisiek het hulle oor die uiterste uithouvermoë beskik en kon hulle soms dae aaneen met swaardgevegte volhou.



Volgens Van der Schaar (1970:113) gaan die naam "Gysbrecht" etimologies terug op "kind van vername ouers, van edele afkoms,...terwyl sy van ook die 'edel' nogmaals aandui, maar dit dan spesifiek op sy innerlike (sy 'hart')". Sy ridderlike naam is uiteindelik dan ook een van die min werklike punte van ooreenkoms tussen Gysbrecht en ridderlikheid wat nie verteken word nie. Die leser weet uit die roman dat Gysbrecht in der waarheid 'n heel middelklasher koms het. Sy vader was 'n boer wat bankrot gegaan het nadat hy vir vriende en familie borg gestaan het en wat die res van sy lewe as slagter op 'n plattelandse dorpie deurgebring het. Sy moeder was "'n stil, klein vroultjie" wat na haar man se dood as kleremaakster die pot aan die kook moes hou (p. 71). Later in die roman (p. 105) word hierdie boereherkoms weer beklemtoon, oënskynlik amptelik deurdat dit blykbaar in Colenbrander se **Afkomst der Boeren** so aangegee word. Die Barmhartige Samaritaan sê dan ook die volgende vir Gysbrecht wanneer Gysbrecht hom op feitelike wyse sy hele lewensverhaal meedeel (p. 75): "Jou anachronistiese naam weerspieël terselfdertyd die vergesogtheid van jou storie. Was dit nie vir die erns van my gevoel teenoor jou nie, sou ek die ironie in jou versinsels waardeur het; maar afgesien hiervan, het ek nie baie geduld met die tradisionele opgevoede boemelaar wat konserwatisme uittart met sy beskaafde verlede nie. Soos alle amateurs maak 'karakters' die fout om hulle sonderlingheid oormatig te dramatiseer. Daar is niks so morbied nie as die vrywillige uitgeworpene wat sy verlede by wyse van kontras voorhou; dis 'n onsubtiele vorm van selfverheerliking op dieselfde peil as gewone ekshibisionisme."

Gysbrecht se voorkoms voldoen ook nie aan die verwagting wat sy naam skep nie en dit is ook in teenstelling met die kragtige voorkoms van sy mitologiese voorganger, Gargantua, die reus. Juliana Doepels noem hom "Kleintjie",



"snotneus-godjie" en "klein, geblomde welriekende middelklasnabootsel van Menoeceus met jou gewetetjie en roepingsplig" (p. 8). Menoeceus was die jongste seun van Kreon, koning van Thebe, wat homself vrywilliglik geoffer het sodat sy vader se oorlog, volgens die voorwaardes van die siener Teiresias, suksesvol kon verloop (De Wilde 1988:29). Juliana sê ook: "Dis julle negatiewe klein Hamlets, julle nikswerd klein pionne! Sagte klein martelaartjies huilende op julle kruisies!" Hamlet word immers 'n instrument in die hand van andere en voer nooit sy voorgenome wraak op die dood van sy vader uit nie. Hy pleeg uiteindelik selfmoord. Daar is talle verwysings dwarsdeur die roman wat Gysbrecht as klein, vaal, onopmerklik en pateties in ander karakters se oë voorstel. Die kafeeibaas, George Ghiberti, sien Gysbrecht as "hierdie onskadelike vaal mannetjie" (p. 16) en Mnr. Querido en die kelner (p. 36) kyk na hom en sien "die verfynde, effens verwyfde mannetjie met die groot roos in sy knoopsgat". As die Boss hom onderstebo skop (p. 47) kyk die eendsterte roerloos na hom as "die figuurtjie wat soos 'n kaartmannetjie kantel". Woorde soos "belaglik", "beteuterd" en "verkreukeld" word ook by herhaling gebruik om Gysbrecht te beskryf.

Hoewel hy netjies en deftig na 'n sorgvuldige reinigings- en kleeproses (in detail weergegee soos in Rabelais se werk oor Gargantua), sy reis begin, degenereer sy voorkoms met die verloop van die verhaal totdat hy afgetakel en beseer soos 'n boemelaar begin lyk. Daar is talle verwysings na Gysbrecht se voorkoms as dié van 'n boemelaar en hy word ook in die polisiekantoor na sy inhegtenisname saam met die boemelaars gereken. "Hulle is almal tesame tien as hulle voor 'n skraal, besnorde sersantjie verskyn. Ses word ontslaan en Gysbrecht en drie tipiese boemelaars bly oor" (p. 102). Vroeër (p. 85) trek hy en Juliana reeds die aandag wanneer hulle "soos twee wrakke op 'n oseaan

aansukkel". In plaas van 'n ridderlike harnas is Gysbrecht vir die grootste gedeelte van die roman geklee in die bespotlike trui met die woorde GO MAN GO daarop en dit terwyl Gysbrecht juis so 'n skreiende gebrek aan GO het.

Gysbrecht se manlikheid word by meer as een geleentheid in twyfel getrek en daar word na hom verwys as 'n "rabbit" deur die Boss (p. 45) en die sersant (p. 102) sê meer as een keer Gysbrecht is 'n "queer". Mnr. Querido en M. Cadzulski (die "Barmhartige Samaritaan") doen onweloweglike voorstelle van 'n homoseksuele aard aan hom. Ook as die sheila haarself vir hom aanbied (p. 57), reageer hy nie en haal haar minagting op die hals.

5.2.2.2 Sy strewe

In *Die mugu* is Gysbrecht Edelhart, soos 'n ridder van ouds, op reis om iets te vind, iets wat sy lewe volkome sal maak en die hoogste geluk en rus vir hom sal bring. In plaas van die Heilige Graal is Gysbrecht egter op pad om 'n loterykaartjie te vind wat vir hom £50 000 in die sak sal bring. Malan (1978:49) wys op die ooreenkoms tussen die soektog na die kaartjie en die soektog na die Graal. Hy sê: "In 'n sekere sin is Gysbrecht in elk geval 'n ridder, 'n kruisvaarder, wat op soek is na die Graal van die sekulêre orde, naamlik 'n geldskat." Die kaartjie het hy gelaat in Mamma se kroegie en vir hom is dit "die eindpunt, die punt van 'bereiking'" (p. 119). Waar die ridder na die Graal soek om verlossing vir die wêreld te bring en waar die Graal die beeld van die hoogste deug en goed beteken, is Gysbrecht se strewes met die geld wat hy gewen het maar redelik selfgerig, "(d)is sjampanje, blondines en vioolmusiek...blou oseane met wit seiljagte wat deur die branders klief. 'n Kafee in Tangiers, 'n roulette-tafel, 'n Calypsolied, 'n strip-tease in 'n San Francisco-hawekroeg, 'n gesprek met Somerset Maugham in Capri, 'n ete by Ciro's,



'n maskerade in Venesië, 'n flirtasie in Kopenhagen, 'n partytjie vir vier in die Café de Paris, vis by Pruniers, hemde uit Italië, 'n pak klere van Bondstraat, skoene uit Oostenryk, 'n kamera uit Duitsland, 'n intrige met 'n donkerroog Arabiese meisie in die rue de la Hachette, 'n besoek aan 'n bordeel waar die dokters gereeld elke week 'n gesondheidsertifikaat uitreik, drieduisend boeke waaronder al die bestsellers en die volledige **Thinker Library**, 'n wêreldtoer op die Suiderkruis, 'n saffierring gekoop van 'n spleetoog-Sjinees in Hongkong..." (Die mugu 1977:2-3).

Hierdie idilliese bestaan wat Gysbrecht vir homself voor die oë roep, word in die laaste gedeelte van die roman verder uitgebrei, maar dan op 'n meer persoonlike vlak. Hy sien homself in 'n volmaakte wêreld waar hy vergesel is van 'n donker meisie wat sê: "Ek dink hy is die liefste man in die hele wêreld" (p. 125). Hy droom oor homself en die meisie in 'n plek met kabbelende stroompies en palms langs die see (p. 132). Ook ridders wat hulle roeping nagekom het, kon staatmaak op 'n sorgelose bestaan in 'n paradysagtige plek na hulle dood. Avalon, die rusoord waarheen alle goeie ridders (ook Arthur) na hulle dood vertrek het, word soos volg beskryf: "Avalon appears as **Insula Pomurum**, or 'Isle of Apples', where the labour of cultivating the soil is unnecessary, so abundant is nature. Grapes and corn grow plentifully, and nine sisters, of whom Morgen is chief, and who take the form of birds, bear rule there" (Gray 1964:193). Gysbrecht moes juis vroeg in **Die mugu** aanskou met hoeveel moeite en sorg die tuinier die grond in die park moes bewerk en hoe hy drome koester van 'n boom wat natuurlik deur voëltjiemis bemes sal word. Voordat hy die park binnegaan, ervaar Gysbrecht 'n gevoel van "onwerklikheid...die son is só dat alles in duidelike perspektief kom, maar terselfdertyd 'n vals indruk laat. Want alles lyk mooier en op 'n eienaardige wyse dramaties...(d)is snaaks, mens kyk na bome in parke, hulle



wek emosies, maar jy kan hulle later nie identifiseer nie" (p. 18). Gysbrecht en die tuinier kyk na die "donker, onbekende boom...in die takke op, in die blaarbedekte, droomvervullende ruigtes" en dan sê die tuinier: "Ek gee dit elke Saterdagmôre water...(e)n dan spit ek voëltjiemis by die wortels in...(w)einig mense glo aan voëltjiemis, maar ek glo vas daaraan...(h)oekom dink jy groei die bome in die wildernis so hoog? Hoekom dink jy is God se bome groter as die mense s'n? Dis al die voëltjiemis van die natuur - hulle sit by hulle duisende in die takke en bemes, met permissie gesê, die wortels" (p. 19).

Gray (1964:194) verwys ook na 'n ander oorgelewerde beskrywing van Avalon: "(T)he island lacks no good thing and is unvisited by enemies. Peace, concord, and eternal spring and flowers are there; its people are youthful; there is no old age, disease, or grief; all is happiness, and all things are in common. A regia virgo rules it, more beautiful than the lovely maidens who serve her;..." Voorwaar 'n ander oord as die gebroke, gewelddadige en stryddeurdrenkte wêreld waarvan Gysbrecht deel is. In *Die mugu* (p. 120) word Mamma se kroegie as 'n rusplek vir krygsmanne beskryf: "Gedurende die oorlog en daarna was dit die bymekaarkomplek van krygsmanne: 'n rustige plekkie met paneelbeslaande mure, krismisrose, seesand, leunstoele en 'n beminlike gehawendheid. En tussen almal, Mamma met haar paisleyrok, swaaiende oorbelle en reusagtige boesem, altyd bereid om te luister na avonture in verre lande, na die ontnugterde terugkeer, die skakerings van probleme - die mater dolorosa wat die heengaan van Johnny Little, Colet van Velden, Peter Brooks en Tiekie Wilson verewig het in 'n kapstok waar die oorledenes se hoede sal bly hang solank as wat die kroegie bestaan...Maar die helde het ouer geword, die kroegie welvarender en Mamma vietser..."

Die ridders het inderdaad 'n idilliese rusplek soos Avalon verdien, maar wat van Gysbrecht?

5.2.2.3 Ridderlike optrede

Soos met 'n ware ridder die geval is, bring Gysbrecht se reistog ook verskeie vreemde ontmoetings met rare mense, geweld en tweegevegte vind plaas, daar is 'n "damsel-in-distress" en Gysbrecht voltooi uiteindelik sy reis en vind dit wat hy gesoek het, op die oppervlak altans, maar hoe vergelyk hierdie reis en ontmoetings werklik met die onbaatsugtige reise en soektogte van die ridders?

Die belangrikste eienskap van Gysbrecht wat hom as 'n karikatuur van die ridder kenmerk, is sy absolute daadloosheid. Soos reeds vermeld, was dit juis die heroïese dade van die manlike hoofkarakters wat die ridderroman van sy voorgangers geskei het. Tweegevegte en toernooie geskoei op die gevegskuns, het 'n baie belangrike rol in die lewens van die ridders gespeel. Trouens, die hele ontstaan van die ridderdom was gebaseer op die gevegskuns en die verwagting dat 'n ridder ten alle koste sou optree om sy eie eer en dié van sy koning of geliefde dame te beskerm.

Oorbeklemtoning van Gysbrecht se daadloosheid kom oral in die roman voor. Hoewel sy reis inderdaad genoeg geweld en gevegte oplewer, verdedig Gysbrecht nooit sy eie eer nie en bly hy 'n willose slaansak. Wanneer die Boss hom hardhandig uit die kroeg stamp en dwing om saam met hom en die sheila na Christian's Beach te gaan, sit Gysbrecht hom byna glad nie teë nie. "Wat kan 'n mens doen? dink Gysbrecht. Dis asof alle vrees na 'n tyd verdwyn het en jy slegs met die probleem oorbly. Jy kry dit naderhand reg om heeltemal onemosioneel oor hierdie probleem na te dink. As daar werklike geweld in een of ander stadium op jou gepleeg sal word, is dit beter om die gebeurtenis te verhaas deur een



of ander onmiddellike optrede, of is dit beter om te wag met die hoop dat een of ander iets intussen sal plaasvind wat die afloop van gebeure 'n ander wending sal gee? In sulke omstandighede is dit miskien makliker om die opskorting te aanvaar en die verantwoordelikheid van 'n regte of verkeerde besluit uit te stel. Dit help ook nie om in hierdie stadium aan toekomstige optredes te dink as jy nie die vaagste idee het watter vorm toekomstige handelinge sal aanneem nie. Die beste is om in jou lot te berus en die aangroeiende gevoel van paniekerigheid teen te gaan deur alles om jou waar te neem en aan ander dinge te dink" (p. 42-43).

Later as Gysbrecht wreed deur die Boss en ander eendsterte aangerand word, is hy 'n willose slagoffer en word sy beeld van goedversorgde doelgerigtheid gereduseer tot dié van 'n boemelaar. "Hulle pluk Gysbrecht orent, klap hom heen en weer deur die gesig en laat hom weer val. Met elke skop skuif sy lyf 'n entjie van die oorspronklike posisie en maak patroonlose sleepsels in die sand. Die liggaam self neem allerhande vorms aan as dit onwillekeurig op elke aanslag reageer - dit beweeg altyd in die rigting van die voorwerp wat kasty: die lyf krul om die voet, die kop hang oor die vuis... 'The mugu is gone,' sê die sheila. Sy kyk geïnteresseerd na Gysbrecht wat met geslote oë passief op die naat van sy rug lê. Sy gesig is gevlek, sy asemhaling is swaar. Sy dasspeld is afgeruk en sy hemp is halfpad uit sy broek getrek. Hy lyk effens op 'n rondloper wat sy roes langs die strand afslaap" (p. 49).

In plaas daarvan dat Gysbrecht, soos 'n ridder, 'n aktiewe rol speel in die avonture wat deel van sy reis uitmaak, dobber hy willoos voort en bly 'n daadlose toeskouer. Wanneer 'n algemene geveg tussen die bendegroepe uitbreek (p. 59), wend hy geen poging aan om kant te kies of homself te verdedig nie. "In die maling ontstaan daar 'n

onverklaarbare vakuum waarbinne Gysbrecht, GO, MAN, GO!, homself bevind. 'n Man sien in Gysbrecht 'n voorwerp waarop hy sy magteloosheid kan wreek en slaan hom met 'n gebalde werkersvuis reg tussen die oë dat sy bril so spat. Terwyl hy om-en-om rol, GO, MAN, GO! - GO, MAN, GO!, wreek hulle almal hulle, wat hul selfgebonde ag, op hierdie toonbeeld van die afgewykte. Hulle pluk hom orent en voer hom penregop in hernieuwe gedrang tot op die buitekring...Hulle sien Gysbrecht, die bloedbevlekte waarnemer, teen die muur leun."

Wanneer hy wel optree, soos om 'n streep deur Julius Johnson se advertensiebord te trek met groen verf wat deur Juliana Doepels daar gelaat is, doen hy dit as daar niemand is om dit te sien nie en is hy doodverskrik oor die moontlike nagevolge van sy optrede (p. 23).

Sy daadloosheid word miskien die beste opgesom wanneer hy in hegtenis eneen is en selfs in die polisiestatie geen daadwerklike poging aanwend om sy onskuld aan beweerde aanranding te bewys nie. "Gysbrecht voel moeër en vaker as ooit tevore en verlang na sy bed. Hy probeer luiweg sy gevoelens ontleed, maar vind niks; geen protes, geen geregverdigde toorn, geen verzet of watter reaksie ook al nie" (p. 103).

Die moontlikheid van toekomstige optrede word verrassend genoeg in die slotgedeelte van die roman gesuggereer as die "CHICKEN" met fermer tred sy wandeling hervat. Hy was weer eens die teiken van die eendsterte wat met die motor op hom afpeil waar hy in die straat stap: "Soos gekleurde tooisels hang hulle weerskante uit, soos 'n koeël uit die stad kom hulle, hang hulle en kom hulle, die vreemde kinders, gereed om op die laaste oomblik hulle uitbundige oordeel te vel. Op die straat, in sy bespotlike trui, lê die mugu en huil. Hy huil oor homself, oor die wêreld, oor die aard van die

menslike lot. Maar meestendeels (sic) huil hy oor die vernietiging van sy illusies.

'CHICKEN!' kom die stemme aan die onderent van die straat.

'CHICKEN!' word dit deur die wind gedra.

'CHICKEN!' as hy stadig opstaan en met wankelende tree die oordeel beskaam.

Terug kan hy nie gaan nie, stil kan hy nie staan nie.

'VIVA!' dan as hy sy wandeling hervat.

'VIVA!' as sy tred fermer word.

'VIVA! VIVA! MUGU!'" (p. 132-133).

As redder van swakkes en vurige minnaar van vroue, soos dit 'n goeie ridder betaam, faal Gysbrecht jammerlik. Sy futlose verhouding met Lena Ohlson kom tot 'n einde wanneer hy die lotery wen en hy voel slegs effens skuldig wanneer hy aan haar dink. Sy gedagtes word van dan af oorheers deur drome oor Lolita asook die onbekende donker meisie wat hom op sy droomreise vergesel. Verder bly hy vasgevang in herinneringe aan Daphné, 'n jeugliefde en eerste persoon met wie hy die fisieke liefde leer ken het. (Al drie hierdie vrouefigure - Lolita, die donker meisie en Daphné - word eintlik beeld van die ewige onbekende verleidster, die vrouefiguur wat volkommenheid vir die man kan bring, die opwindende, maar meestal onbereikbare anima.)

Gysbrecht neem hom wel voor om geld aan Lolita te verskaf om haar verminkte been te laat herstel, maar daag nooit vir hulle afspraak op nie en word gevolglik deur Lolita verwerp. Sy moet dan noodgedwonge aan Ghiberti se eise toegee. Lolita gee haar misnoeë met Gysbrecht duidelik te kenne: "Twee tree van mekaar vind die kontak plaas. Haar blou oë, haar sagte mond, haar simmetriese gesig word kliphard. Daar is geen ridder om haar te wreek nie." As sy val en Gysbrecht haar probeer ophelp, stoot sy hom weg en



begin huil. "'n Groepie mans kom verby, oordeel oppervlakkig en hoor die roepstem van ridderlikheid. Hulle storm op Gysbrecht af en klap hom weg. Versigtig tel hulle haar op en steun teder die pragtige figuur tesame. 'n Knewel van 'n man neem dit op homself om die wraak te volbring. Met logge stoomrollerhoue slaan hy Gysbrecht se een oog tot 'n blou pappery: 'n hou vir suiwerheid in hierdie morele verwarring, 'n hou vir eenvoud in hierdie kompleksiteit" (p. 84).

Gysbrecht se enigste werklike liefdesavontuur in die roman - met Tess, die prostituut wat hy in die park ontmoet - word deur haar geïnisieer en deurgevoer en Gysbrecht bly die daadlose wat net die liefde ondergaan. In haar eensydige gesprek met Gysbrecht lewer sy kommentaar op die "marines", sogenaamde geharde, vreeslose manne wat in 'n sekere sin in die moderne samelewing as die "hedendaagse ridders" beskou word. "'And those marines. A bloody lot of pansies. A lot of queers. Momma's boys'" (p. 92). Sy het 'n verlange na 'n sterk man wat haar met ridderlike optrede uit haar bedenklige bestaan sal red. Omdat haar matroosminnaar Bill Boyd Swede nie aan haar verwagtinge voldoen nie, plaas sy haar hoop op haar seun, met die gemeenplasige naam James Smith, wat deur die welsyn van haar weggeneem is, om hierdie rol te vervul. "'Jimmy'll take care of me one day. Sure he will...I bet he's going to be big one day. Like Bill. He'll show the bastards. He'll knock them silly'" (p. 95). Sy droom ook van hom as 'n man in vlootuniform, maar dan 'n ware held wat haar sal gelukkig maak, geskenke sal bring en self 'n meisie in 'n wit rok aan sy sal hê.

Tess word egter self vertekende beeld van 'n ridderlike figuur en wel in die Johanna van Arkel-metafoor. "Die parkie is 'n hele wêreld met eie patrone. Die banksitters is die bevolking, en alreeds is daar die verwantskap



soortgelyk aan dié wat jy voel as jy saam met iemand op 'n skip of 'n trein reis. Die meisie van die bewegende bene en groen oë swaai haar arms agter haar rug en lek haar lippe af. Meteens snuif sy, skielik word 'n skaduwee verdryf en slaan sy aan die brand in die sonlig. Heetwarm lyk dit asof haar buitelyne beweeg en sy op die punt is om weg te sweef...Brand op die munisipale brandstapel gemerk Blankes Alleen, brand nou hierdie Jeanne D'Arc met 'n rookwolk soos 'n tafelkleed oor die blou berg, met die see álom en die veraste Karoo smeulend agter die gesigseinder. 'n Blou satynrok wat met vlammeende golwings beweeg, skarlaken lippe wat gryns van erotiese pyn, wit bene wat wieg op die maat van die verbranding, kaal dye wat hulle S.O.S.-kode flits, 'n swart satyn-halfbroekie met gekartelde kantjies wat roep om hulp. Die groen oë gekleur en gevorm deur 'n vergete vermenging van Boer, Boer, Brit, Jood en Javaan sein hulle skroeiende uitnodiging ál met die gruispaadjie langs, en sy lag meteens hardop in banale ekstase" (pp. 90 en 91). Teenoor die beeld van die vrome Johanna van Arkel wat haar lewe toegewy het aan die eer van haar koning en wat nie eers op die brandstapel om hulp geroep het nie, vind die leser die banale prostituut wat met uitlokkende klere en grimering slegs op die liggaamlike ingestel is en wat onbewustelik die nood van die moderne mitelose mens uitstraal.

In aansluiting by die tradisie van die ridderroman word die karakters wat Gysbrecht op sy reis ontmoet, dikwels beskryf in terme wat hulle bonatuurlik laat voorkom. Vroeër is daarop gewys dat die wêreld van die ridder deur hekse, feë, towenaars en ander diesulkes bevolk is. Veral die vrouefigure in *Die mugu* word in terme beskryf wat herinner aan hierdie tradisie. Beide die sheila (p.57) en Lolita word by geleentheid "heksagtig" genoem, terwyl Juliana 'n fortuinvertelster is wat ook 'n hunkering na 'n Swart Mis het. Vroeër in hierdie hoofstuk is verwys na Avalon,



rusplek van die ridders, waar Morgana en ander vroue die gestaltes van voëls aangeneem het. In vergelyking hiermee en getrou aan die aard van die karikatuur, word dierlike eienskappe aan sommige van die karakters in *Die mugu* toegedig. Juliana veral, word in terme van voëleienskappe beskryf, soos reeds vroeër genoem.

Die eendsterte word ook by geleentheid as kabouters beskryf, soos in die hieropvolgende aanhaling blyk.

Die Boss en die Terrible Kid het in die beste ridderlike tradisie 'n tweegeveg om die opperhand te bepaal en op p. 46 word hulle vervoermiddele soos volg beskryf: "'n Oorstelpende lawaai vervul die leë strand; die tweeslaggeluid van bromponies en motorfietse, die vurige perde van helderkleurige kabouters wat met hulle Dolls en Dragons agterop, hande agter die rug, die rendezvous met Boss Eros nakom. Roomkleurige Vespas, Lambrettas en Heinkels: skerms soos die vlerke van aasvoëls; swart, vet wiele mal-skuiwend oor die sand; bokspringende bronco's wat soos perde vassteek en met 'n laaste gebrul tot stilstand kom. Dan klim hulle die een na die ander af; lenige gespierde mannetjies met uitdagende kuiwe, met sybaarde aan weerskante van aggresiewe gesigte wat, belas met hare en jeugdige rondheid, té swaar vir selfs daardie bop-gespierde lywe lyk - klim hulle vol opgekropte energie, saam met hulle slick chicks, een na die ander, van die strydrosse af." Die motorfietse word met die retoriek van die ridderlike wêreld beskryf as vurige perde en strydrosse. Hierdie "kabouters" het meer GO as Gysbrecht en hulle tweegeveg herinner weer eens aan die ridders wat tot die dood toe met swaarde sou veg om te bepaal wie die sterkste en dapperste is, maar hier dan karikature van ware ridders. "Buitekant, onder die ligte, het die Boss en die Terrible Kid besluit om die eeu-oue geskil van leierskap behoorlik af te maak. Alleen die amateurs bly oor op die vloer; die



bende het 'n kring om die twee gemaak waar hulle 'n ballet van hulle eie uitvoer. Die lang messe lyk lomp in hulle hande ten spyte van die behendigheid waarmee hulle skerm. Kleurryk in hulle patetiese uniformpies soos twee seuns wat in hulle eie verbeeldingswêreld met rubbermesse die misteriespel van goed teen kwaad herlei tot cops-and-robbers" (p. 58-59).

5.2.2.4 Gysbrecht die anti-held

Gysbrecht, die karikatuur van ridderlikheid, die anti-held is die individu-in-krisis, die "chicken" wat nie die krisis kan oplos nie. Volgens Van Gorp (1991:22) is die anti-held die teendeel van die tradisionele heldefiguur. "Hij is niet de ontwerper van zij eigen noodlot, maar wel een weerloos slachtoffer van een toevallige samenloop van omstandigheden, van een vergissing, van zijn medemens en of van zijn plaats aan de rand van de maatschappij." Die woord "anti-held" hou in dat daar 'n oorspronklike model, naamlik die held moet wees en sluit ook op hierdie wyse by die aard van karikatuurskepping aan. Gysbrecht ervaar dan ook self die feit dat hy nie 'n held is nie. "Hy sien homself meteens in die spieël van 'n winkel. Die lig is van agter en verhelder die buitelyne van sy figuur. Lank staan hy na homself en kyk. Gysbrecht Edelhart, die held van die era, die negatiewe persoon, die aarts-aanpasser vervolmaak...Hy word vervul met 'n toenemende selfveragting. En dit is die wreedste, dink hy. As jou gevoel vir eiewaarde weggeneem is, wat bly dan oor?" (p. 115).

Die abstrakte outeur lewer kommentaar op die konsep van lyding en heldwees wanneer hy die chroompaleis of rolprentteater beskou waarin die Terrible Kid se vader en moeder hulle tyd verwyl. "Maar die betekenis van hierdie plekke vir die mugu moet nie onderskat word nie. Vergete in die donker, met die gekleurde ontvlugtingsbeelde op die



doek en die storie presies ingestel op die begripveld van die mugu, is die saaie lot, die meganiese leefwyse en die beklemmende wildernis van die gees...Wat help dit om groot te wees wanneer jy deur die noodlot oorweldig word, om as 'n vry man ten gronde te gaan en om heldhaftig te wees in jou vermoë om te ly as jy lyding self kan uitskakel? Vir geestelike ontvlugting is daar die chroompaleise, vir verdwene helde is daar moordenaars, filmsterre en menslike stories opgedis deur sinies-bekwame joernaliste" (p. 125-126).

Johl (1986:23) meen benewens die anargistiese, die uitdagend afwykende, die chaotiese, is daar in Juliana Doepels se uitsprake waarhede wat ooreenkom met die standpunt van die abstrakte outeur, byvoorbeeld wanneer sy sê: "'Gysbrecht Edelhart. Die held van die twintigste eeu. Die verheerliking van swakheid, die ophemeling van eenvoud, die verlustiging in negatiwiteit, die veredeling van selfbejammering'" (p. 133). Hierdie uitspraak is tekenend van die anti-held, die ontluistering van die tradisionele held, of ridder dan. Juliana se beskuldigings beklemtoon hierdie ontluistering: "'Lank leef die held wat julle tot julle ewebeeld afgetakel het!...Julle het julle gode doodgemaak en julle helde vernietig! Julle gode is vervang deur julle valse rede; julle helde is gekondisioneer tot lagwekkende afwykings'" (p. 100). Johl (1986:29) meen "(d)it gebeur verder dikwels dat die anti-held se statuur juis uitgewys word deur dit te kontrasteer met byvoorbeeld 'n mitologiese held (soos Herakles) of 'n mitiese held (soos Gargantua)".

Van Collier (Malan 1982:43) stel dit soos volg: "Die moderne mens, verpersoonlik deur Gysbrecht Edelhart, is nie meer 'n held nie en kan nie soos 'n held van ouds wondere verrig nie, trouens die hele helde-mite is hier feitlik 'n

persiflage van die oorspronklike gegewe, want soos later sal blyk, word die 'held' self eintlik hier 'gered'!"

Malan (1978:45) weer som dit treffend op: "Leroux se karikatuurkarakterisering beklemtoon op fel en tog aangrypende wyse dat die mite gruwelik geperverteer is. Die mitiese held wat namens die gemeenskap teen drake en monsters moes veg, het gedegenerereer tot 'n kragteloze, petietserige mannetjie."

5.2.2.5 Geslaagdheid van die karikatuur

Venter (Malan 1982:50-51) het in 1960 die vertekening in *Die mugu* raakgesien, maar het dit toe as 'n bydraende faktor tot die roman se mislukking bestempel. Hy sê destyds: "Die groteske, wat sterk aan die surrealisme in die skilderkuns laat dink, kon werklik iets groots geword het en is inderdaad die pakkende element in die werk. Want grotesk is dit in haas alle opsigte: die stofomslag, die opset, die siening van die karakters (dink maar aan Juliana Doepels) en die kombinerings van karakters (o.a. Juliana, Gysbrecht en die priester), die bou, die styl: woordkeuse, sinsbou, taal (vermenging selfs van tale). Maar deur eensydigheid in siening en vertolking, deur oordrywing, deurdat hoof-, bo- en ondertone nie behoorlik geharmonieer is nie en veral ook deur 'n swak hoofkarakter (eintlik 'n nonentiteit, wie se hele onbeduidendheid in die slottoneel flagrant beklemtoon word) gaan dit alles mank aan gebrek aan ewewig. Gevolg is o.a. dat Juliana Doepels, wat eintlik die striemende aanklag teen die gemeenskap van Julius Johnson moet wees, eerder 'n bespotlike karikatuur word;..."

Dekades en agt Leroux-romans later het 'n veranderde resepsie en verandering in perspektiewe gebring en dit is moontlik dat juis hierdie tegnieke van eensydigheid,

oordrywing en disharmonie wat Venter as gebreke beskryf, as doelbewuste tegnieke tot karikatuurskepping deur die outeur beskou en aangeprys moet word. Leroux het juis hiermee 'n boodskap aan die moderne mens, met sy gebrek aan lewegewende mites, sy gebrek aan helde, gebring. In die woorde van Juliana Doepels in die proloog: "'Daar is net één wyse waarop die mugu vernietig kan word: die finale antitese van mugu - 'n onveranderlike mite. Elke mite word gekenmerk deur sy simbole. As die mite ten gronde gaan, disintegreer die simbole en herleef die mugu.

'Want mugu sal die mens bly totdat sy simbole ewig is.

'En sy mite ewig is.'"

5.3 Samevatting

Hierdie hoofstuk is daarop afgestem om aan te toon hoe 'n bepaalde model tot 'n karikatuur verwring en vervorm kan word, juis dan met die doel om satiriese kommentaar op die moderne maatskaplike bestel te lewer.

Eers is daar gewys op algemene karikatuurelemente in die roman. Die afwyking vanaf 'n norm word by uitstek in die hoofkarakter geïllustreer, maar dit is duidelik dat die ander karakters elk ook 'n deurslaggewende swakheid of afwyking het sodat die beeld wat van elkeen opgebou word, meteens verkrummel tot 'n lagwekkende of selfs groteske karikatuur. Die verwringing van taal vorm 'n inherente deel van die roman en dra by tot die skep van 'n karikatuursamelewing. Dit is veral die eendsterttaal en die taal van die Bruinmense wat karikatuurskeppend is, maar daar is 'n verskeidenheid "tale" wat tot die heteroglossia in die roman bydra.

Die aanwesigheid van karnavaleske begrippe en beelde wat meespeel in die universalisering van die karikatuur in die roman is uitgewys. Die gees van die karnaval, die

bevrydende omkeer van die pretensieuse en valse konvensionele, word deur middel van die satire en karikatuur deel van die roman.

Tweedens is *Die mugu* as 'n parodie op die tradisionele ridderroman onder die loep geneem en daar is vasgestel dat die karikatuuragtige, in diens van die parodie, in hoofsaak rondom die hoofkarakter, Gysbrecht Edelhart, wentel.

Eerstens is die belangrikste kenmerke van die ridderverhale ondersoek, met die klem op die ryke verskeidenheid van verhale wat rondom die figuur van Arthur en sy ridders ontstaan het. Daar word gewys op die rol wat die held in die ridderroman gespeel het, waar die heroïese daad deur die hoofkarakter of held die sentrale gegewe was. Die mitologiese betekenis rondom Arthur, Gargantua die reus, en die ridderfiguur is kortliks bespreek en daarmee is die vasstelling van 'n model afgehandel.

Gysbrecht Edelhart, as karikatuur van die geïdealiseerde ridder, word ondersoek aan die hand van sy herkoms en voorkoms, sy strewe, sy optrede en die feit dat hy ten slotte 'n anti-held word. Gysbrecht se verwyfde en toenemend verwaarloosde voorkoms is reeds 'n vertekening van die uiterste voorbeeld van manlikheid en krag waarvoor die ridder gestaan het. Sy ridderlike naam word beskaam in sy middelklasher-koms en agtergrond. In plaas van 'n strewe na die Heilige Graal in diens van 'n verhewe ideaal, is Gysbrecht se strewe om geld van 'n loterykaartjie te verhaal en om dit hoofsaaklik in sy eie guns aan te wend. Iets van die ridderlike skemer deur in die feit dat hy klein bedraggies bewillig aan die mense wat hy op sy pad teëkom, maar dit realiseer nooit werklik nie. Die hoogtepunt van die vertekening word egter aangetref in sy totale daadloosheid en gebrek aan enige positiewe optrede

in teenstelling met die algehele toewyding aan daadwerklike optrede van die ridder.

Hoofstuk 6 neem Sewe dae by die Silbersteins onder bespreking en daar sal bepaal word hoe 'n outeur in sy karikatuurskepping kan voortbou op 'n genre wat reeds in die vroeë Middeleeue sy oorsprong gehad het.

HOOFSTUK 6

DIE DODEDANS BY DIE SILBERSTEINS

Sewe dae by die Silbersteins is sekerlik een van die mees besproke boeke wat ooit in Afrikaans verskyn het. Die uiteenlopende kommentaar wat dié roman na sy verskyning en met sy bekroning met die Hertzog-prys uitgelok het en wat gewissel het van totale verguising tot die hoogste lof, is reeds in die annale van die Afrikaanse kritiek opgeteken. Genoeg om te sê dat hierdie roman, saam met *Lobola van die lewe* van André P. Brink, 'n keerpunt in die geskiedenis van die Afrikaanse romankuns gebring het.

Die doel van hierdie hoofstuk is om aan te toon hoe die roman aansluit by 'n baie ou karikatuurgenre, om die waarheid te sê, 'n genre wat vanuit die vroeë Middeleeue dateer, naamlik die sogenaamde *Danse Macabre* of *Dans van die Dood*. Voor daar egter hiertoe oorgegaan word, moet enkele algemene aspekte van die karikatuur in *Sewe dae by die Silbersteins* eers kortliks bespreek word, naamlik hoe die karikatuur in diens van die satire gebruik word en hoe die karakters individueel en in groepe tot karikature verteken word.

6.1 Die karikatuur in diens van die satire

'n Mens sou kon sê dat *Sewe dae by die Silbersteins* nog verder van die realisme af wegbeweeg het as *Die mugu*. Grové (Malan 1982:59) sê naamlik: die roman "wil natuurlik geen realistiese werk wees nie: die verhaal is 'n skepping van die verbeelding. Maar...Leroux (het) daarin geslaag om aan hierdie fantasie-wêreld in (sic) tasbare soliditeit te gee.



Ons sien die mense, ons belêef die gesprekke. Die skrywer tower visioene op, maar hulle word konkreet, reël, nagmerrie-agtig helder soms". Die vraag ontstaan waarom die outeur hierdie onwerklike wêreld skep wat tog soveel raakvlakke met die reële het? Grové (Malan 1982:58-59) se siening verteenwoordig die opvattinge van die meeste kritici oor die onderwerp: "(T)elkens (word) 'n ander faset van die maatskappy teen die lig gehou, met die gevolg dat die Silbersteinlandgoed gaandeweg 'n mikrokosmos word, 'n felgetekende klein wêreldjie waarin die onskuldige Henry (die paradyskind - Van Eeden) sy weg na geluk moet vind, die geluk soos gesimboliseer in die figuur van Salome... So gesien, bring Leroux se boek 'n allegoriese uitbeelding van die mens in sy gang deur hierdie wêreld, 'n hoogs gekompliseerde wêreld, 'n geordende wêreld, wat as gevolg van die dwaashede van die mensdom telkens dreig om in chaos te versink."

Oor die satiriese aspekte in *Sewe dae by die Silbersteins* is reeds wyd geskryf, byvoorbeeld deur Venter (1973); Lijphart (Britz e.a.1978); Johl (1984) en andere. Genoeg om hier te noem dat daar gewoonlik tussen sogenaamde oppervlaksatire en 'n dieperliggende satiriese laag onderskei word. Venter (1973) se siening in verband met die oppervlaksatire in *Sewe dae by die Silbersteins*, naamlik die bedenklieke moraliteitspel van die moderne tyd en "die bedreigende mag agter dit wat in onmiddellike sin gesatiriseer word", is reeds in hoofstuk 4 van hierdie studie genoem. Hy meen dat die dieperliggende satire in die roman "die mag van die moderne intellektualisme" is. Die (positiewe) intellektuele word deur die satirikus genegatiewe tot die intellektualistiese "deur daarin 'n mag te sien wat 'n sinvolle, gebalanseerde en menswaardige bestaan onmoontlik maak". Satire is nie net 'n ligtelik-spottende bestanddeel van die roman nie, maar vorm in werklikheid 'n grondbeginsel daarvan (Jacobs 1985:115).

Die ironies-satiriese aanslag word dan ook reeds deur die skadeloosstelling, inhoudsopgawe en motto van die roman in die vooruitsig gestel.

Bogenoemde sluit aan by dit wat in hoofstuk 4 oor die karikatuur gesê is, veral die karikatuur as 'n tegniek van die satirikus. Die karikatuur werk op verskillende vlakke om sosiale euwels aan die kaak te stel, maar terselfdertyd is dit betrokke by die proses om die wortels van die chaos wat onder die oënskynlike orde van die oppervlak is, bloot te lê. 'n Norm word aanvanklik binne die roman gestel, maar met die verloop van die roman word die norm afgetakel en verteken tot 'n karikatuur. Dit geld beide die romanruimte en die karakters wat binne hierdie ruimte beweeg.

6.1.1 Die ruimte van Welgevonden

Wanneer Henry Welgevonden aanvanklik saam met Jock verken, val die totale geordendheid van alle aspekte van die landgoed hom op: die enjins wat sonder fout aan die loop gaan en gaan staan om die warm en voos lug uit die huis te pomp, die swembad se water te sirkuleer, ensovoorts. "...'Luister! Hoor jy dit?' Henry hoor in die verte 'n masjien dreun. 'Dis 'n groot dieselenjin wat ligte verskaf. Ons kry elektrisiteit van die stad af, maar dit word aangevul deur ons eie installasie. Welgevonden moet altyd iets hê wat werk. Dis die hart van Welgevonden wat klop. As die enjin ophou, begin 'n ander een. Dit pomp die swembad leeg, reinig die water en vul dit weer. As die pomp gaan staan, werk daar waaiers bokant die plafon om die lug te laat sirkuleer. As dit ophou, begin die bottelary by die kelders en so gaan dit aan'" (p. 12-13). Die orde word ook bespeur in die eenderse uniforms van die werkers, die vragmotors wat almal dieselfde groen geverf is, die stiptelike tydsberekening in die wyse waarop die bottels



gevul en geëtiketteer word, die presiese kleurskeiding van rooi en swart in Brutus, die bul, se haar- en velkleur, selfs die tulpe wat "simmetries tweekleurig verdeel" en 'n "toonbeeld van estetiese noukeurigheid" is (p. 71), asook die ordelike verloop van elke dag se bedrywighede op Welgevonden. Die werksaamhede is ook grootliks gerig op die soeke na perfektheid hetsy in die wyn of die bul.

Die tekens van dreigende chaos is egter van die begin af daar, byvoorbeeld wanneer die leegloop van die swembad nie gesinchroniseer is met die onthaal van die aand nie en die gaste verslae in 'n droë swembad staan; die klein wit kolletjie tussen Brutus se oë wat sy perfektheid skend; asook die tekens van ordeloosheid by die bottelwassery. Chaos breek uiteindelik deur wanneer die geboue in die "naturellelokasie" (p. 92) begin brand, gestig deur Julius Jool. Jock vra by herhaling: "'Is dit die gesig van die bouse?'" (p. 96 -97). Die oënskynlike orde van die wynmakery en alle ander aktiwiteite op die plaas word nou op karikatuuragtige wyse voorgestel as totaal chaoties. Daarna sterf sir Henry en verrotting, skimmel en verval heers oor die eens ordelike en blink Welgevonden. Pottas (1986:29-30) wys daarop dat hierdie degenerasie van Welgevonden in die verloop van die romansiklus voortgaan. In *Een vir Azazel* is die landgoed reeds 'n museum en stigting en in *Die derde oog* is dit 'n gestig waarheen Demosthenes H. de Goede geneem word as hy geestelik ineenstort.

Die werkwyse van die karikaturis spreek duidelik uit bogenoemde. Eers word daar 'n beeld, model of norm geskep wat dan weer met enkele pennehale vernietig word sodat Welgevonden 'n karikatuur van sy eertydse glorie word. Satiriese kommentaar word hierdeur op die oppervlakkige ordelikheid van die samelewing en die geleidelike geestelike dood van sy lede, waarvan Welgevonden beeld is, gelewer. Deur oordrywing en vertekening (tipiese tegnieke

van die karikatuurskepping) word die perfekte masjien, die plaas Welgevonden, vir die leser in perspektief geplaas. Die absolute patroonmatigheid en gladde verloop op die oppervlak word aan die kaak gestel wanneer die orde vergaan en die massas of "series of mobs" soos Kernan dit noem, oorneem (sien hoofstuk 4). Die karikatuur word simbolies van aard, want dit is nie net meer 'n enkele persoon of instansie wat blootgelê word nie, maar die hele hedendaagse menslike bestel.

Die verval van Welgevonden word vanuit Henry se oogpunt beskou. Hy is in die hand van die satirikus die "onskuldige oog", wat waarneem. Omdat hy nog nie kennis van goed en kwaad het nie, oordeel hy nie, maar word die leser deur hom gelei om self die oordeel te vel, om self op verrassende wyse die valse pretensie te erken en tot 'n nuwe beskouing van die werklikheid te kom.

6.1.2 Die karakters wat Welgevonden bevolk en besoek

Benewens die inwoners van Welgevonden, die Silbersteins, asook Henry en J.J., verskyn 'n aantal karakters elke aand op die partytjies, naamlik dr. Johns, regter O'Hara en sir en lady Mandrake. Daarbenewens word elke partytjie deur 'n bepaalde verteenwoordigende groep uit die maatskappy bygewoon wat dan ook die eiesoortige aard van elke funksie weerspieël. Jock sê per geleentheid self vir Henry: "'Onthou, Henry, ons het ons beelde verloor. Daar is geen enkelinge nie. Daar is net die karikatuur van Jock, Salome, al die ander en jouself!'" (p. 53).

In hoofstuk 4 is reeds by wyse van voorbeeld na enkele van hierdie karakters verwys, maar daar kan net weer daarop gewys word dat die karikatuurskepping in dié geval grootliks deur middel van oordrywing, vergelyking en die toeken van dierekenmerke geskied.

6.1.2.1 Henry van Eeden

Henry word allerweë beskou as die hoofkarakter in *Sewe dae by die Silbersteins*, maar omdat hierdie studie spesifiek fokus op karikatuurskepping sal hy nie in besonderhede bespreek word nie, hoewel daar in die tweede deel van die hoofstuk weer telkens na hom verwys sal word. Henry word nooit werklik as 'n karikatuur voorgestel nie, in elk geval nie vir die leser nie. Die feit dat hy telkens verkeerd geklee is vir die partytjies, maak van hom 'n buitestaander, maar hy word nie belaglik in die oë van die leser nie en is daarom nie 'n teiken van die satirikus nie. Soos reeds genoem, is sy waarneming van karakters en gebeure eerder instrumenteel in die hand van die satirikus om karikature van die ander karakters te maak.

6.1.2.2 Jock Silberstein

Jock se grootte, sterkte en magtigheid van gestalte word by herhaling in die roman beklemtoon, soos reeds vroeër in dié studie aangetoon is. Henry merk (p. 52) dat Jock se ledemate, tesame met sy gelaatstrekke, 'n bietjie groter is as die normale en dit strook met sy emosies wat ook die normale grense oorskry.

Na die brand en chaos ondergaan die tekening van Jock egter 'n subtiele verandering. Dit is asof die chaos wat oor Welgevonden losgebars het, ook sy figuur aangevreet het. Henry "kyk na die donker wolke, en tog is daar geen teken van reën nie. Jock Silberstein se fabriek, sy hele plaas, lyk onbeduidend. Enige oomblik kan hulle tot as verkrummel" (p. 95). Wanneer Jock en Henry 'n tweede keer by professor en mev Dreyer se huis aandoen, is Jock verleë voor professor Dreyer en "Henry sien hoe Jock vir die tweede keer in hierdie huis 'n onbeholpe, groot seun word, en skaam-skaam sy verleentheid verberg deur eers op sy een

been en dan op sy ander been te staan terwyl hy sy das regtrek en sy hare betas" (p. 99). Wanneer hy sy magtige, ontledigende kreet in die stoomkamer wil uitskreeu, is daar geen stoom nie; die altyd tydige ete vir die gaste by die huis is nie voorberei nie en geen etensklok word gelui nie. "Jock Silberstein bedwing sy verleentheid met moeite as hy telkens tekens van sy rykdom teenkom, maar geen kos nie" (p. 105). Gedurende die aand se funksie vir die intellektuele is Jock weer "onberispelik geklee" (p. 109), maar die aand eindig nogmaals in chaos wanneer sir Henry midde-in die partytjie te sterwe kom. Die volgende oggend wag Jock vir Henry buitekant, "'n effens verboemelde figuur in sy kakieklere" (p. 118). Hy is ook nie so spraaksaam soos voorheen nie en wanneer hy en Henry afskeid neem van die ou vroutjie en donkerogige meisie wat Henry tot kennis van die erotiese liefde gelei het, sê die vroutjie: "'Nie meer lank nie'... 'dan is Jock Silberstein nie meer baas van sy property nie...Daar is dinge wat Jock Silberstein nie van weet nie. Op 'n goeie dag, voor hy weet waar hy is, dan sal hy jou oupa se orders moet gehoorsaam'" (p. 122).

Met sy laaste verskyning in die roman is Jock weer "groot, elegant en formidabel in sy aandpak: die ongetwyfelde heerser Silberstein" (p. 154). Tog weet die leser nou in retrospek dat Jock nie in staat is om sy ontroue vrou in toom te hou nie; dat sy werksmense hom nie altyd herken nie; maar veral dat hy die onderliggende chaos nie kan beheer nie, ten spyte van die oënskynlike orde en perfektheid op die oppervlak. Is hy die "ongetwyfelde heerser Silberstein" of word hierdie sinsnede ironies aangebied om van Jock slegs 'n karikatuur van die heerser, die groot en sterk gestalte te maak?

Dieselfde werkwyse kan gevolg word ten opsigte van sy filosofiese uitsprake oor goed en kwaad teenoor Henry.

Telkens word hierdie insigte egter deur dr. Johns en regter O'Hara weerspreek en bevraagteken.

6.1.2.3 Mrs Silberstein

Die slank Mrs Silberstein word deur die loop van die boek as redelik oppervlakkig en in 'n sekere sin dekadent voorgestel. Sy is gevul met "intense plesier" as J.J. saam met Henry op die plaas opdaag en dit word gou duidelik dat hy haar minnaar is, al is dit net vir die duur van sy verblyf op die plaas. Sy gee nie werklik om dat Jock van haar verhouding en flirtasie met J.J. bewus is nie en doen lustig mee aan die verskillende partytjies. Sy word as mooi van voorkoms geteken, "'n slank vrou, geklee in 'n swart aandrok versier met silwer 'sequins', haar hals swaanwit, haar borste half ontbloot..." (p. 11). In hoofstuk 4 van hierdie studie is reeds vasgestel dat die karikaturis selde veel tyd en ruimte aan 'n mooi persoon afstaan. Dit is eerder die duidelik minder mooi kenmerke, die "foute" wat die aandag trek en wat beklemtoon word in karikatuurskepping. Tog is die blote herhaling van die byvoeglike naamwoord "slank", telkens wanneer sy ter sprake is, die tipiese werkwyse van oordrywing van die karikaturis en word die toon waarmee sy beskryf word op die oppervlak eerder spottend en afkeurend as vleierend. Sy word meer as een keer met 'n kat vergelyk en vanselfsprekend is haar masker tydens die kostuumparty dié van 'n kat. "'n Kattekop, wat op groteske wyse strook met 'n slank lyf en bene, glimlag in sy gesig - 'n glimlag wat, soos die geel oë, nooit verander nie" (p. 40).

Volgens studies wat die dieper mitologiese, religieuse en allegoriese lae van die roman verken het, word haar karakter onheilspellend boos. Jessurun D'Oliveira (Malan 1982:62) wys op die paradysassosiasies van die roman en sê dat Lilith (die slank Mrs Silberstein) die eerste vrou van



Adam was. Hierdie punt word verder geneem deur Malan (1982:71) wat op Goethe se Faustus-legende wys as mitologeem in die roman. "Die duiwel word deur twee persone verteenwoordig: J.J. wat later die rol van Swartjan op die heksesabbat speel, en Jock. Albei het trouens 'n verbintenis met die demoniese Lilith-figuur, Mrs Silberstein...(v)ergelyk die rol van die Walpurgisnacht, die hekse, die visioen van Lilith wat Faust tydens die heksesabbat kry..." Kannemeyer (1970: 28-32) skryf redelik uitvoerig oor die aspekte in die roman wat Mrs Silberstein vir die leser signaleer as 'n heks. Hy verwys na die wyse waarop sy dans (pp. 20-21) en dan Jock se woorde aan Henry: "'Sy het 'n obsessie om dinge te tel...Sy kan nie huil nie. Sy kan op vyftig maniere die aguilette knoop'" (p. 21). Op p. 20 word dan ook na haar verwys as die "melaatse Mrs Silberstein". Wanneer Jock op die tweede oggend deur die teleskoop vir J.J. en Mrs Silberstein in 'n omhelsing sien, vra hy aan Henry of hy enige kennis van hekserij het (p. 28). Daar word twee keer (p. 28 en p. 130) na J.J. se "R.A.F.-moestas" verwys en die tweede keer is dit wanneer hy Swartjan is en sy moestas "behoorlik satanies sy vleuels lig". Verwysings na hekserij kom deur die hele boek voor, maar volgens Kannemeyer (1970:30-31) word dit veral bevestig in die wyse waarop Mrs Silberstein dans. Haar dans, teen die draai van die horlosie in, kan gesien word as in die rigting van die dood (ook so in die klassieke mitologie), 'n beweging die onheil in, met ander woorde 'n beweging vanaf orde na chaos. Die katkenmerke waarmee sy by heelparty geleenthede beskryf word en wat reeds vroeër genoem is, is natuurlik in pas met die beeld van die heks. Tydens die heksesabbat word sy ook heks genoem ("...bankettafels ál om die muur, Swart Jan reeds aan die hoof daarvan, en die slank heks met die liefdesmerk aan haar skouer langs sy sy" (p. 133)).

Hoewel die "slank Mrs Silberstein" nie 'n lagwekkende karikatuur word nie, is daar genoeg aanduidings dat haar karakter nie is wat dit op die oppervlak voorgee om te wees nie. Sy word op subtiele en karikatuuragtige wyse as boos aan die kaak gestel.

6.1.2.4 Die hertogin en die Misses Silberstein

Die hertogin en die vaal Misses Silberstein word deurgaans op karikatuuragtige wyse aan die leser voorgehou. "Op 'n hoekstoel, haar arms op haar skoot gevou, sit die lelikste vrou wat Henry al gesien het. 'n Vierkantige ken, versier met 'n swart moesie waaruit 'n enkele haartjie krul, korrel in sy rigting onder die visier van twee ebbehoutogies wat hom waarneem en vir die res van die aand orals volg...Die Alice in Wonderland-hertogin grom iets vanaf haar stoel en hy word voorgestel aan ou mev. Silberstein" (p. 11).

Henry tref die hertogin na die kunstenaarspartytjie in sy kamer aan. "(Hy) vind 'n enorme olifant in sy bed, geklee in 'n katoen-nagrok met 'n kragie om die nek, die slurp wiegend heen en weer soos 'n pendule 'n paar duim van die vloer" (p. 45). Die Misses Silberstein is twee muisagtige vroultjies (p. 11) wat feitlik deurgaans deur middel van verkleinwoordjies beskryf word.

Die hand van die karikaturis, hier deur die toekenning van bepaalde dierekenmerke aan mense, is duidelik. Die hiperboliese beeld van oordrewe grootheid van die hertogin en die verkleinwoordjies om die muisagtigheid van die Misses Silberstein te beklemtoon word voortgesit in **Ballet van die Boere** en is juis meer treffend omdat hulle direk na mekaar geteken word.

"Die hertogin lyk besonder formidabel daar waar sy in haar stoel sit, opgeryg en gegespe in 'n nousluitende, swart



aandrok wat blink van al die perlemoerknopies. Daar is 'n tiara op haar hoof; sy het so pas 'n glasie geledig en is besig om vieserig 'n sosatie te hanteer toe sy Henry gewaar en meteens ophou met eet. Die twee vaal Misses Silberstein, liefies pienk in aandtabberds, vervul die rol van gasvrouens met dartelende uitgelatenheid wat: nog enetjie, toé, nog enetjie! op die gaste afdwing totdat die bordjies naderhand oortuimel van boerewors, braaivleis, kastaiings en melktert" (p. 56-57).

Die karikatuur wat van die hertogin geteken word, is komies en haar uiterlike verskuil nie dieselfde boosheid as dié van die slank Mrs Silberstein nie. Die Misses Silberstein wat "liefies", "dartelend" en "prettig" geword het met die verloop van die roman, word in die slotgedeeltes van die roman gereduseer tot "twee herfsblaartjies vervaal deur die eerste ryp" (p. 154) en hulle is weer die muisagtige, vaal Misses Silberstein wat Henry by sy aankoms ontmoet het.

'n Mens sou kon sê dat die hertogin en die Misses Silberstein op volgehoue wyse deur die boek op karikatuuragtige wyse voorgestel word en dat die doel daarmee hoofsaaklik komies en satiries van aard is.

6.1.2.5 Dr. Johns en regter O'Hara

Hierdie twee belangrike gaste woon klokslag die partytjies op Welgevonden by. Hulle verskyn deurgaans as 'n paar en daarin skuil reeds iets karikatuuragtigs. Dit is byna of die een nie sonder die ander kan bestaan nie en in hulle hoogs filosofiese gesprekke met Henry is hulle klankborde vir mekaar. Dit is ook belangrik om daarop te let dat hulle selde enige betekenisvolle reaksie van Henry af uitlok. Hulle spreek hom eintlik toe en die opmerking sluit gewoonlik aan by kwessies wat Jock gedurende die oggendwandeling reeds aangeraak het. Die enkele kere dat



Henry wel reageer, ignoreer hulle dit of verstaan hulle hom verkeerd. Hierdie eensydige gesprekke en misverstand tussen gespreksgenote herinner sterk aan die taalmatige karikatuur soos veral Balzac dit ook aangewend het en wat reeds in hoofstuk 4 bespreek is. 'n Enkele voorbeeld illustreer bogenoemde:

"'Luister,' sê dr. Johns. 'Hulle sing die lied van Geestelike Herbewapening, maar elkeen sing dit in sy eie taal.'

'Dit herinner my,' sê regter O'Hara, aan 'n ekumeniese byeenkoms van Protestantse kerke wat ek eenkeer in Leiden bygewoon het. Elkeen sing die gesange in sy eie taal. Soos dr. Johns sê, dis 'n verkwikkende ondervinding. - Eén wêreld in gees verenig.'

'Dit laat mens dink aan die Katolieke Middeleeue,' sê dr. Johns, was dit nie vir die sektariese indeling van die moderne tyd nie. Ek bedoel die,' (terwyl die dansers weer die tablo van integrasie bereik) 'ek bedoel die algehele afwesigheid van nasionalisme, die eenheid van kultuur en geloof.'

'A!' sê regter O'Hara. 'Maar wat is die basis van eenvormigheid hier presies? Kan u dit vir my sê, dr. Johns?' 'Miskien sal meneer Van Eeden...' sê dr. Johns respekvol. 'Maar eers 'n drankie,' sê regter O'Hara.

Hulle glasies word gevul met landgoedwyn. Hulle kyk verwagkend na Henry.

Die musiek het meteens opgehou en plek gemaak vir minsame applous terwyl wit tande orals in die lig blink. Henry haal sy skouers op en sê: 'Dis moeilik om te verduidelik.'

Regter O'Hara klap hom op die skouer.

'Pragtig! Pragtig! Meneer Van Eeden. U het u vinger op die kernvraag geplaas. Waar en wat is die mite wat hulle verenig? Hoe lyk die aangesig van die nuwe syn?'" (p. 83-84).

In hoofstuk 4 is reeds gewys op dié twee as satiriese eksponente van die moderne intellektualisme en hoe dit veral in hulle hoogdrawende gesprekke (wetenskaplike jargon) aan die kaak gestel word. Kannemeyer (1970:51) meen "(n)aas hulle bydrae tot die parallelismes in enkele hoofstukke is hulle funksie hoofsaaklik om Henry nog meer te verwar met ander standpunte en teorieë."

Hulle en professor Dreyer verteenwoordig elk 'n bepaalde professie en op dié wyse word ook subtiële satiriese kommentaar op hierdie groepe, hulle jargon en eksentrieke opvattings gelewer (sien hoofstuk 4). Op p. 99 staan daar: "Professor Dreyer het 'n eie taal - 'n reeks esoteriese simbole wat alleen sy mede-vakman kan verstaan. Dit het die voordeel dat dit akkuraat, juis en ondubbelsinnig is. Maar daarbuite is hy 'n kind, belas met die cliché's van algemene spraak." Aansluitend hierby volg die volgende passasie wanneer Henry gedurende sy alleenwandeling op die sewende dag vir dr. Johns ontmoet. In die daglig blyk hy amper 'n vreemde wese te wees.

"Henry gewaar 'n mannetjie in 'n kardoësbroek, sy oë weggesteek onder 'n pet, sy vel verbleik soos dié van 'n stedeling, sy teenwoordigheid in die veld effens onvanpas soos alle wetenskaplikes wat deur die aard van hulle werk verplig word om die studeerkamer te verlaat" (p. 143-144).

Dr. Johns en regter O'Hara se geleerde intellektuele en filosofiese gesprekke word gerelativeer deur hulle soms lagwekkende, karikatuuragtige uiterlike voorkomste en uitsprake. Wanneer Henry hulle ontmoet tydens die "Dans van die Rykes" word dadelik verneem dat hulle van Bishopscourt is, met ander woorde 'n rykmanswoonbuurt. Satiriese kommentaar skemer reeds deur in die feit dat die buurt se naam drie keer in 'n enkele sin by elke persoon se naam genoem word. Hierdie herhaling is die eerste spore van die

vertekening wat gaan volg. Die outeur se gesigspunt oor die regter se wysheid word oorgedra as Jock vir Henry vra of hy die mense al ken.

"Hy wys na 'n man wat sothede amusant aan sy waarderende gehoor verkondig. 'Regter O'Hara is 'n groot vriend van my. Hy is 'n uitstekende juris, maar, helaas, 'n filistyn. So is hulle almal, my vriende hier, goed in hulle vak en ryk daarby. Dink jy dis 'n skande om ryk te wees? Betwyfel jy hulle integriteit? Het ryk mense geen integriteit nie? Die lewe is nie so eenvoudig nie. Ek sien jy moet ontslae raak van sekere gevestigde idees'" (p. 16).

Hierdie verwysing na "sothede" maak die leser reeds bevooroordeeld vir verdere opmerkings wat die regter maak en dieselfde geld vir dr. Johns. Tydens die kostuumparty ("Kaperjolle van die Kunstenaars") word hulle soos volg beskryf:

"Maar dit duur nie lank nie, of hulle word voorgekeer deur twee ou uile. Twee mae hang rustig oor bikini's, oumansknieknoppe klop teen mekaar, en die bene, ongerep deur enige son, blink wit in die lig" (p. 37).

Hulle beeld word verder afgekraak wanneer hulle erken dat hulle pretensieus is en kunswerke koop sonder enige werklike kennis daarvan, want hulle "betaal in harde munt genoeg vir (hul) gebrek aan voorafkennis". Die beeld van die uile word verder gevoer en wanneer die gesprek juis oor goed en kwaad handel, besef die leser dat die uil soms as beeld van wysheid, maar meer dikwels as beeld van boosheid gebruik word. Wanneer die twee uile vir mekaar kyk (p. 38), lyk hulle "soos twee opgestopte diere in 'n museum". Iets van hierdie valsheid skemer deur wanneer hulle Henry vasgryp as hy Salome wil volg.

"Die twee uile het aan weerskante van Henry besit van hom geneem...Dis duidelik dat die twee uile die gesprek geniet. Hulle koppe is soms dig teen mekaar om beter te praat en te hoor, want die stemme, agter die maskers, is volkome ontliggaam" (p. 39) en op p. 40 nadat Henry hulle verlaat het, gluur vier roerlose glasoë hom agterna. "Stadig keer die oë na mekaar toe en skitter ewe kwaadaardig voort terwyl die filosofiese gesprek gemoedelik hervat word".

Hulle teenwoordigheid by die party met boere as gaste verdedig regter O'Hara soos volg: "'As jy mooi daaraan dink, woon ons in Bishops court eintlik op klein plasies in vergelyking met die gewone erwe..." (p. 57). In hierdie gedeelte stel die regter hulle eintlik in sy eie woorde aan die kaak as deel van die ryk "establishment" en skuil daar inherente satiriese kommentaar deur die outeur in die woorde op p. 80 as daar gepraat word van die "misteriespel van goed en kwaad wat sigself in parodie herhaal in Bishops court...".

Tydens die "Fuga van Geestelike Herbewapening" met 'n mengelmoes van mense van alle kleure, rasse en gelowe, vra dr. Johns weer of Henry verbaas is om hulle daar te sien en dan sê regter O'Hara: "'Maar oorweeg dit goed, is ons van Bishops court nie bekend om ons verligte gewete en liberale denke nie? Siedaar die bande van intellek tussen die universiteit en die esoteriese heuwel, spinnedrade van die gees wat span oor die magiese vallei'" (p. 82). Die satirikus lewer kommentaar hierop wanneer daar gesê word dat dr. Johns "lag met 'n volmaakte stel tande, kunstig geskep in die stadswerkswinkel van sy kollega dr. Koch van Killarney, Bishops court" en die kunsmatigheid en pretensie van hulle bestaan word verder versterk wanneer die leser enkele paragrawe verder moet verneem dat ook regter O'Hara met "'n leë glasie teen sy kunstande tik" (p. 83). Hulle wêreld word juis gedurende hierdie partytjie vernietig -

"die akademie van hulle wêreld van boeke, wyn en spitsvondigheid blootgestel as die nuwe filistynsheid, hulle self hardvogtiglik geopenbaar as Regs en benede kennis" (p. 87).

'n Mens sou dink dat die twee juis tydens die partytjie vir die intellektueles op hulle stukke sou wees en sou inpas, maar op p. 108 word gesê: "En dan is daar regter O'Hara en dr. Johns - twee effens slordige figure in teenstelling met die kreukellose deftigheid van die intellektueles; beelde van twee wyndrinkende klassisiste verdiep in die humanoria". Dit wil dus lyk of die chaotiese wat intussen 'n vastrapplek op Welgevonden gekry het, ook in dr. Johns en regter O'Hara se voorkoms weerspieël word. Wanneer sir Henry sterf en dr. Johns in sy professionele hoedanigheid moet optree, laat hy hom sonder enige teëspraak deur lady Mandrake keer. "Dr. Johns kyk hulpeloos rond en weet nie wat om te doen nie" (p. 113).

Hulle verontskuldigings waarom hulle ook die heksesabbat bywoon, word as gevolg van die herhaling daarvan nou eintlik reeds belaglik. Beide se verveling met die gebeure en die feit dat die wellustige en bisarre rituele hulle nie raak nie, toon moontlik dat hulle ou en gesoute lede van die steriele orde is waartoe Henry ingelyf moet word.

Aangesien sir Henry en lady Mandrake in die tweede gedeelte van hierdie hoofstuk die kern van die bespreking sal vorm, sal daar nie hier verder op die karikaturisering van hulle karakters ingegaan word nie. J.J., as gesant van die bose, is reeds in die gedeelte oor die slank Mrs Silberstein ter sprake gebring. Genoeg om te sê dat 'n wrokkige Jock (as gevolg van sy vrou se owerspel met J.J.) instrumenteel is om die karikatuur van J.J. te versterk wanneer hy tydens die kostuumbal die masker van 'n eselkop aan hom gee om te dra (p. 41).

6.1.2.6 Die gaste op die partytjies

Botha (Malan en Van Collier 1987:141-152) se opstel oor die aanwesigheid van feeste en optogte in Leroux se oeuvre, dui daarop dat die partytjies op Welgevonden seremonieel en voorskriftelik van aard is. Myns insiens weerspieël hierdie feestelikhede ook die gees van die karnaval deurdat die konvensies telkens verbreek word en die gaste patroonloos uitmekaargaan. Die valse omhulsels word afgestroop om die waarheid bloot te lê. Botha (Malan en Van Collier 1987:151) meen "(i)n die roes van die fees word die ritme van die tyd geopenbaar, herken die deelnemers iets van die 'waarheid', ook aangaande hulself." Die leser ondergaan hierdie suiwering, verheldering en verkry insig "van homself, sy tyd en sy samelewing".

Van die groepe gaste wat die onderskeie partytjies meemaak, word telkens karikature van die geïdealiseerde beeld wat hulle voorhou. Hierdie verbreking van die verwagte norm van wat so 'n groep behoort te wees, word elke keer beklemtoon deur die feit dat Henry sonder uitsondering verkeerd geklee is vir die partytjies (behalwe die laaste aand wanneer al die groepe teenwoordig is en Henry deel word van hulle).

Die rykes se geselskap handel oor "waterskaats, tuna-vis, krieket en Margaret Armstrong-Jones" en hulle eet olywe en aspersies, frikkadelletjies, hoender en kalkoen en drink brandewyn (Welgevonden Special) met per ongeluk Indian Tonic in plaas van soda (p. 17). Satiriese kommentaar word op hulle bestaanswyse gelewer deur die tekening van hulle gebestudeerde informele kleredrag, die belangstelling in rykmansporte, skindernuus oor die adellikes en die pretensie oor die "verkeerde" smaak van die drank wat hulle as eie aan die landgoedbrandewyn toeskryf.



Die kunstenaars se partytjie is die kostuumbal waar al die gaste bikini's dra en maskers in die vorm van dierkoppe. Dit herinner reeds aan een van die oudste karikatuurtegnieke, die toekenning van diere-eienskappe aan mense. Wanneer Henry opdaag "(draai) 'n hele gerei van dieregesigte hulle snoete en glasoë na hom toe: bere, leeus, varke, bokke, akkedisse, koggelmanders, paddas, katte en honde" (p. 36). As Henry by hulle aansluit, in gewone klere val sy andersheid op en "(d)it val Henry by dat hy die enigste andersoortige voorwerp is en hy besef meteens die belaglikheid van die aangesig van normaliteit" (p. 42). Hulle word uitbundiger namate hulle meer van die goedkoop wyn wat hulle saamgebring het, drink. Dit is "'n claret-tipe wat spotgoedkoop per gelling verkoop word in groot glashouers - die handelsmerk van hulle partytjies" (p. 42). Die "eksklusiwiteit" van hulle partytjies word met bogenoemde opmerking belaglik gemaak.

Direkte ouktoriële veroordeling word in die volgende woorde aangetref:

"Hulle dra in hulleself die skuldgevoel ten opsigte van hulle eie versadigde kultuur; die nihilisme voor die ruïnes van hulle verkrummelde gode;...Tussen die verwaarloosde meisies met hulle armoedige bikini's en die sening-taai bene van die mans, tussen almal met die groteske dierekoppe wat hulle gesamentlike masker is, beweeg Henry volkome uitgeslote op soek na Salome" (p. 44).

Hierdie woorde of gesigspunt is nie Henry s'n nie, soos die laaste sin bevestig wanneer van buite af oor Henry se soeke gepraat word. Die gedeelte is moontlik te direk didakties van aard om werklik as satiriese blootstelling beskou te word en die toonaard sluit aan by dié van die Juvenaliaanse satire wat bitter en veroordelend is (sien hoofstuk 2). Die

komiese element is byna totaal afwesig in hierdie satiriese aanval.

Henry trek 'n kakiehemp en -broek, boeredrag vir die boere se partytjie aan en vind die gaste "onberispelik geklee in aandpakke en aandrokke". "Natuurlik! Die boere is die aristokrasie van die land" (p. 56). Kannemeyer (1970:73) meen die titel **Ballet van die boere** "kan gedeeltelik as 'n satire op die gaste van die aand gesien word: terwyl die boere gewoonlik taamlik ru en onverfyn voorkom, is hulle hier in aanddrag geklee, wat aan hulle 'n sekere onvanpaste beskaafdheid gee".

"Die boere en vrouens is aan die robuuste kant, met 'n effense stroefheid in hulle houding, gesteun deur hulle deftige drag, wat geen afwyking van hulle standaard duld nie. Nogtans let Henry op dat die Welgevonden-brandewyn vrylik vloei" (p. 57).

Hoewel Henry hier weer die afwyking van die gestelde norm is, is die satiriese kommentaar weer eens nie op hom gerig nie, maar eerder op die pretensieuse norm wat die boere van hulleself geskep het. Die boere as karikature vind verder neerslag as hulle geïnteresseerd en met 'n voorliefde "vir die twisgesprek", maar sonder om "'n woord (te) begryp" na dr. Johns en regter O'Hara se argumente oor goed en kwaad teenoor Henry luister. "Bokant die swart pakke en die wit hemde blink die gesigte: die strakkes van die boere en die mobieler aansien van die geleerdes van Bishops court...Daar volg 'n stilte en dan antwoord een van die boere, sy lang gelaat tronend oor 'n strikkie: 'Die antwoord is in Job'... 'Kennis dryf mens tot raserny,' sê 'n boer kalm en lug onmiddellik sy opinie wat gebaseer is op geloof en nie op kennis nie" (p. 59-60). Laasgenoemde woorde is ouktorieel en is duidelik satiries omdat dit die boere blootstel as blote karikature van dit wat hulle voorgee om te wees.



Tydens die Fuga van Geestelike Herbewapening stap Henry "die grootste mengelmoes van drag en kleur" binne wat hy hom kan voorstel. Die outeur gebruik die beeld van monde, lippe en tande om hierdie verskeidenheid te teken en sluit juis daarmee nou aan by die tipiese tegniek van die karikatuurskilder, naamlik om 'n enkele gelaatstrek, dikwels die mond, neus of oë, te oorbeklemtoon en daardeur die vertekening te skep.

"...En almal is so vriendelik dat hulle kan bars. Mense met tande: vals en natuurlik; wittes met robyne; wittes en geles; wittes en twee donker gate waar die voorstes met opset makeer. Vriendskap ower al wat gryns ten dode: tande tot die dood toe; gapings van hartstog; grafstene van seks, godsdiens en goeie wil. Mense met dik lippe wat opkrul soos wellustelinge s'n; mense met dun lippe wat oopgaan en hulle koudheid verdubbel; mense met spoeg tussen hulle tande en lippe wat liefde slurp; mense berekend ten goede, kom wat wil; mense met tande skaamteloos ontbloot - ekshibisionisme van die hart; schmaltz met tandvleis en tande triomfantlik oor die kleurskeidslyn. Die goeie God is ons Makker: Sy tande gryns oor die horison soos 'n yslike gebou. Tande van begrip, van liefde, van deernis, van swakheid, van yster, van silwervulsels, van Dada-papier, van verlange. Tande in die rondawel van Welgevonden; van die Republiek van Suid-Afrika; van Jesus Christus wat ons almal liefhet. Tande, tande, tande en tande tot alles saai word tande, tande, tande tot alles wegsterf in verydeling want ons soek MOED en STAALKRAG en GELOOF en SELFOPOFFERING en dis meer as tande, tande, tande..." (p. 82).

Die gedeelte waar die tuinier die albino se toespraak onderbreek, herinner aan die karikatuur in dialoog wat in hoofstuk 4 bespreek is. Die tuinier verwoord die enkeling se strewe, 'n basiese strewe, terwyl die albino voortgaan met die pretensieuse spel van die rykes. "Beide die tuinier

en die albino, aangedryf deur die drang tot uiting, worstel na vore en stel mekaar skaakmat, hulle hande en arms beurend ineengevleg.

Dan begin hulle gelyk praat.

Die tuinier: Al wat ek vra, is 'n reg om te werk en te doen...

Die albino: "n Heuglike oomblik vir Henry en Salome Silberstein...

Die tuinier: Om 'n bydrae te lewer met die masjien...

Die albino: Ons sal hulle nie op hulle goeie hoedanighede wys nie, maar hulle vra om te let op hulle vriende...

Die tuinier: En daardie kennis te gebruik in die taak waarop elkeen geregtig is...

Die albino: Om hulle harte en gemoedere oop te hou...

Die tuinier: Met kennis en met die masjien alles te ontleed...

Die albino: En bewus te word van hulle vriende" (p. 91).

Die volgende partytjie behoort aan die intellektueles en ook hulle word karikature in die hand van die satirikus as hulle aanvanklike deftige voorkoms verteken word. "Die mans is almal geklee in swart pakke, wit hemde en silwer dasse. Daar is 'n sysakdoek vir voorkomste, 'n skoon sakdoek vir tuberkulose, 'n pêrel vir dasspelde, fyn leerskoene vir swart sykouse. Kristalkelkies met Mmmmmmmmm! Welgevonden Claret 1944 word gehou in beenwit hande, lossies, met waardering - om by herhaling gevul te word want 'n heer kan sy drank bemeester...En die vrouens. Lank, slank, donker met skerp oë waarin daar geen resonans is nie - oë wat basiliskagtig styf is van kennis en deur duisende prisma's duisende waarnemings maak. Sekslose maar seksvrye modelfigure uit *Vogue* en *Harper's*, met lang bene, nou

heupies en borsies wat alleen dwergies kan voed" (p. 107-108).

Hulle veronderstelde meerdere kennis word in die aard van hulle gesprekke onthul. "Die arme Republiek! En hulle glimlag. Die arme Republiek wat onder die illusie verkeer dat die Allerhoogste hom goedgesind is. Dis nie 'n enkele volk wat tel nie, maar volke. Dis nie 'n enkele siel nie, maar siele. Daar moet geleer word om groot te dink" (p. 111).

Maar dan word hulle ontmasker, want "... 'n rukkie later (Dionysus loer uit elke bottel) begin die partytjie verander. Eers is daar geen sigbare tekens nie, maar langsaam begin die wingerdblare roer en buig die spiere van die ekstatiëse god. Die eerste aanduidings is dat alle opinies geduld word; die tirannie van kennis is verby. Die meisies word warm; stadig, stadig raak die Diorlywe losser, weerloos rafel hulle af. Iets gaan met die swart pakke en silwer dasse verkeerd; die enige rokke verlep, en Welgevonden dreun soos van ouds... Die dronkenskap neem toe onder die intellektueles, behalwe onder die geestelikes, want hulle het 'n dronkenskap van hulle eie. Alles word almal vergewe. Daar is geen uitspattigheid nie; elkeen is volkome korrek: die verval is slegs in die gedagtes wat vry word en geen dialektiese perke ken nie" (p. 111).

As sir Henry sterf, het hulle egter geen raad nie. "Die intellektuele het intussen nadergestaan en beskou die toneel sonder paniek maar, ewe as dr. Johns, sonder raad" (p. 113).

Die gaste wat die heksesabbat bywoon, word nie gedefinieer as behorende tot 'n bepaalde groep nie. Vanweë hulle halwe naaktheid is die gaste moeilik kenbaar.

"Dis vir Henry asof hy telkens iemand herken wat hy op die verskillende partytjies gesien het" (p. 131). Die direkte ouktoriële veroordeling van die aanwesiges skaal die karikaturisering in hierdie gedeelte af.

"Môre sal Swart Jan, nadat hy tevergeefs, self en deur almal, deur al die handelingte gegaan het, en vir die soveelste keer besef het dat alles verniet is - dat alles bloot 'n travestie is, dat hy homself nooit kan voortplant nie, dat sy vrug verkrummel is, dat sy venyn beperk is tot die daad en die draers van die daad - môre sal hy hulle oorlaat aan hulleself sodat hulle kan ly soos hy gely het en sal hy die boosaardigheid, wat volg op frustrasie, aan hulle laat: geraffineerde siektes van die gees, obsessies, psigoses - die enigste kinders van sy omgang" (p. 136).

Die laaste aand is daar agthonderd gaste teenwoordig en hulle geniet die vonkelende Cuvée: "regters, advokate, dokters, doktors, gesiene boere, kunstenaars, intellektuele, gekeurde gekleurdes en lede van die Welgevonden-personeel" (p.154). Elkeen van hierdie groepe het onder die vergrootglas deurgeloop en is deur middel van karikatuurskepping satiries blootgelê as pretensieus en kunsmatig. Hulle word lagwekkend voorgestel en die leser word subtiel gelei om 'n negatiewe oordeel oor hulle te vel. Omdat hulle die verskillende groepe in die samelewing verteenwoordig, word die oordeel universeel van aard en word die hedendaagse Mens in die algemeen as bedenklik voorgestel.

6.2 Die Dans van die Dood

Vervolgens sal daar na die sogenaamde Dans van die Dood of die **Danse Macabre** as 'n oorspronklike model gekyk word waarby Leroux ook in **Sewe dae by die Silbersteins** aansluit. (In hoofstuk 2 is reeds kortliks na die Dans van die Dood



verwys in die verkenning van die historiese ontwikkeling van die karikatuur.) Malan (1982:67) merk tereg op: "Dié altyd enigmatiese roman kan bepaald nie met behulp van die ontleding van enige enkele mito-religieuse dieptestruktuur hokgeslaan word nie. 'n Grotesk-komiese fantasie is dit byvoorbeeld ook wel; 'n satirese ontluisteringsroman met trekke van die burleske wat meermale tot blote travestie degenereer" en op p. 72: "Bykans al die belangrikste manifestasies van die daemoniese in die sin van half-goddelike magte word aangetref: die seksuele, ontug, onreinheid, die nag, die vrou, pes, dood, ens. Al die daemoniese elemente wat 'n vloed vorm en Henry soos die 'onafwendbare noodlot' (p. 155) meesleur, versterk die allegoriese element dermate dat die roman inderdaad as 'n volwaardige allegorie beskou kan word" (my beklemtoning). Dit is juis die aanwesigheid van die talle verwysings na die "dood" wat vervolgens verhelder sal word.

Die **Dans van die Dood** bestaan volgens meeste bronne reeds vanaf die vroeë Middeleeue en word in talle kunsvorme, beeldend en literêr, aangetref. Anders as in die geval van die ridderverhale en **Die mugu** sal hier nie gekyk word hoe Leroux 'n bepaalde model verteken tot karikatuur nie, maar eerder hoe hy aansluit by 'n tradisie wat reeds die elemente en tegnieke van die karikatuur bevat. Daar kan nou reeds gesê word dat hy, soos met ander tekste, die ou gegewe sal volg, maar dit terselfertyd sal transposeer na 'n moderne tyd en gemeenskap, "waardeur hy dit inskakel by die mikrokosmiese aktualiteit van die hele roman" (Kannemeyer 1970:71).

6.2.1 Oorsprong en ontwikkeling van die Dodedans

Om die oorsprong van die **Dans van die Dood** na te speur, is geen maklike taak nie. Goodwin (1988:73) stel dit soos volg: "The scholarship on, and editions of, the dance of



death cover a wide range, from researched treatises and fine facsimiles to journal articles and inexpensive copies, often inaccurate, of versions by Holbein, Merian and Manual." Sy (1988:72) wys daarop dat vroeë studies, byna sonder uitsondering, die Dodedans as 'n uiting van die populêre of volksmentaliteit behandel en dit voorhou as 'n voorbeeld van middeleeuse volkskultuur. "The motif inspires a nostalgia for certain aspects of medieval culture, whether real or imagined; its religious faith, its naive belief in the numinous, the authenticity of its arts...As a motif embodying temporal liminality, the dance of death held imaginative appeal for scholars: the grinning corpse becomes the agent of collective memory, bringing the past to us."

Omdat dit nie moontlik is om in hierdie studie die wye verskeidenheid teorieë oor die ontstaan en vroeë voorbeelde van die Dodedans, hetsy as muurfresko's, skilderye of literêre geskrifte weer te gee nie, sal 'n bondige oorsig van die ontwikkeling en betekenis daarvan gegee word.

Woordeboeke dui die oorsprong van die **Dans van die Dood** aan as die 12de eeu, terwyl die naam sedert die tweede helfte van die 14de eeu beslag gekry het. In die **Grote Winkler Prins** ensiklopedie (Staal 1968:456) word gesê dit dui op "de naam van een sedert de tweede helft der 14de eeu in literatuur en beeldende kunst voorkomende symbolische voorstelling van de macht van de dood over het menselijk geslacht, waarbij een in de loop der tijden steeds toenemend aantal personen een reidans vormt, met figuren die de dood verbeelden, aanvankelijk als een gevild kadaver, sinds het einde der 15de eeuw meer en meer als een geraamte voorgesteld. De grondgedachte is het onafwendbare en onberekenbare van de dood; de grondstemming de **contemptus mundi**, het verwerpen der wereld".

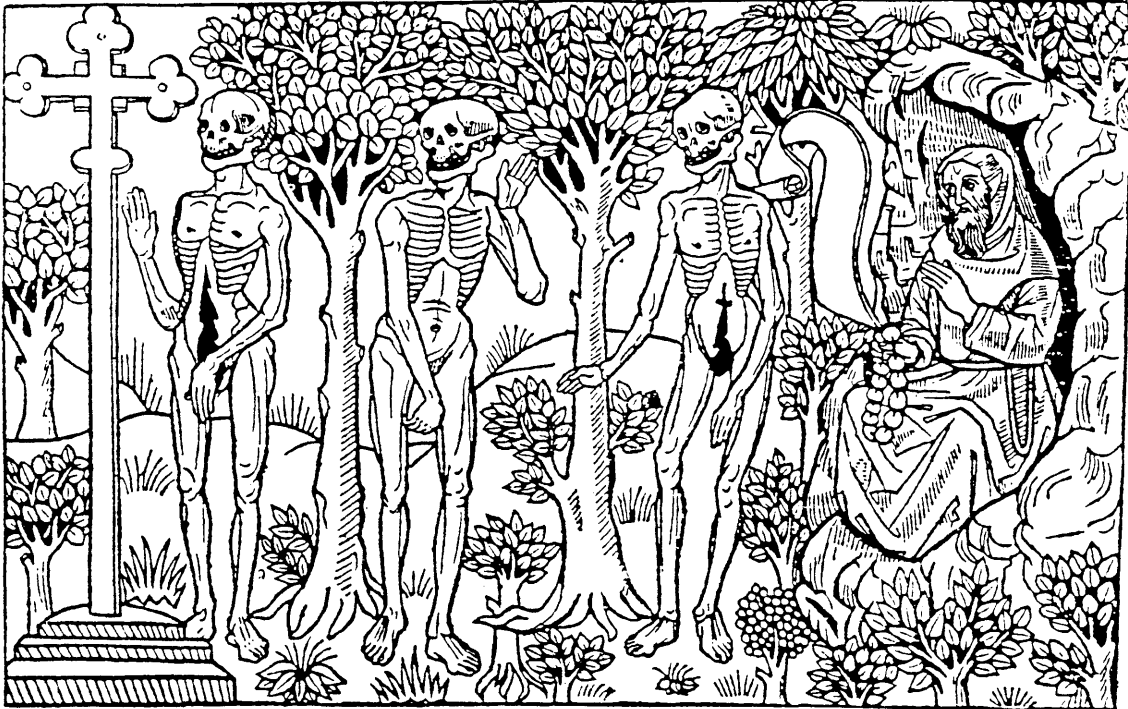


Kurtz (1975:9 e.v.) wys egter op voorlopers van die Dodedans en hoewel almal nie hier bespreek kan word nie, word daar op enkele interessante voorbeelde gewys, byvoorbeeld die *Dialogues* van Lucianus. Die Dialoë van die Dooies wat reeds in die tweede eeu NC geskryf is, is 'n satire oor die menslike bestaan en samelewing. "Man's vanity and love for earthly things are assailed by Diogenes, Charon, Hermes and Menippus." Diogenes spot die sterwende rykes en Charon en Hermes begelei die dooies na Charon se boot om hulle oor die Styx te laat vaar, die doderyk binne. Die optog na die boot en die uitsprake van die dooies kom ooreen met latere weergaws van die Dodedans, en die makabere humor van die latere Dodedans is ook reeds hier aanwesig, veral in die figuur van Menippus wat die volgende woorde uiter wanneer beroemde dooies aan hom uitgewys word: "I see nothing but bones and skulls with not a scrap of flesh on them - the most of them alike" (Kurtz 1975: 9-10). Die tema van die Dood as die groot gelykmaker is reeds van vroeg af aanwesig. In *De Contemptu Mundi* wat aan die heilige Bernard (1090-1153) toegeskryf word, word "the transitoriness of earthly life, the vanity of man, the certainty of death and a return to ashes...with the admonition to despise the world and live for the future" (p. 11) beklemtoon. 'n Besondere gedig van die 12de eeu (tussen 1193 en 1197) *Les Vers de la Mort*, deur 'n monnik Hélinant van Froidmont, kan volgens Kurtz (1975:12) as 'n waarskynlike direkte voorganger van die *Danse Macabre* beskou word. "'Death', in an abstract form, is exhorted to visit different places and individuals in order to warn people that they must die, so that they may prepare for it by changing their mode of living."

Van die oudste bewaarde manuskripte wat as voorlopers van die Dodedans beskou kan word, is die *Vado Mori*-gedigte die belangrikste. Dit is monoloë waarin elke strofe begin en eindig met die woorde: "Je vais mourir". 'n Verdere vroeë

voorloper was die sogenaamde Legende van die drie Dooies en die drie Lewendes (Le Dit des Trois Mors et des Trois Vifs). Hierdie geïllustreerde "macabre"-gedigte was 'n dialoog tussen die dooies en die lewendes. Die lewendes het egter na 'n vermanende preek deur die dooies na die daaglikse wêreld teruggekeer (Kurtz 1975:16-17) (figuur 6.1). Dit stem ooreen met die Grote Winkler Prins (Staal 1968:456) se opvatting dat die oudste vorm van die doodsfiguur in die Dodedans dié van 'n dooie is wat 'n lewende kom weghaal. Hierdie doodsvoorstelling ontspruit uit die oorspronklike Arabiese spreuke van die dooies aan die lewendes en daaruit het die legende van die drie dooies en die drie lewendes ontwikkel. Die reidans van die figure vind daarenteen hulle oorsprong in 'n Oudgermaanse volksgeloof dat die dooies snags in die kerkhof dans en poog om die lewendes in hulle dans te betrek.





*Figuur 6.1 Die drie lewendes en die drie dooies (1485).
Houtsneewerk deur Guy Marchant (Eichenberg 1983:15).*

Volgens die **Grote Winkler Prins** (Staal 1968:456) is die literêre dodedanse ouer as die geskilderde of gebeeldhoude werk. "De oudst bekende, thans verloren, literaire bewerking is die welke Jehan Le Feune voor eigen getuigenis vóór 1376 vervaardigde, vermoedelijk het libretto van een vertoning, die het midden hield tussen pantomime en drama." Die ensiklopedie verskaf verdere voorbeelde van skilderye en beeldhouwerke.

Dit is in hierdie stadium noodsaaklik om na die oorsprong en betekenis van die woord "macabre" (makaber) te kyk. Kurtz (1975:1) verwys na Maupertuis, 'n filosoof, wat tydens 'n besoek aan die ossuarium (beenhuis) van die Cordeliers van Toulouse gevra is waarom die dooies, die skelette, lag. "Hulle lag waarskynlik vir ons, die



lewendes", was sy antwoord. "This application of a comic touch to tenants of the cemetery, the combination of the gruesome and the grotesque - the phenomenon of grim humor - is expressed by the adjective 'macabre'." Hoewel die woord aanvanklik net in die koppeling **Danse Macabre** gebruik is, is dit sedert die Romantiek vryelik gebruik om "une impression où se mélangent le funèbre et le grotesque" weer te gee (Gaston Paris soos aangehaal deur Kurtz (1975:1)). In die **Encyclopedia Britannica** (1968:42) word dit soos volg gedefinieer: "Macabre, a term applied to a certain type of artistic or literary composition characterized by a grim and ghostly humour with an insistence on the details and the trappings of death." Kurtz (1975:21-22) wys op die feit dat daar ook die moontlikheid bestaan dat "Macabré" 'n naam was van 'n digter of dat dit uit Hebreeus ("Macabé" - the flesh leaves the bones) of Arabies ("maqàbir" meervoud van "maqbara" wat "graf" beteken) kon ontstaan het. Die laaste moontlikheid kom aanstons weer ter sprake.

Frankryk word allerweë as die stamland van die Dodedans beskou, ook moontlik omdat die Franse term "**Danse Macabre**" die aanvaarde term vir die Dodedans geword het. Van die vroegste voorbeelde van die Dodedans word in Frankryk aangetref, byvoorbeeld op die muur van die Begraafplaas van die Onskuldiges in Parys (1425). Die vraag ontstaan hoe die Dodedans juis daar beland het. Enklaar (1950:126-128) huldig 'n interessante en aanvaarbare opvatting dat die Franse woord "danse macabre" 'n Arabiese oorsprong het, en afgelei is van die Arabiese "tanz-d-makabiriz" wat verwys na religieuse danse wat in begraafplase uitgevoer is. In Spanje was die Arabiese of Moorse invloed baie sterk en die "tans-d-makabiri" was vermoedelik daar bekend. Tydens die Honderdjarige Oorlog tussen Engeland en Frankryk het daar in die sestigerjare van die 14de eeu 'n Kastiliaanse troonopvolgingstryd gewoed tussen Pedro die Wrede en sy buite-egtelike broer Enrique de Trastamare. Tydens 'n

momentele wapenstilstand is werklose Franse troepe na Kastilië gestuur om die orde te handhaaf en daar het die Franse moontlik kennis gemaak met die "tanz-d-makabiri" wat in Frankryk die "danse macabre" geword het. Europa is in dié tyd geteister deur die Swart Dood (Pes) en die Honderdjarige Oorlog en volgens bewering is drie-vyfdes van die Europese bevolking in hierdie eeu uitgewis. Die dood was in hierdie tyd 'n wrede werklikheid en die Middeleeuse mens in die veertiende eeu het daaglik daarmee saamgeleef.

Die belangrike rol wat die Swart Dood in die ontwikkeling van die Dodedans gespeel het, word ook bevestig deur Kurtz (1975:16) se siening: "The plagues are frequently cited as inspirational sources of the Dances of Death..." en hy voeg die volgende interessante opmerking by (met die oog op **Sewe dae by die Silbersteins**): "The 'sabbat' has also been associated with the Dances of Death. In the XIth century already, the really diabolical 'sabbat' is prevalent, those great nocturnal seances in outlying places in which men, women and children, invoking the demons, devoted themselves to Satan body and soul. The famous 'ronde' (sic) of the 'sabbat' always followed the banquet - a weird, wild dance that is likewise a possible suggestion for the Dance of Death."

Die essensiële filosofiese idees wat in die **Dans van die Dood** opgeneem is, was reeds vanaf die vroegste weergawes aanwesig. "They stress the omnipotence of death, its coming at unexpected time, its equalizing power, its lack of respect for the strong and the weak, the wealthy and the poor, the powerful and the serf" (Kurtz 1975:21).

Stoett (1893:4-5) wys daarop dat Holbein se reeks tekeninge met die Dodedans as tema gedurende die sestiende eeu werklike bekendheid en "vermaardheid" aan die Dodedans

gegee het. "Bij Holbein vinden wij geen rei van springende skeletten en levende personen, die hand aan hand moeten dansen naar het pijpen van den dood, doch afzonderlijke groepen, terwijl de dood niet dansen wordt voorgesteld, doch overal op verschillende wijze optreedt" (figuur 6.2-6.4).



Figuur 6.2 Der Hertzog deur Holbein (Goodwin 1988).



Figuur 6.3 Die Nonne deur Holbein (Goodwin 1988).



Figuur 6.4 Der Kaufmann deur Holbein (Goodwin 1988).

6.2.2 Die samestelling van die Dodedans

In aansluiting by wat reeds genoem is, is dit duidelik dat die Dodedans verband hou met die middeleeuse siening dat die Dood 'n danser of 'n musikant is wat die lewendes, ongeag van status, die een na die ander tot 'n dans uitnooi (figuur 6.5). Goodwin (1988) wys deur die loop van haar werk op die Dood wat as vioolspeler, tromspeler, perderuiter, oeser of walser voorgestel word. Ander simbole wat dikwels met die Dood geassosieer word, is die uurglas, die sekel, die masker, die drumpel en die vrou van losse sedes.



Figuur 6.5 'n Houtsneewerk deur Pleydenwurff gebaseer op Schedel se Weltchronick (1493) (Eichenberg 1983:21).

Volgens Goodwin (1988:41) word die metafoor van die drumpel in literêre werke veral oorgedra deur die dialoogvorm. "The dialogue as a form connotes the multiplicity of voices Bakhtin has trained us to value and to associate with a vital community of readers...But the medieval dialogue is generally not dialectical; it is a genre in which two voices belie the essential unity of their discourse. As in

the dialogues between self and soul, in the dance of death we do not look to the two speakers for the most truly oppositional binaries: death is one mask worn by the persona whose other masks run the gamut of the social hierarchy." Selfs wanneer die lewende oënskynlik met die Dood argumenteer (dit gebeur nie dikwels nie), is die dialoog nie werklik 'n samespraak nie. "It is one of the few *sine qua non* of the motif that the living have no autonomy once they have entered the dance." Die aanwesigheid van twee entiteite wat met mekaar in dialoog kan tree, genereer egter verbaal 'n ruimte vir die drumpel tussen lewe en dood, 'n lokus vir die dans (Goodwin 1988:42). (In visuele weergawes is die figuur van die Dood dikwels in 'n boog of by die ingange van begraafplase aangebring wat die idee van die drumpel wat oorgesteek moet word, versterk.) Nog 'n voorbeeld van 'n subtiële drumpel is die spiraal of die draaikolk wat as komposisionele element gebruik word. "In image after image Holbein repeats the basic structure of the vortex, its center usually laden with special significance. A man clutches the Queen's arm as Death seizes her hand, with all movement spiralling out from their locked arms" (Goodwin 1988:44) (figuur 6.6).



Figuur 6.6 Die Koningin deur Holbein (Goodwin 1988).

Die skeletagtige figure (met musiekinstrument, of pyl en boog, of sekel, ensovoorts) van die Dood is gepersonifiseer. "The figures of the 'dead' in the Dances of Death are not, as is commonly supposed, skeletons. They are representations of dead bodies emaciated to a point where nothing more than skin covers the bones. For this reason, the bones are sufficiently prominent to give them a skeletonized appearance" (Kurtz 1975: 186). Later is skelette wel gebruik in weergaws van die Dodedans (figuur 6.7). Soms word elke figuur afsonderlik deur 'n gepersonifiseerde Dood begelei, maar dikwels is daar net een Doodsfiguur wat sy slagoffers een vir een wegneem uit die lewe. "Overall...is de dood voorgesteld met een vriendelijk, somwijlen schalk gezicht, vroolijk blazend op zijne fluit of pijp, waarnaar ieder heeft te dansen, van den paus en den keizer af tot den laagsten monnik en den boer toe; niemand kan aan dien dans ontkomen" (Stoett 1893:2).



Figuur 6.7 The Waltz deur Rowlandson (Goodwin 1988).

Uit studies wat oor die onderwerp gedoen is, blyk dit duidelik dat die geslag van die Dood as figuur dikwels manlik is, maar soms ook geslagloos is, of liever die geslag word nie bekend gemaak nie. "That is to say, the unmarked skeleton is assumed to be male, since the sexual organs seem invariably to have rotted off the corpse. The female skeleton is marked by breasts in a number of images" (Goodwin 1988:29) (figuur 6.8. Die doodsfiguur het een bors).



Figuur 6.8 Die Keiserin deur Holbein (Goodwin 1988).

Volgens Kurtz (1975:210) word daar in ou manuskripte van beide manlike en vroulike lidwoorde gebruik gemaak wanneer die skelette ter sprake is, "clearly indicating that an abstract 'Death' was not conceived by the poet. The skeletons represent the counterpart of the living, what they will be like later on". Tog bestaan daar voorbeelde waar die Dood as 'n koket voorgestel word (Kurtz 1975:211-212), of soos in Baudelaire se gedig *Danse Macabre* waar die Dood gepersonifiseer word as 'n welgeklede vrou by 'n bal. Ook Victor Hugo het in sy toneelstuk *Hernani* die Dood as vroulik voorgestel en in Italië is die Dood hoofsaaklik met 'n vroulik lidwoord geskryf, "La Morte".

Goodwin (1988:124) huldig die mening dat indien die Dood vroulik is in die Dodedans "she is a prostitute or an old woman, in direct contrast to the many different roles depicted for the male death-figure". Daarom meen Kurtz (1975:213): "No universally fixed gender can then be applied to 'Death'. It varies in different countries and even within them."

Die getal figure wat aan die reidans deelneem, het gewissel, maar was altyd hiërargies georden. 'n Latynse manuskrip wat die teks volg van die Dodedans soos dit verskyn op die muur van die Begraafplaas van die Onskuldiges, waarna vroeër verwys is, *La danse macabre prout est apud S. Innocentum*, gee die hiërargie soos volg weer:

1. pope	18. sargeant
2. emperor	19. monk
3. cardinal	20. usurer
4. king	21. poor man
5. patriarch	22. physician
6. constable	23. lover
7. archbishop	24. advocate
8. chevalier	25. minstrel
9. bishop	26. parish-priest
10. squire	27. laborer
11. abbot	28. gray-friar
12. bailif	29. child
13. astrologer	30. clerk
14. citizen	31. hermit
15. canon	32. dead king
16. merchant	33. "maistre"
17. monk (chartreux)	

Bostaande is maar 'n enkele voorbeeld van talle sulke hiërargiese indelings wat nie net van dans tot dans verskil

het nie, maar ook van land tot land in die verskillende weergawes van die Dodedans. "Each living figure represents not only himself at the end of a life but also the profession, class and sex to which he - or, less often, she - belongs" (Goodwin 1988:29). Die akteurs in die Dodedans was aanvanklik net mans, maar vanaf die einde van die 15de eeu is vroulike deelnemers ook ingesluit. Goodwin (1988:38) onderskei hoofsaaklik tussen drie groepe vroue soos hulle in die Dodedans aangetref is.

- Eerstens is daar die "counterparts to titled male: the Empress, Queen, Duchess and even Lady derive their place in the social hierarchy from the position their husbands occupy. Vroue uit die laer en werkerstand word oor die algemeen glad nie genoem nie, "all of the dances of death are top-heavy with titles and clergy, and the wife of a craftsman must have been considered less important than her husband". Die edelvroue se ryk kleredrag en elegansie bied ook die geleentheid om hulle dramatiese met die Dood se grusame naaktheid te laat kontrasteer.
- Tweedens bestaan daar 'n groep wat op grond van hulle maritale en reprodutiewe status onderskei word, byvoorbeeld die Maagd, die Weduwee, die Moeder, die Prostituut en soms die Dogter en die Eggenote.
- Die derde groep behels gewoonlik die vroue wat die een of ander religieuse verbintenis het, byvoorbeeld die Non en die Abdis. Hierdie groep word die meeste in die onderskeie danse aangetref en is die enigste groep wat op grond van hulle eie status ingesluit word en nie op grond van hulle verbintenis met 'n man nie. Volgens Goodwin (1988:39) word die abdis oor die algemeen as waardig voorgestel, maar die non-figuur suggereer dikwels seksuele innuendo.

"In the traditional dance of death, individual identity carries with it a certain notion of order which Death disrupts. But woman's identity already lacks such order, so Death's rupture is different: by implication, the order Death will destroy is that of the woman's sexual identity, itself a potentially disordering force. That may explain in part why Death must overpower it so emphatically" (Goodwin 1988: 40).

Volgens Goodwin (1988:29) is karakters in die meer konvensionele Dodedanse redelik rigied gekodifiseer. Vier basiese modusse word gebruik om die identiteite van die lewendes weer te gee:

- Eienskappe (visueel voorgestel of daar word daarna verwys in die meegaande onderskrifte of tekste, byvoorbeeld die kruk vir die bedelaar, growwe skoene en 'n ploeg vir die boer, ensovoorts);
- voordrag (geparodieerde segswyses word aangedui, byvoorbeeld die tipiese taal van die kerklike);
- tipiese aktiwiteite (dit word uitgebeeld, of meer dikwels word daarna verwys, byvoorbeeld die adellike vrou wat 'n bal bywoon); en
- geslag.

Hierdie kodifisering is 'n sisteem waardeur mense geïdentifiseer en in groepe georden kan word. Dit wissel van 'n heel eenvoudige kodifikasie tot die meer komplekse, naamlik sosiale, seksuele, morele en selfs idiosinkratiese.

Die reidans in die **Dans van die Dood** is gewoonlik begelei deur 'n priester (altyd manlik) op 'n kansel wat die didaktiese aard van die dans onderstreep het. Franciskaanse



of Dominikaanse bedelmonnike het die rol vervul. Die kerklike is soms vervang deur 'n sogenaamde "(d)octeur...an individual who performed the duties of the 'acteur' and served to introduce at the beginning or to drive home the moral at the end" (Kurtz 1975:30). Volgens Goodwin (1988:41) staan hierdie figuur in vir die heilige outoriteit wat die aanwesigheid van die Dood volmag gegee het.

6.2.3 Die betekenis van die Dans van die Dood

Hoewel daar algemeen aanvaar word dat die belangrikste betekenis van die Dodedans die gelykmaking van alle mense deur die dood is, is dit raadsaam om 'n bietjie dieper in die betekenis van hierdie genre te delf en om vas te stel of dit steeds vir die moderne mens enige impak inhou. (Goodwin 1988:1) sê: "Like other esthetic forms derived from popular culture, however, the dance of death has a secret life in works of art which are aiming for more than brief impact". Sulke populêre vorms word as t'ware deel van 'n bepaalde kultuur se gedeelde kollektiewe onderbewuste, met ander woorde 'n wyse waardeur hulle persepsies van die bestaan of van die heelal gestruktureer word. Die kenmerke wat so 'n genre of motief omring, is aan almal bekend en bevat potensieel 'n hele wêreld van betekenis. Dit is egter belangrik om te besef dat so 'n genre nie staties is nie, maar dat dit geleidelik ontwikkel en verander. "Genres arise and develop within material circumstances: the factors that shape them include the social configuration of their audience, the nature of the market and the available means of reproduction" (Goodwin 1988:3).

Die middeleeuse Dodedans wat episodies en lineêr of sirkelvormig aangebied is, het gewoonlik 'n eskatologiese konteks gehad. "(T)he dying are to be judged, and the dance of death is...a foreshadowing, of the widespread carnage of

the apocalypse. A speaker urges the viewer to see the image as in a mirror, and to respond with an intensified devoutness and selfawareness" (Goodwin 1988:3). Die moderne weergawes (1785 en later) kan as transformasies van bogenoemde beskou word waar die clichés doelbewus, maar op 'n meervlakkige ironiese wyse gebruik word.

Goodwin (1988:4) meen dat skrywers soos Goethe, Baudelaire, Flaubert, Gautier, Dickens, Hardy, Mann en Joyce die **Dans van die Dood** gebruik as 'n beeld, 'n metafoor of 'n struktureringsstegniek, maar op geïroniseerde wyse. "The dance of death itself embodies ironic ways of thinking which may seem by turns self-indulgent and archetypal." Die outeur reken af met 'n stel verwagtinge wat deur die konvensie geskep is. Genoemde outeurs gebruik die **Dodedans** as 'n model waardeur hulle werk gedra word. Goodwin (1988:9) wys daarop dat die Dood in moderne weergawes van die **Dans van die Dood** nie noodwendig aanwesig is in die vorm van 'n grynsende skeletagtige figuur nie, maar dat, soos in die geval van Strindberg se **Dodedans**, daar 'n karakter is wat op 'n verskeidenheid van wyses herinner aan die tradisionele doodsfiguur, naamlik Maia, 'n ou vrou, 'n heksagtige figuur vir wie die Kaptein doodsbang is. Goodwin (1988:10-11) noem die Dood 'n "jack-of-all-trades" wat dikwels 'n dubbele betekenis dra: "reverent and irreverent, monitory and nihilistic. Death arranges the meanings of any given version, but it also tends to put them in disarray. **However ordered the world Death enters, he puts a question mark at the end of its order**" (my beklemtoning). Goodwin meen Strindberg se werk impliseer dat indien daar doodsfiguur bestaan, hulle daar is omdat ons hulle skep. Hulle verkry die krag van ons eie vrese en begeertes en daarom kan hulle gebruik word om mense se kwesbaarste plekke binne te dring.

Omdat die moderner weergawes van die Dodedans in meer kontemporêre terme en konteks geplaas en opgeneem word, het daar 'n wegbeweeg van die middeleeuse eskatologiese konnotasies daarvan plaasgevind en wel na 'n meer sekulêre konteks. Tog het die verbintenis met 'n soort finale apokalips met die Dood as sentrale figuur, inherent aan moderner weergawes gebly.

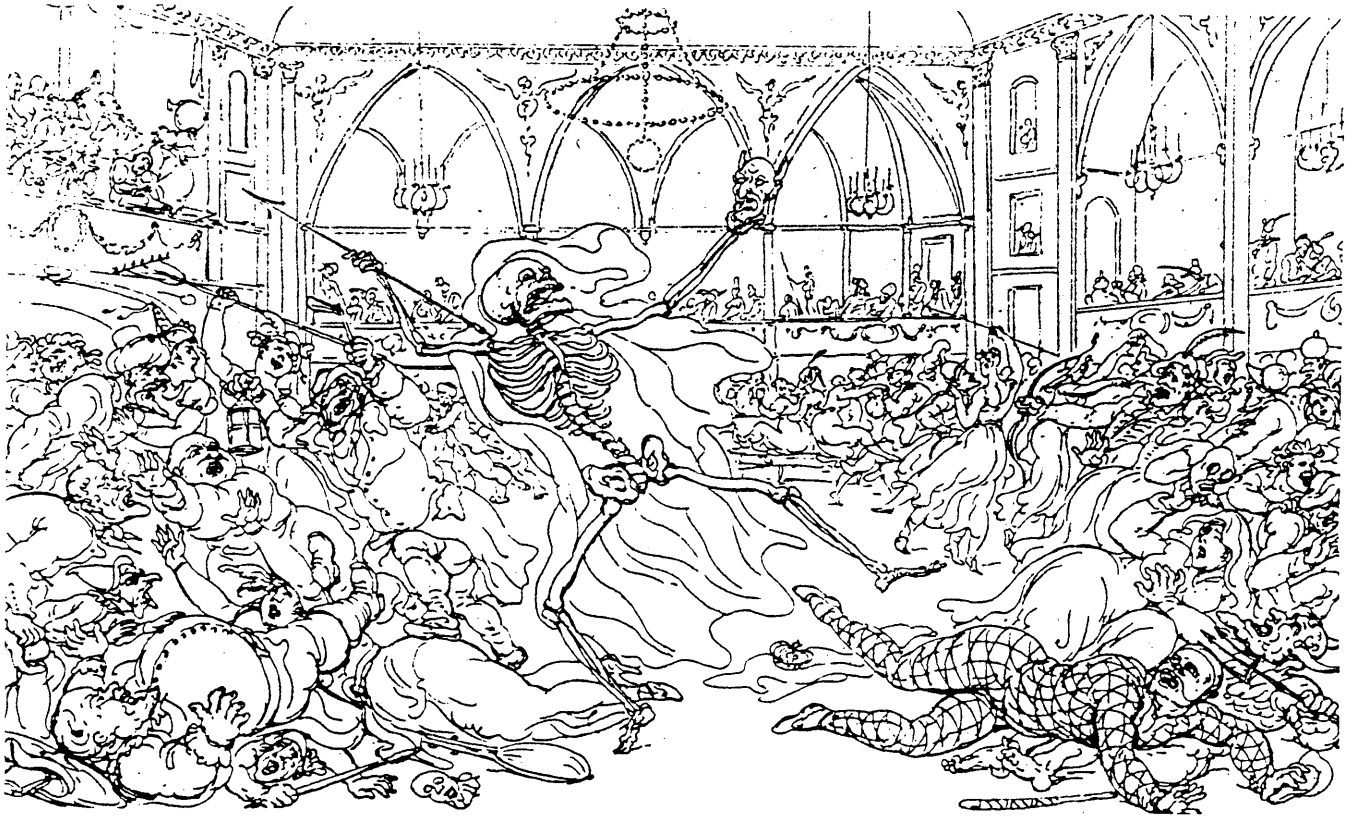
Weergawes wat in die negentiende eeu geskep is, deur byvoorbeeld Rowlandson, Gillray en Grandville (sien hoofstuk 2), vertoon 'n skerp satiriese toonaard. Goodwin (1988:79) wys in hierdie verband ook na Rowlandson se reeks tekeninge **An English Dance of Death** (1816) (figuur 6.9) wat deur groot massas mense bevolk word. Enige individualiteit word in hierdie massas opgehef. Hoewel Rowlandson elke gesig in die massa 'n unieke trek gee met 'n klein detail, is dit onmoontlik om een karakter spesifiek te onthou. "They crowd one another out. And the very genre of caricature reminds us how replaceable we are; our type can be found around the corner. The series is littered with nearly identical full-fleshed young women with tousled curls, handsome young men in skin-tight leggings, pompous gentlemen, and old men leaning on their canes." Die deelnemers aan Rowlandson se Dodedans se oppervlakkigheid word satiries aan die kaak gestel en bespot - "(e)verything that is dear to the rising bourgeoisie and gentry - the advantageous marriage, the gracious home and private property, the hoarded capital, the inheritance, good lineage, and such pleasures as an elegant carriage, a sumptuous meal and a decorative wife..." (Goodwin 1988:83).



Figuur 6.9 Death's Door deur Rowlandson (Goodwin 1988).

Nog 'n voorbeeld uit Rowlandson se reeks, *The Masquerade* word spesifiek genoem omdat dit so nou aansluit by tonele in *Sewe dae by die Silbersteins* (sien figuur 6.10). Die Dood bekleed die sentrale posisie, hy huiwer op een voet en alles kolk ("vortex") om hom, sy mantel, 'n paar dansende pare en die gemaskerdes wat in doodsvrees van hom af wegdeins. Die chaos verbind die Dood en die ander figure. Sy byna dansende houding komplementeer die walsende paar agter hom. Die mense se gesigte en die maskers is nie duidelik onderskeibaar van mekaar nie en ook nie van die masker van die duiwel wat die Dood in die lug hou nie. "The devil's mask is both metaphor and metonymy here: one mask

among many, it is also a face that mocks the masks of our personal identity. What the frightened faces most fear is the aspect of themselves they see in Death's face...Death unmasks the demonic powers at work in the crowd" (Goodwin 1988:81-82).



Figuur 6.10 The Masquerade deur Rowlandson (Goodwin 1988).

In aansluiting hierby is dit interessant dat Goodwin (1988:132-133) opmerk dat, veral in die negentiende eeuse literatuur, die wals 'n voorteken tot probleme vir die deelnemers daaraan was. "Death can do any dance, but his Reigen often begins with the waltz, that most risqué of social dances, the first polite social dance to be



performed by single couples exclusively in each other's arms." Die bal of die maskerbaldans aan huis van die rykes of bevoorregtes word dan ook dikwels as ruimte deur skilders en outeurs gebruik om die binnekoms of teenwoordigheid van die Dood voor te stel. Ook Emma in *Madame Bovary* van Flaubert tree oor die drumpel, betree die dans van die dood, wanneer sy gedurende die bal te La Vaubyessard met die burggraaf wals (sien Goodwin 1988:162 e.v.).

Sosiale kritiek, veral teen die rykes en die hoë is 'n inherente element van die Dodedans. "The dance of death is a peculiarly apt vehicle for such veiled barbs: there is something undeniably bland, apolitical, about death's universality, so that the motif appears to embody at most a diluted democratic sympathy" (Goodwin 1988:76-77).

Vanselfsprekend is die laaste woord oor die Dans van die Dood nog nie gespreek nie en is bogenoemde slegs 'n samevatting van aspekte wat vir hierdie studie van belang is.

6.3 Die Dodedans op Welgevonden

Reeds in die inhoudsopgawe van *Sewe dae by die Silbersteins* word dans- of musiekterme op die voorgrond gestel in vier van die hoofstukopskrifte: Dans van die Rykes; Kaperjolle van die Kunstenaars; Ballet van die Boere; Fuga van Herbewapening. Hoewel die ander hoofstukke nie in hulle opskrifte na dans of musiek verwys nie, weet die leser dat die feeste of partytjies op Welgevonden elke aand 'n bepaalde patroon volg en dat die aand gewoonlik met 'n dansery afgesluit word. Die doel van hierdie studie is om vas te stel of die figuur van die Dood op hierdie feeste aanwesig is en of dit moontlik is om te sê dat die Dans van die Dood tot die strukturering van die roman bygedra het.

Die beklemtoning van woorde of passasies is deurgaans myne, behalwe waar anders vermeld.

6.3.1 Dans van die Rykes

Reeds wanneer Henry saam met J.J. by Welgevonden opdaag en die deure van die opstal vir hulle deur 'n Kleurlingmeisie "met gestyfde kappie en witgestyselde nekkragie" oopgemaak word (p. 10), word 'n danseffek subtiel die verhaal binnegebring want hulle volg "die sywaarts-dansende meidjie" na die voorhuis. Hier word Henry min of meer in hiërargiese volgorde aan die "Silberstein-ménage" voorgestel. Jock uiter tydens hierdie geleentheid (p. 12-13) onder andere die volgende woorde:

"'...Ons probeer 'n leefwyse hier vestig - soos in die ou Kaap. 'n Liberale leefwyse, beskaafd en prikkelend. Ons het elke aand gaste, jy sal vanaand sien. Elke aand van die week. Hierdie plek leef. Iets, iets leef...Iets leef en so lank as wat daar lewe is, leef Welgevonden...' " (my beklemtoning). Hy vertel hoe alles op die plaas aanhoudend werk en dreun en raas, hoe "'Welgevonden se werksmense sing...Wag, luister!' 'n Pou skree sy doodskreeu in die rigting van die tuin. Jock ledig sy glas en klap dit hard op die tafel neer. Dan verval hy meteens in 'n swaarmoedige stilte, sy skouers krom, sy ken op sy hand, sy elmboog op sy knie."

Teenoor hierdie klem op leef en leefwyse en die entoesiasme wat Jock probeer oordra oor die lewendige aard van Welgevonden, staan die doodskreeu van die pou, dit verbreek Jock se monoloog en laat hom in swaarmoedigheid verval. Die begrippe dood en lewe word dus reeds hier tydens die ontmoetingsgeleentheid op die voorgrond gestel. Op dieselfde bladsy word die musikale terme egter ook steeds aangetref. Die twee Misses Silberstein giggel "musikaal" en

die diensmeisie wat Henry na sy kamer neem, staan "wiegend" in die deur en "trippel" weg na die kombuis.

- Tydens die eerste aandfunksie waar Henry as 'n jongman met 'n "engelgesig" in sy swart aandpak opval, word die term "dans" vroeg-vroeg aangetref. Die pretensie van die gaste is reeds vroeër in dié hoofstuk bespreek en daar is gewys op die feit dat die gaste se titels en rykdom beklemtoon word. Daar word gesê dat Henry met 'n Italiaanse contessa dans en die gaste "dryf hom tot 'n gesprek oor kuns: Tretchikoff en ander. Iemand verduidelik vir hom die simboliek van die orgidee op die trap, die vars druppel water, die vergane tooisels en die sigaretstompies. Plesier is selfs korter as die lewe van 'n geplukte blom, die bestaan van 'n druppel water" (p. 15) (my beklemtoning). Hierdie passasie oor 'n skildery wat oor en oor afgedruk is en in talle huise vanoor die hele spektrum van die Suid-Afrikaanse samelewing voorkom, dra in essensie dieselfde boodskap as die Dodedans. Direk na hierdie aanhaling staan die volgende woorde: "'n Dronk, blonde meisie trek Henry terug na die dans, terg hom met bewegende bekken, smeer haar rooisel teen sy boordjie, berei haarself voor (deur hom) vir iemand anders, vra hom uit na Salome en verdwyn in die arms van 'n pukka-snor met sy gesprek die ene vis, sport en seks" (p. 15). Is dit 'n eerste aanduiding van die Dood in die figuur van 'n vroulike koket?

Enkele paragrawe verder lees ons: "Hy (Henry - JFJ) is op die punt om 'n doodsbeseft te kry - nie heeltemal nie, maar slegs by wyse van vae aanduiding. Dit wek nie 'n gevoel van vrees by hom nie; hy begin bloot wonder hoe dit sal voel om nie meer daar te wees nie. Hy probeer hard, maar hy self is altyd teenwoordig: hy sien sy eie lyk, die graf, die verdwaasde familie en hy kry 'n beseft van tyd wat verbygaan" (p. 16). De Jong (Malan 1982:58) sê: "Als Henry



opeens tijdens de eerste grote partij wordt oervallen deur eenzaamheid en doodsbeseft, denK ik aan Rilkes verzen: 'Der Tod ist grosz, wir sind die seinen lachenden Munds. Wenn wir mitten im Leben uns meinen, wagt er 's zu weinen, mitten in uns'".

Wanneer Jock dan Henry se doodsgedagtes onderbreek en hom aanraai om tussen die rykes te beweeg, met hulle te gesels en rykdom en die rykes te aanvaar, verseker Jock hom dat hy enige onderwerp kan kies en dat daar wel iemand aanwesig sal wees wat met hom daaroor kan praat "...dat soveel persone hier teenwoordig is wat sukses in hulle onderskeie beroepe behaal het..." (p. 16). Die gaste verteenwoordig reeds 'n bepaalde laag van die mensdom, die rykes. Dit is interessant om daarop te let dat die gaste by die partytjies, soos in die middeleeuse Dodedans (sien 6.2.2), ook redelik rigied gekodifiseer is volgens hulle professies, klasse en geslag.

Jock "laat Henry gestrand in die middel van die vloer waar 'n dronk maar welriekende vrou van gevorderde ouderdom die jongman hartstogtelik omhels". Volgens my oordeel tree die Doodsfiguur, lady Mandrake, hier die dans binne. Haar binnekoms is deur die koket en Jock voorberei. Sy haak by Henry in en wandel met hom tot by die venster van waar hulle in die beligte tuin kyk. Die venster verteenwoordig moontlik hier die drumpel wat tradisioneel in die Dodedans so 'n belangrike rol speel.

Volgens die **Concise Oxford Dictionary** (Sykes 1976:663) dui **mandrake** op 'n "(p)oisonous plant with white or purple flowers and large yellow fruit, and having emetic and narcotic properties, with root once thought to resemble human form and to shriek when plucked" en met noodlottige gevolge vir die een wat dit pluk (Malan 1978:80). Dit is 'n plant wat met die dood geassosieer word. Die alruin



(**Mandragora**) se wortel is in die vorm van 'n mannetjie wat toorkrag sou besit (Odendal et al 1984:44).

Haar eerste woorde aan Henry (p. 17-18) raak dan ook dadelik die kwessie van lewe en dood aan en al verbloem haar woorde haar ware aard deur die lewe op te hemel, word die leser ingelig dat haar gesig 'n grimeermasker is wat weldra begin ontbind. "**'Mens woon in die land van die lewende, mens moet nie heeldag aan die dood dink nie,'** sê sy. 'Die lewe is so interessant. Neem my man as voorbeeld - daardie een oorkant in die hoek, die een met die wit baard, sir Henry Mandrake. Sir Henry en ek was die hele wêreld deur: Hongkong, Hawaii, Griekeland, Majorka, Venesië en Capri. (Sy was reeds orals en die universaliteit van die Dood word moontlik hierdeur gesuggereer)...Sir Henry se lewe was vol en hy ly aan sy hart. Dr. Johns is ons huisarts en hy het my vertroulik meegedeel dat sir Henry versigtig moet wees. **Die dood is om die draai**, maar dink jy sir Henry gaan eenkant in 'n hoekie sit, soos iemand wat ons ken, vol doodsgedagtes? Kyk na hom.'...Sir Henry se gesig is bloedrooi; die are op sy slape is pers en geswolle; hy hyg na asem; sy oë is verwilderd; sy bewegings is rukkerig. 'Lewe en nogmaals lewe is sir Henry se benadering. **Dood, waar is jou angel?**' Sy kyk met groot solemniteit na die jongman. Haar beenstruktuur is indrukwekkend; die skoonheidsvernys op haar gesig is deur 'n deskundige gevorm tot 'n pragtige masker wat stadig begin ontbind as die trane begin loop: eers die blou onder die oë, dan die rooisel op haar wange, dan die poeier wat orals verkrummel. 'O, die neerslagtigheid van die jeug!' Sy gryp hom aan die arm. 'Leef! Leef! Dans en wees vrolik; die hele wêreld wag. Lewe, lewe, lewe!' En sy verberg haar gesig op sy bors terwyl haar Juno-haarkapsel stadig begin lostrek en kammetjies, haarnaalde en gespetjies een na die ander met die geluid van waterdruppels op die vloer val." Henry plaas dan sy arm om haar. (Lady Mandrake se oordadige



grimering word telkens as 'n masker beskryf. Dit herinner aan die doodsfiguur wat in vermomming opdaag om die lewendes om die bos te lei en sodoende die strik van die dood in te lok.)

Sy nooi hom hier reeds uit tot die dans, oënskynlik die dans van die lewe, maar terselfdertyd wys sy sir Henry aan Henry (sy naamgenoot) en dit is duidelik dat sir Henry reeds besig is om sy stryd teen die Dood te verloor.

Direk hierna volg regter O'Hara en dr. Johns se gesprek met Henry oor melaatsheid en dit is asof al die aanwesiges aangetas is, asof die "hele vertrek met melaatses gevul is" (p.19). Hierdie verwysing na melaatsheid dui moontlik op 'n soort universele pes, die pes waarin die dood skuil. Die Swart Pes van die Middeleeue was, soos reeds genoem, juis beskou as 'n grondliggende rede vir die ontwikkeling van die Dodedans.

In die volgende gedeelte wat oor vier bladsye strek word die woord "dans" agt keer gebruik. "Dis vir Henry asof iets plotseling met die huis gebeur het: die mense praat nog, dans en klets, maar dis asof daar 'n ander kwaliteit in die gedruis gekom het. Dit voel vir hom soos 'n grammofoon wat besig is om af te loop...Die brandewyn begin nou 'n uitwerking op hom hê en Henry vind dat hy geredeliker saam met die rykes hulle dans uitvoer...e.v." Hy sien hoe Jock met die slank Mrs Silberstein dans en teen die beweging van die klok in draai hulle (p. 21). Let op die draaikolk- of vortex-beweging wat vroeër in die bespreking van die Dodedans as 'n tipiese kenmerk daarvan genoem is. "In die warreling kan mens haar hare sien waai soos 'n swart spreid uit die vortex van hulle bewegings terwyl die twee gesigte, manlik en vroulik, eers kenbaar is en dan onsydig word. Rond en rond, wilder en wilder beweeg hulle totdat die bewegings afneem en verflou en in die middel van die

draaikolk die powere manlike bruut meteens materialiseer en tot stilstand kom, terwyl sy self langsaam die maalstroom om hom voltooi, al wyer en wyer, tot voor J.J. wat met regte tydsberekening, en op pas van die veranderde maat, haar in sy arms neem en walsend op die vloer verdwyn." Henry sien die vrees in Jock se oë. Die slank Mrs Silberstein kan, soos die koket, hier as nog 'n dubbelganger vir die vroulike doodsfiguur beskou word.

Wanneer die meeste gaste ophou met dans, verskyn lady Joan Mandrake weer langs Henry en haak by hom in (p. 22). "Sy is effens onvas op haar voete en gebruik hom as stut terwyl sy die gesprek met simpatieke bewegings vergesel. Haar masker is intussen gerepareer sodat net haar oë en haar lippe roer." Sy nooi hom om by hulle te kom kuier. "'Sir Henry stel in jongmense belang. Jongmense is sy lewe. Hy verjong homself in die geselskap van die jeug.' 'A!' sê sir Henry wat sonder 'n masker langs hulle verskyn, sy gesig belynd en verfrommel...Hy knik vir Henry en daar roer iets in sy rokerige, moeë oë as hy die vars jongman aanskou. Hy wys met sy vinger en beweeg dit heen en weer." Is dit 'n waarskuwing, want teen die einde van die aand maan sir Henry hom om sy doodswens te vergeet (p. 24).

6.3.2 Kaperjolle van die Kunstenaars

Kort na sy aankoms by die volgende aand se partytjie, loop Henry die vermeende gemaskerde Salome raak en "(h)ulle lyk 'n pragtige paar, hierdie twee, soos iets uit 'n volkslegende, die mooi jong prins en sy woudbruid...Sy loop liggies langs hom en haar hand lê stil in syne. Sy volg hom volkome, asof hulle dans, en hy kan die bewegings van haar ledemate teen syne voel...In volkome swye wentel hulle in en uit tussen die gaste en die tablo's van hulle kaperjolle...Daarom praat hulle nie en Henry en Salome wandel in harmonieuse swye deur die betowerde landskap" (p.



36-37). Die voorstelling van die dans is dus byna onmiddellik aanwesig. Dit word onderbreek wanneer dr. Johns en regter O'Hara en later Mrs Silberstein Henry se aandag opeis en Salome hom verlaat, maar wanneer die dans op die maat van "kwelamusiek" (p. 42-43) begin, is lady Mandrake die eerste om met Henry te praat. "'A, doodsgedagtes! Doodsgedagtes! Doodsgedagtes!' kekkel iemand opgewek in sy oor, en daar staan sy, die tierwyfie, met die swart bikini en die lang bene waarop blou aartjies van ouderdom hulle eerste patrone begin, met die groot slagtaande en oopgerekte bek waaruit die stem soos uit 'n luidspreker kom. 'Nog steeds die melancholie! A, hoe wens ek dat jy saam met sir Henry en my die ware vrug van lewensvreug kan pluk!' Sy swaai haar hande op na die donker hemel. 'Die blou oseane, die verre strande, die eksotiese palms, die tropiese blomme, die wyn, die Mediterreense lug, die heidense gode, die albaste-standbeelde, die wingerde, die musiek, die warm liefde, die donker oë, die sinnelike genot van elke beswymende oomblik...' As doodsfiguur is haar woorde ironies en in plaas van lewensvreugde, besorg sy hom 'n wond na die volgende woorde:

"Sir Henry en ek glo in geen god nie; ons vind julle wêreld saai (asof hulle nie van hierdie wêreld is nie - JFJ). Maar ons pluk wat daar te pluk is...Kan jy nie voel nie, kan jy nie begryp nie?' (kursivering in roman) En sy omhels hom meteens van pure uitbundigheid, maar haar masker is in die pad en Henry doen 'n ligte wondjie langs sy oor op...Dan slaan sy haar arms om sy nek en haar stem verander. 'Die meeste van ons vriende is dood. Daar is nou net oumense oor wat wag om te sterf...Weet jy dat sir Henry en ek 'n doodsooreenkoms het? As siekte of 'n gebrek van die ouderdom een van ons oorval, sodat die een nie meer kan byhou nie, dan sal die ander een 'n einde daaraan maak. Daar is so baie maniere om uit hierdie wêreld te kom. Dis nie eintlik 'n probleem nie, is dit?'"

Hierna beskou sy koudweg sir Henry se patetiese pogings om 'n "slangetjie" vas te keer. "Langs Henry is die oë van die tierwyfie op haar maat gerig. Agter die masker heel moontlik met deernis en weemoed, maar in die lig met die gevoelloosheid van 'n dier wat sy prooi gewaar. Sy wuif vir sir Henry wat haar nou vir die eerste keer gewaar" (p. 44). (Sir Henry probeer desperaat nuwe lewe kry in die aangesig van die Dood, met wie hy 'n ooreenkoms het.)

Die middernagtelike swemparty eindig wanneer die swembad leeggepomp word en die gaste verslae in die leë swembad staan "soos in 'n openbare graf" (p. 45).

6.3.3 Ballet van die Boere

Gedurende Henry se volgende uitstappie op die plaas saam met Jock kom daar hier en daar verwysings voor wat moontlik met die idee van die Dodedans in verband gebring kan word. Op p. 48 word byvoorbeeld gepraat van die "witgeklede mans wat met ingetoë toewyding soos priesters in 'n tempel meedoen aan die ritueel van fermentasie en volbringings" en verder dat hulle 'n kelder bereik "waar 'n reeks lêers soos doodkiste in die skemer lê", maar dis veral die wete dat alle mense op die ou end gelyk is wat op p. 50 beklemtoon word. "Hulle stap by 'n groot gebou verby waar 'n hele reeks Kleurlinge besig is. Almal is vrolik en uitgelate en die atmosfeer het nou gewissel van die bonatuurlike tot die alledaagse. Hulle kyk astringent na Jock en Henry met die superieure besef van menslike swakheid wat alle stand uitwis en almal herlei tot alledaagse menswees: die bekwaamheid ten opsigte van seks, liefde, bevrediging van materiële behoeftes en die vermoë tot oorlewing in die rottejag wat die lewe is." Daardie middag verval Henry weer in 'n "doodslaap" (p. 55) voordat hy moet verkleed vir die partytjie saam met die boere.



Na 'n gesprek met regter O'Hara en dr. Johns waaraan die boere ook deelneem, voel Henry twee vrouehande van agter sy rug oor sy oë (p. 60). "'Raai wie,' sê lady Mandrake. 'Het jy gedink dit was Salome?' vra sy toe sy haar hande wegneem. (Die verband tussen lady Mandrake en Salome kom weer ter sprake - JFJ) ...'Die gelowiges!' sê lady Mandrake. 'Hulle stry en stry...dit ruik na kloosters en mens voel die harde banke van die Protestantse kerke'". Dan soek sy sir Henry en gewaar hom tussen 'n krans van boerinnetjies. "Lady Mandrake sug van verligting en skink 'n tweede glasie vol. 'Sir Henry en ek bekommer ons nie heeldag oor al die saai probleme van vandag se wêreld nie. Ons glo aan die rykdom van alle lewende dinge, die magiese proses van groei, verandering en rypwording, die weemoed van 'n tyd verby en die proses van verbygaan, die warmte gebore uit liefde vir alles wat lewe' ...Sy neig meteens oor na Henry en fluister: 'Ek wil jou van 'n belofte vertel wat ek aan sir Henry moes doen... Sir Henry het my laat belooft dat as hy te sterwe kom die dokters geen verdowingsmiddels mag gebruik nie. Hy wil ten volle bewus wees van elke sensasie, hy wil die lewe tot op die heel laaste oomblik ervaar. Is dit nie pragtig nie?'... Sy piksoen Henry op die wang en loop in die rigting van sir Henry. Meteens is dit asof die rubberballetjie hernieuwe energie kry: dit beweeg op en af en heen en weer hoe nader sy kom, vinniger en vinniger met senuweeagtige lewenskrag" (p. 60-61).

Dansterme, in dié geval dan veral balletterme, kom by herhaling in die res van die hoofstuk voor. In teenstelling hiermee, maar ook met die suggestie van dans trap die boere in 'n bepaalde ritme op die vloer wanneer Brutus binnegebring word. Hierdie dansery bou op tot 'n geleidelike crescendo: "Boerinnetjies bras croisés, boerinnetjies en l'air, boerinnetjies in arabesque, boerinnetjies dansend la grâce sautée, boerinnetjies in

pirouette, boerinnetjies sur les pointes, boerinnetjies aanbiddend demi-bras" (p. 67).

Oom Giepie se toespraak word gevolg deur 'n geposeerde foto en dit is interessant dat die persone vir die foto min of meer in hiërargiese volgorde geplaas word. Elkeen se amp bepaal sy plek. "Een groot grynslag, 'n detonasie, en met bonatuurlike lig word gebore die voorbladfoto vir **Boerenuus**" (p. 69).

Daardie nag klop iemand aan Henry se deur, maar "diep verval in slaap, is die geluidjies buite die grens van sy sintuie en hoor hy slegs die angskrete van al daardie stemme wat gedurende die dag onhoorbaar was" (p. 69).

6.3.4 Fuga van Geestelike Herbewapening, Apartheid en Beplanning

In die vierde gedeelte van hierdie hoofstuk breek die gebruikelike aandpartytjie weer aan. Wanneer Henry die groot rondawel binnetree (p. 82), gewaar hy 'n vriendelike groep mense, universeel verteenwoordigend van die totale mensdom, wat vervolgens aan die hand van hulle tande en lippe gekarakteriseer en gekarikaturiseer word, soos vroeër in die hoofstuk reeds aangehaal is. Onder andere word gesê: "'Vriendskap ower al wat gryns ten dode: tande tot die dood toe; gapings van hartstog; grafstene van seks, godsdiens en goeie wil...Tande, tande, tande en tande tot alles saai word en tande, tande, tande tot alles **wegsterf** in verydeling want ons soek MOED en STAALKRAG en GELOOF en SELFOPOFFERING en dis meer as tande, tande, tande..." (p. 82).

Die dansery het reeds begin as Henry opdaag. "'n Dans is aan die gang waarvolgens elke groep in die patroon van sy nasionale drag begin, die gedifferensieerde patroon behou,



oorgaan in 'n chaos van beweging en dan volkome geïntegreerd eindig... 'Hulle sing die lied van Geestelike Herbewapening, maar elkeen sing dit in sy eie taal'... 'Eén wêreld in gees verenig'" (p. 83). Die mense in die dans is almal gelyk, in hierdie uitbeelding van die Dodedans moet almal dieselfde pad volg, niemand word uitgesonder nie. Dan betree lady Mandrake die toneel.

"'O, lieflike aand, kleurvolle aand, **dansende**, ekstatiëse aand!' besweer sy, lady Mandrake, uitdagend haar mistifikasie in hierdie wêreld wat vir haar vreemd is. 'O, Henry!' weeklaag sy haar alleenheid en rus haar hoof op sy skouer. 'O, Henry!' sug sy op die barre eiland in die see van gaste wat met liefde teen hulle aanklots. Aan die ander kant van die rondawel sien hulle sir Henry, maar vanaand lyk hy moeg, oud en verwaarloos... 'n Naturelleman van Kenia uitgevat in 'n vlekkelose aandpak, 'n dassievel om sy hoof, dans by hulle verby. (Die dans het alweer begin.) Hy sien lady Mandrake, voer 'n paar ingewikkelde passies uit, en sing die refrein: 'Don't point your finger at your neighbour because your thumb is pointing at you!'

Hy kyk vas in die koue aangesig van 'n desintegrerende beskawing, in 'n museumstuk wat gevoelloos die blik van toeriste ervaar, in 'n geskiedenisboek met snaakse prentjies, in 'n meubelstuk op 'n stowwerige solder, in die stof wat tot stof terugkeer...

'O, Henry,' sê lady Mandrake. Maar haar stem het meteens ferm geword. 'Lyk sir Henry nie vir jou afgemat nie? Lyk hy nie siek nie?'

Hulle kyk saam na sir Henry wat hulle oë op hom voel, moedeloos na die Indiërvrou kyk, en met moeë fatalisme sy ken op sy bors laat sak.

Lady Mandrake lig haar glasie.

'Hasta la muerte!' sê sy, en haar stem, woorde en houding is meteens onheilspellend" (p. 85-86).



In hierdie gedeelte word die leser se aandag direk op die dans gerig met die woorde in hakies "Die dans het alweer begin" en lady Mandrake direk met die dood in verband gebring ("stof wat tot stof terugkeer"). Dit asof sy as doodsfiguur die net nouer om sir Henry begin span. As dit lyk of hy fatalisties oorgee, lig sy haar glasier met die woorde "Hasta la muerte" (Tot die dood ons skei).

Die dans wat hierna gedans word, bestaan uit 'n "conga-ry...en hulle beweeg al in die rondte tot by 'n sentrale punt. Die dans vorm 'n sirkelgang en almal word genooi om daaraan deel te neem (dit herinner aan die reidans van die middeleeuse Dodedans). As die donkerogige meisie dan ook vir Henry glimlag is dit nie 'n glimlag wat haar gesig ophelder nie, "maar wat bloot gevorm word, wat grafstene bekring met rooi, wat die stryd tussen goed en kwaad vir ewig oplos deur volkome onttrekking, tot die vormloosheid van die Groot Saamwees" (p. 87). Die dans neem toe in ritme en chaos en dit is byna of daar 'n skeletagtige figuur aan die dans deelneem wanneer Henry 'n eendstert gewaar met "sy ketelpypbene (wat) dril soos riete in die wind 'Glory Hallelujah!' skree hy 'Dig that rhythm!' 'Ekstase! Ekstase!' fluit die stemmetjie van lady Mandrake wat, botstil, hopeloos dronk, die vrolikheid begriploos gadeslaan" (p. 88).

6.3.5 Dood van 'n Heiden

Die volgende dag, na 'n nag van chaos en brand, byna apokalipties, op Welgevonden, is dit of die bese die oorhand gekry het. Die beelde is tekenend van die pes en oorlog wat tradisioneel met die Dodedans in verband gebring word. Tekens van deteriorasie, verval en kwaad is orals sigbaar, "gehawende figure beweeg spookagtig tussen die ruïnes. Die orde is broos: dit kan enige oomblik in duie stort. 'n Baaierd van geweld en bloedige vernietiging kan



oornag alles uitwis. Nuwe ordes kan oorneem om weer op 'n onbenullige dag die slagoffer te word van nog 'n verduistering. Waarvoor veg en streef ons? En Henry, in sy pak klere, verkreukel en besweet, diep ongelukkig, voel hoe hy self met alles vergaan" (p. 95).

Hierteenoor is die gaste op die plaas steeds, asof onaangeraak met die dans besig. "Teen die agtergrond van die dag is daar iets dekadents aan hulle houding en voorkomste: die behae in die oomblik, die onverskilligheid oor die gebeure waaraan hulle in elk geval niks kan doen nie, die moeite en sorg wat hulle aan die uiterlike bestee het sodat al die vrouens mooi lyk en die mans elegant. (Behalwe Henry en Jock.) Dis asof hulle nou in 'n tuin in Firenze beweeg terwyl die pes hom in die vallei uitwoed, prinse en prinsesse van Boccacio wat in die afsondering van hulle sintelende gesprekke, omring deur mooi dinge, gevoed deur die fynste kos, hulle dors geles deur die subtielste wyn, hoop dat die Flagellum Dei by hulle verby sal gaan... Die gesprekke duur voort, die bewegings is rustig, die ritme vloeiend" (p. 105). In hulle omswerwinge deur die groot huis op soek na die middagmaal moet hulle in 'n portaal egter by die "marmerstandbeeld van 'n pikswart perd verbygaan. Dis Jock se geliefde, afgestorwe hings, Saturnus..." (p. 106). Dit is asof die Dood, so dikwels in die verlede voorgestel as 'n perderuiter, hier ook in die agtergrond beweeg. Pottas (1986:17) noem dat perde dikwels vereenselwig word met seksuele drifte van die mens en sy haal Jung aan wat in dié verband praat van "'...the uncontrollable instinctive drives that can erupt from the unconscious...". Sy meen die perd simboliseer die verband tussen lewensdrif en die dood in die roman.

By die aand se partytjie, met die intellektueles, word die wynkelkies gehou in "beenwit hande" en die vroue se oë is "basiliskagtig styf" (p. 107). Die andersoortige figure,



saam met Henry, is onder andere sir Henry, en lady Mandrake, "hy, met die outydse deftigheid, swaelstert en knopie aan die lapel om die ridderordes aan te dui; sy, met die swart aandrok, die Medusagesig en klassieke eenvoud wat tydloos is" (p. 108). Medusa was een van die drie Gorgone mitologiese, vroulike monsters met metaalkloue, slagtande, en slange vir hare, van wie die aanblik 'n mens laat versteen het (Odendal et al 1984:686 en 309).

Terwyl regter O'Hara en dr. Johns met Henry praat, kyk Henry oor hulle skouers en sien vir sir Henry en lady Mandrake. "Dis die eerste keer dat die twee bymekaar bly. Sir Henry beweeg moeilik, die glimlag vir die onverskillige gaste (wat hom nie ken nie) is 'n grynslag van pyn teen wil, van wil in stryd met pyn, 'n tragedie van wil wat tevergeefs teen pyn stry. Hy...gaan deur 'n groteske mime van die bon vivant. Lady Mandrake het hom aan die arm en verlaat hom nooit nie. Sy glimlag ook vir die gaste, maar dis soos die gelaatspel van 'n moeder wat die wenk gee op die flou grappies van haar kind: lag nou! Wat met gebare al die gebare van haar vervelige kind verdubbel, wat terselfdertyd blind en met insig die travestie volhou. Maar agter die karikatuur, in die oë as jy direk daarna kyk (soos Henry nou) is daar die doodsheid van onwrikbare besluit, die ander soort malheid, die stil soort wat kalmte gee in die oë van alle martelaars, moordenaars en heiliges" (p. 108-109).

Met lady Mandrake nou pal aan sy sy breek sir Henry se sterwensoomblikke dan ook aan. "Sir Henry en lady Mandrake het tot in die middel van die vloer beweeg wat amper leeg was...lady Mandrake en sir Henry het so pas na hierdie oop plek gekom omdat sir Henry lug baie dringend nodig het. Hy is klaarblyklik besig om die een of ander vorm van aanval te kry...Lady Mandrake het 'n kelkie in haar hand, bruisend met Welgevonden-sjampanje, en sy gooi nou 'n paar tablette



daarin. Sy bied dit vir sir Henry aan, maar hy weier om dit te drink. Sy praat saggies maar ferm met hom. Hy kyk wild in die vertrek rond en vind dat niemand op hom ag slaan nie. Dan neem hy die kelkie in sy hand en kyk nogmaals tevergeefs na almal...Hy bring die glasie na sy mond, drink die sjampanje en gooi die glasie met 'n dramatiese gebaar op die vloer stukkend...Sir Henry bly 'n oomblikke penregop staan, sy hoof omhoog, sy oë gevestig op die plafon van geelhoutbalke.

Hy begin sterf voordat hy gereed is" (p. 112).

In hierdie oomblikke gaan lady Mandrake sit met sy kop op haar skoot en sy weier dat dr. Johns hom behandel, want, sê sy, sir Henry wil die lewe tot op die laaste oomblik ervaar, en sy druk sy gesig stywer teen haar vas. "Sir Henry in sy aandpak (lady Mandrake kalm en onverbiddelek sy mondstuk) eis as agnostikus en individualis die reg om privaat te sterf" (p. 113). Sy hande klem dan ook lady Mandrake se hande vas, as hy sterf. "Lady Mandrake sit nog steeds met haar man se kop op haar skoot, haar oë gevestig op die mense in 'n kring om haar vergader" (p. 113) en sy begin praat oor sir Henry "asof sy 'n gemoedelike gesprek voer...Sommige vind lady Mandrake teatraal; ander vind haar vreemd. Sy kyk af na die mannetjie met sy kop op haar skoot. Hy lyk soos 'n klein poppie daar op die vloer. Daar is nou geen twyfel aan sy ouderdom nie. Dis 'n groteske klein wasbeeldjie oor wie daar miskien in 'n ander eeu, in ander omhulsel, in 'n ander tydsgees 'n hooggespanne liriese gedig voorgedra sou gewees het..." (p. 114). Lady Mandrake sit in die helder lig, "verlig deur kennis (aards en geestelik)" en vertel van sir Henry se lewe en avonture, van sy flirtasies en van al die beroemde mense, hoofsaaklik kunstenaars, dansers en so meer, ook onder andere die karikaturis Max Beerbohm, waarmee hy kontak gehad het. Dit is sprekend dat al hierdie mense, beroemd of nie, reeds dood is (p. 115).

Wanneer sy opstaan en aankondig dat sir Henry die volgende dag sonder diens en vriende begrawe sal word, dring sy ook daarop aan dat die partytjie (die dans? - JFJ) moet voortgaan.

Dit is Henry se eerste aanraking met die dood en hy is geskok. Op pad na sy kamer gaan hy weer by die saal verby waar die marmerperd in die duister spring. Is daar 'n swart ruiter op die swart perd? Saturnus op sy hings, die voorloper van die plaag. "Was daar 'n blou vlam op die lippe van sir Henry toe hy gesterf het?" (p. 116).

Henry sien vervolgens oral tekens van boosheid, verval, pes en die dood, byvoorbeeld 'n slang, vlermuis, 'n vrot vet wurm, giftige fungi, vlieë, voëls wat in die donker vlieg, 'n swart wolk in die vallei, kraaie in pare, mal honde en skape wat vrek. Selfs die liggaam van sir Henry met sy wit hare, starende oë en gapende mond word dreigend en boosaardig van voorkoms.

6.3.6 Walpurgisnacht

Die aanvreting van die chaos, die verrotting, word voortgesit in hierdie hoofstuk en daar is talle verwysings na bleekwit meisies, bleekwit lippe en bleek gesigte in die gedeelte waar Jock en Henry die Accademia d'amore besoek. Talle verwysings na die dood kom hierna voor: die ou vroutjie knars 'n koringkriek dood; Henry trap amper op die adder "wat op die punt is om met 'n oëverblindende beweging pragtig dood te saai. Maar Jock vernietig hom met 'n stomp" (p. 123); hulle kom op 'n dooie skaap af, met die pens geswel; die plante ontbind; "(h)ulle kom by 'n begraafplaas, omring deur 'n mosbedekte muur, die grafkelder weggesink in die grond" (p. 123). By die opstal heers 'n bedrukte atmosfeer, maar die dansery het reeds weer begin. "Allerhande vreemde danspassies word beproef



terwyl 'n platespeler die nuutste jazz toongetrou die lug instuur. Dis die mans wat die meeste ly, want hulle moet improviseer en die vrouens hoef net te volg" (p. 125).

Henry bring tyd in sy kamer deur, "in hierdie sterwende uur van die dag" wanneer Jock sy gaste aan hulleself oorlaat, voor die aand se partytjie, 'n heksesabbat. In die bespreking van die ontwikkeling van die **Dans van die Dood** (6.2.1) is reeds genoem dat die middeleeuse heksesabbat ook dikwels met die ontwikkeling van die Dodedans vereenselwig word. Tydens so 'n sabbat is demone opgeroep en het die deelnemers hulleself aan Satan gewy. Die wilde kringdans wat die sabbat gevolg het, kan as 'n voorloper van die Dodedans vertolk word, aldus Kurtz (1975:16). Dit is tydens die heksesabbat wat "'n doodsvrees" (p. 130) vir Henry "beetpak" en waar hy finaal sy onskuld verloor. Hy aanskou hoe almal, "mans en vrouens, oud en jonk - uit alle beroepe" (p. 132) hulle op omgekeerde wyse voor Satan verootmoedig. Die simboliese eetmaal behoort eintlik die eet van verrotte lyke te wees en wanneer Henry moet eet, sien hy op die tafel voor hom die lyk van sir Henry. "Rondom hom hoor hy die fluistering van die demone" (p. 135).

"Die vrye omgang het as 'n dansparty begin onder die begeleiding van **makabere** progressiewe jazzmusiek in die agtergrond...Swart Jan is aan die voorpunt; met perfekte tydsberekening het hy hulle deur al die nuanses van demoniese vrywording gelei...In die reënboogligte, in die gestadigde ontbinding van die dans, verby die stadium van selfkritiek (die moeilikste oomblik) voer hy hulle en laat meteens elkeen aan sy eie afdraand oor..." (p. 135-136).

Die slotgedeelte van die danspartybeskrywing (p. 138) bevat die volgende veelbetekenende woorde: "In die lig van nuwe kennis kan niemand na die fees verwys as die oomblik van

die verlies van sy ewige siel nie. Niemand weet of hulle bestem is vir die hel of die hemel nie."

Henry bly alleen agter as almal die partytjie verlaat het en hy dink aan die dag en nag se gebeure, "maar dis die gebeure van die vorige aand, die begin van die kettingreaksie, wat die sterkste in sy herinnering lê. En dan is dit miskien ook omdat sir Henry en hy dieselfde naam gehad het. Hy kan die uitdrukking op die gesig nie vergeet nie: die woede voor die dood" (p. 138). Kannemeyer (1970:69) sê: "Daarom is dit juis so effektief dat hy die lyk van sir Henry sien lê, die man wat - deur die ooreenkoms in hulle name - eintlik prototipe is van homself en wat gesterf het sonder dat hy 'n beeld van homself kon vind. Die lyk van sir Henry wek dus by hom die gevoel dat ook hy besig is om sy individualiteit te verloor en voorbestem is om dieselfde pad as sy naamgenoot te volg." Die meisie wat uit die skaduwee na hom kyk, heel moontlik Salome, word dan ook verbind met lady Mandrake, want op p. 139-140 staan daar: "Hy (Henry) leef nou vir haar soos sir Henry vir lady Mandrake geleef het. Sy sal soos 'n tierwyfie veg om die beeld behoue te laat bly." Kannemeyer (1970:58) noem haar "eintlik beeld van 'n dekadente geperverteerde Salome" en die vraag ontstaan of sy die doodsfiguur in Henry se lewe sal word?

6.3.7 Die Koms van Salome

In die laaste hoofstuk word die verband tussen lady Mandrake en Salome herbevestig wanneer die leser vir die laaste keer van lady Mandrake lees. Henry is alleen op 'n wandeltog op die plaas, maar dan gewaar hy 'n beweging in die verte, 'n vrouefiguur wat een oomblik teen die horison gesilhoeëtteer is en die volgende oomblik saam met die landskap wegsmelt. As hulle naby mekaar kom, "merk hy eers die buitelyne, daarna die aanduiding van gelaatstrekke,



maar alles bly nog onbepaald...Dis 'n vrou, gesigloos soos in jou drome, en 'n samestelling van alle vroue. As dit Salome moet wees, dan is hierdie naderende ontmoeting soos hy verwag het, 'n stadige uitkristallisering, die geboorte van vorm uit die vormloosheid" (p. 145).

Hy herken meteens vir lady Mandrake en hy loop haar tegemoet. "'Henry,' sê sy, 'hoe aangenaam om jou hier te sien.' Die sonlig is wreed met haar en maak die masker goedkoop. Dit bak dit hard en onooglik maar verhoog in die proses die doeltreffendheid daarvan. Lady Mandrake is self so volkome weggesteek dat die openinge wat haar oë is, na twee venstertjies lyk waaragter die ware persoon na buite loer" (p. 145-146).

Sy het sir Henry veras en nou is "hy orals en in enige gedaante" en sy strooi die as op Welgevonden uit omdat hy sy gelukkigste dae daar deurgebring het, soos Henry op die punt staan om te doen. Sy gee dan ook aan hom 'n ring van sir Henry ter nagedagtenis en onthou vir sir Henry net as 'n jongman, soos die jongman voor haar (p. 146).

Die laaste partytjie breek aan en Henry is vir die eerste keer gekleed soos al die ander gaste, die program geskied weer eens op die maat van musiek (die dans hou steeds aan) en al die gaste van die vorige partytjies is daar, behalwe lady Mandrake. Haar naam word opvallend nie genoem nie en die vraag ontstaan: Is dit omdat Salome, 'n volgende vroulike doodsfiguur nou formeel die toneel betree? Soos met die dag se wandeling wag Henry weer om die vrouefiguur te identifiseer. "Al agthonderd staan op as Salome kom. Aan die eindpunt van die saal verskyn sy met haar gevolg, maagdelike meisies met donker oë.

Dis 'n indrukwekkende optog. Hulle kom stadig nader op maat van die musiek...Die een in die middel is sy. Daar is geen

keer aan die beweging nie. Dis 'n soort onafwendbare noodlot, hierdie beweging na hom toe. Alleen wag hy, sy oë tot skrefies vernou, om spoedig binne sy gesigsveld sy beminde te sien.

En dan ervaar hy die nou-bekende vrees. En saam met die vrees 'n gevoel wat liefde moet wees" (p. 153). Henry is dus reeds in haar mag.

Die **Dans van die Dood** het in **Sewe dae by die Silbersteins** al die rolspelers wat gewoonlik daarin voorkom. Die doodsfiguur, in dié geval vroulik ('n ou vrou met jonger dubbelgangers), die deelnemers aan die reidans, met ander woorde verteenwoordigers van die verskillende ampte en lae van die mensdom, die bal wat in die vorm van die verskillende partytjies aan die huis van ryk Jock Silberstein aangebied word. Die moraliserende leier van die dans (priester of "docteur") word aangetref in die figure van regter o'Hara en dr. Johns wat elke partytjie die kwessie van goed en kwaad op die voorgrond plaas. Jock vorm moontlik 'n derde lid omdat hy gewoonlik die gesprek oor goed en kwaad reeds tydens die oggendwandeling met Henry begin.

Die **Dodedans** vorm struktureel deel van die roman in sy geheel, want die dieperliggende satiriese betekenislaag van die altyd dreigende chaos onder die oppervlak van die oënskynlike orde, word ook deur die **Dodedans**-genre gedra. Dood saai chaos waar voorheen orde was. Die vernislaag van die hedendaagse samelewing met sy pretensie, hoogmoed op grond van rykdom, besittings, kwalifikasies, ensovoorts, is magteloos voor die Dood. Die Dood is altyd en oral aanwesig, soms verskuil en gemasker en dikwels onherkenbaar, maar nietemin daar vir 'n ieder en 'n elk. Die karikature wat geskep word, nie net van die doodsfiguur nie, maar ook van die deelnemers aan die dans, is nie

lighartig spottend nie, maar makaber en onheilspellend grynsend.

Dit dien vermeld te word dat die dood ook 'n belangrike rol in van Leroux se ander romans speel. Pottas (1986:24) gaan so ver om te sê dat "die beelding van die dood alomteenwoordig in die romans van Leroux (is)" en sy noem dat die optog in Parys in **IsisIsisIsis** (Leroux 1969:69) "mettertyd in 'n dodedans (verander)". Sy (1986:23) wys op die implisiete outeur in **Na'va** (Leroux 1972b:95) se ponering dat die dood die groot gelykmaker, die groot versoener in die lewe hier en nou is en wel met die volgende woorde: "Al wat almal gemeen het, is die dood van Georgie. Dis in 'n sekere mate 'n bizarre gerusstelling. Die enigma van die dood is 'n gemene deler wat geen generasie-gaping ken nie." Die moontlikheid bestaan dus dat die hele oeuvre as 'n Dodedans ontleed kan word.

6.4 Samevatting

Die eerste gedeelte van hierdie hoofstuk is gewy aan die algemene aspekte van karikatuurskepping wat in die roman, **Sewe dae by die Silbersteins** aangetref word. Daar is vasgestel dat, soos in ander Leroux-romans, die karikatuur hoofsaaklik in diens van die satire gestel word. Die onwerklike wêreld wat die skrywer skep, het juis talle raakvlakke met die reële sodat die Welgevonden-landgoed gaandeweg 'n mikrokosmos word, maar dit word meer nog, in die woorde van Grové (Malan 1982:59), "'n allegoriese uitbeelding van die mens in sy gang deur hierdie wêreld..." Daar is kortliks verwys na studies wat reeds oor hierdie aspek in Leroux se romans gedoen is en veral Venter (1973) se sienswyse dat **Sewe dae by die Silbersteins** oor 'n oppervlakstruktuur (sosiale euwels) en 'n dieptestruktuur (dreigende chaos agter die orde) beskik, het aandag geniet.



Die karikatuur, as 'n tegniek van die satirikus, werk mee om sosiale euwels bloot te lê, maar is terselfdertyd ook gerig op die dieperliggende problematiek wat in die roman te berde kom, naamlik om aan te toon dat die orde net skyn is en dat chaos net onder die oppervlakte lê. Voorbeelde uit die roman is gebruik om aan te toon hoe Henry aanvanklik 'n gemasjineerde en ordelike Welgevonden verken, maar hoedat hierdie ordelikeheid verbrokkel en die chaos en boosheid oorneem. Die werkwyse van die karikaturis is dan ook om dikwels eers 'n norm te skep wat later met enkele pennehale gereduseer of vernietig word tot 'n karikatuur van die oorspronklike model.

Daar is individuele aandag gegee aan die uitbeelding van die belangrikste karakters in die roman, met die uitsondering van sir en lady Mandrake wat in die tweede gedeelte van die hoofstuk ter sprake kom. Benewens Henry word al die ander hoofkarakters grootliks karikatuuragtig met die verloop van die roman.

Hierna is die onderskeie groepe (rykes, kunstenaars, boere, alle nasies, intellektueles en duiwelsaanbidders), verteenwoordigend van die hele samelewing, wat tydens die verskillende partytjies aan die leser voorgehou is, kortliks as karikature bespreek. Die gees van die karnaval, die afstroop van valse omhulsels (soos in hoofstuk 3 bespreek), word ook in die partytjies op Welgevonden weerspieël.

Die tweede gedeelte van die hoofstuk is gewy aan die sogenaamde **Dans van die Dood**, 'n genre waarin 'n karikatuurfiguur van die Dood sentraal is. 'n Ontleding van hoe **Sewe dae by die Silbersteins** by die Dodedans aansluit, het gevolg. Die oorsprong en ontwikkeling van die **Danse Macabre** word in die meeste bronne as die vroeë Middeleeue aangegee, maar daar word allerweë aanvaar dat die

populariteit en frekwensie daarvan in die visuele en literêre kunste, veral sedert die Swart Dood en Honderdjarige Oorlog tydens die Middeleeue, beslag gekry het. Enkele voorlopers tot die Dodedans is genoem en die betekenis van die woord "macabre" is nagespeur. 'n Paar van die vroegste voorbeelde van die Dodedans bevestig dat die essensiële filosofiese idees wat later kenmerkend van die Dans van die Dood geword het, reeds in hierdie vroeë voorbeelde aanwesig was.

Die samestelling van die Dodedans in die vorm van 'n reidans waarin die mensdom volgens verskillende ampte hiërargies gerangskik is, met 'n prediker of "docteur" aan die voorpunt, is bespreek.

Die figuur van die Dood wat dan die dansmaat geword het van die lewendes wat op die punt staan om oor die drumpel van die dood begelei te word, is redelik uitvoerig onder die loep geneem en die verskillende gepersonifiseerde figure wat so 'n figuur aangeneem het, asook die kwessie oor die geslag van die doodsfiguur is bespreek. Daar is vasgestel die betekenis van die Dodedans is in die eerste plek die gelykmaking van alle mense deur die dood, maar daar is ook dieper in die betekenis daarvan gedelf om vas te stel of hierdie genre nog enigiets vir die moderne mens te sê het. Dit is belangrik om daarop te let dat die Dans nie staties gebly het nie, maar deur die eeue ook ontwikkel het en deur talle kunstenaars verskillend geïmplementeer is om steeds trefkrag te behou.

Deur die seleksie van toepaslike passasies uit die roman het 'n besondere weergawe van die Dans van die dood in *Sewe dae by die Silbersteins* ontvou. Reeds in die hoofstukopskrifte is daar sprake van dans, musiek en die dood. Die talle verwysings in die teks na dansery op die onderskeie partytjies asook gesprekke en gedagtes oor die



dood deur die karakters, versterk die aanduidings dat die Dood 'n metgesel is op die feestelikhede van Welgevonden. Die doodsfiguur blyk lady Mandrake te wees. Haar naam, dié van 'n giftige en dodelike plant, sinjaleer reeds hierdie feit, maar haar masker (grimering) en valse beeld, asook die feit dat sy altyd 'n oog op sir Henry het, die persoon wat sterf wanneer sy digby is, bevestig dit finaal. Verwysings na die dood en verwante begrippe, asook na dans en die verband tussen die twee is dwarsdeur die roman nagespeur. Daar kan gesê word dat die gaste op Welgevonden 'n soort reidans vorm en dat hulle 'n wye spektrum van die mensdom verteenwoordig, maar dat hulle uiteindelik almal magteloos voor die dood staan. Die moraliserende prediker kan waarskynlik hier gesoek word in die twee meturgemanne, dr. Johns en regter O'Hara wat telkens die vraag van goed en kwaad beredeneer en op die voorgrond stel, maar ook in Jock wat die heerser van Welgevonden is en Henry lei in sy inisiëring en op sy verkenningstog na selfkennis. Dat Salome moontlik 'n doodsfiguur vir Henry kan word, soos lady Mandrake dit vir sir Henry was, is ook met aanhalings uit die teks gesteun.

Die laaste en slothoofstuk bevat 'n kort oorsig oor die voorgaande studie en die besondere rol wat die karikatuur in die romankuns van Etienne Leroux speel.



HOOFSTUK 7

SLOT

Daar is nie eenstemmigheid oor die presiese tydstip van oorsprong van dit wat vandag as karikature beskou word nie. Die skeidslyn tussen die karikatuur en ander stilistiese tegnieke, soos die groteske en die allegorie oorvleuel soms. Tog word allerweë aanvaar dat vertekening van 'n karikatuuragtige aard vanaf die vroegste tye deur kunstenaars gebruik is en vandag steeds in kunsvorme nagespeur kan word. Die karikatuur is 'n erkende kunsgreep, beide visueel en literêr. Genres wat kommentaar op die eietydse maatskappy lewer, implementeer dikwels die karikatuur en wel met die doel om te satiriseer, parodieer en te travesteer.

Omdat daar hier te lande nog nie studies oor die karikatuur gedoen is nie, moes agtergrondfeite en teoretiese bevindings daaroor oorwegend uit Britse, Duitse, Franse en Amerikaanse bronne nagevors word. Die aard, doel, kenmerke en implementering van die karikatuur is dus reeds geanaliseer ten opsigte van die werk van 'n hele aantal beroemde kunstenaars, maar nie in Afrikaans nie.

Voordat daar oorgegaan kon word tot 'n verkenning van die karikatuur in die romans van Etienne Leroux, was dit noodsaaklik om redelik uitvoerig na die historiese en teoretiese aspekte rondom die ontstaan en ontwikkeling van die karikatuur te kyk.

Hoofstuk 2 het op chronologiese wyse voorbeelde van vertekende kuns behandel en daar is vasgestel dat dit reeds



in primitiewe gemeenskappe asook in die Egiptiese, Griekse en Romeinse kuns voorgekom het. Hierdie wortels van die karikatuur het met die verloop van tyd ontwikkel en meer gesofistikeerd geword, maar die basiese begrip van intensionele vertekening met die doel om die leser of toeskouer sy beskouing van die werklikheid te laat hersien, het deur die eeue dieselfde gebly. Die gerigtheid van 'n karikatuur wat gewoonlik vertekening van 'n bepaalde model ingesluit het, het 'n uiters belangrike kenmerk daarvan geblyk te wees. Hierdie studie het gevolglik die standpunt gevolg dat **doelbewuste** vertekening, hetsy met die intensie om te bespot, te satiriseer of te vermaan, reeds die benaming "karikatuur" mag dra.

Vroeë vorme van die karikatuur, tot en met die Renaissance, toon die tipiese werkwyses wat gevolg is om 'n karikatuur tot stand te bring en dit sluit in: die vermenging van menslike en dierlike vorme; groteske mensfigure; die gebruik van die masker; die bespotting en aftakeling van die religieuse; karikature van modes en huislike omstandighede; die Romeinse mimi en hul navolgers, die jongleurs en minstrele; en satiriese skryfwerk met die eerste voorbeelde van literêre karikature. Omdat die oorsprong en ontwikkeling van die literêre karikatuur onlosmaaklik vervleg is met dié van visuele karikature, is illustrasies van visuele karikature ter verheldering ingevoeg.

Vertekening geskied tradisioneel deur 'n verskeidenheid van tegnieke waarvan oordrywing, onderstelling, verwringing en vermenging die belangrikste is. Hiermee saam is vasgestel dat die "lag" in die een of ander vorm altyd aanwesig is in karikatuurskepping. Die terme humoristies, geestig en komies word deurlopend in studies oor die karikatuur aangetref. In sommige karikature is die lag egter afgeskaal

tot 'n blote grimmige gryns omdat die karikatuur ook tragiese, groteske en selfs grusame dimensies kan besit.

Omdat die tweede hoofstuk aangetoon het dat karikature reeds in die vroegste kunsvorme van die mens voorgekom het, is daar vervolgens in hoofstuk 3 aan die hand van die literatuurbeskouing van Mikhaïl Bakhtin gekyk na die inherente behoefte by die mens om die staande orde om te keer, met ander woorde 'n humoristiese alternatief te skep. Die begrip "karnaval" is ten grondslag van die kollektiewe volkskultuur of folklore wat Bakhtin as vertrekpunt gebruik.

Die kernbegrippe in Bakhtin se beskouing, naamlik heteroglossia en dialogisme is kortliks belig. Heteroglossia dui daarop dat enige gesproke of geskrewe uiting van die mens net op 'n bepaalde moment betekenisdraend word deurdat die konteks (sosiaal, histories, metereologies, fisiologies e.d.) van sodanige uiting van moment tot moment verander. Heteroglossia staan lynreg teenoor formalisering. Elke groep of individu se taal is sosiaal-ideologies gelaai en daar bestaan 'n hele verskeidenheid van "tale" in 'n bepaalde samelewing. Dialogisme ontstaan omdat interaksie tussen betekenisse voortdurend plaasvind en hulle mekaar wedersyds beïnvloed. Gevolglik bestaan daar nie 'n enkele unitêre taal nie. Wanneer 'n outeur 'n uiting maak, vorm alle ander stemme wat reeds 'n soortgelyke uiting gemaak het, of daarop kommentaar gelewer het, die agtergrond vir so 'n uiting. So veronderstel elke uiting dan ook 'n respons en hierdie respons is die aktiverende beginsel wat die basis vir begrip en kommunikasie vorm.

'n Hele verskeidenheid van "tale" en genres kan in 'n enkele prosateks voorkom en as voorbeeld is die aard van die heteroglossia in vier verskillende vorme van die



komiese roman bespreek. Die literêre spel met die grense van spraaktipes, "tale" en ideologieë is een van die fundamentele aspekte van die komiese roman.

Parodiëring en vertekening, asook karikaturisering van modelle speel vanselfsprekend 'n aansienlike rol in so 'n roman. Die karnavaleske kan met die aard van die heteroglossia in verband gebring word omdat dit ook die mens se verhouding tot sy omgewing en ander mense in 'n nuwe dimensie plaas. Die ontmaskering van valse aansprake en hiërargieë om die ware aard van dinge bloot te lê, vorm die essensie van die karnavaleske. Op hierdie wyse opponeer die karnaval die offisiële kultuur. Die gees van die karnaval manifesteer in skouspele van 'n rituele aard; komiese verbale komposisies; en verskillende vorme van skeldtaal. Hierdie manifestasies is onderling verwant aan mekaar en reflekteer die geestige aspek van die realiteit. Leroux se romans bevat dikwels verwysings wat verwant is aan die karnavaleske en in hierdie studie is spesifiek gekyk na karnavalbegrippe in *Die mugu* en die partytjies in *Sewe dae by die Silbersteins*. Gevolglik is vasgestel dat Leroux ten opsigte van hierdie aspek aansluit by 'n luisterryke voorganger soos Rabelais.

Komiese beeldspraak, met die klem op die groteske realisme wat verwant is aan die karikatuur, is vervolgens bespreek. Groteske realisme in die volkskultuur impliseer degradering en 'n aan-die-kaak-stel van valse verhewenheid, maar omvat ook 'n element van herlewing of regenerasie. Laasgenoemde het grootliks verdwyn uit die literatuur van die afgelope drie eeue, aldus Bakhtin. Rabelais se werk het egter, volgens Bakhtin, steeds hierdie nuutmakende of bevrydende lag bevat. Die daaruitvoortvloeiende gebruik van die figure van die nar, die karnallie en die dwaas in die literatuur is kortliks bespreek. Ook Leroux maak dikwels van sulke figure gebruik en in bepaalde studies is reeds daarop gewys

dat die aftakeling wat in sy romans voorkom, meesal ook regenerering of nuutmaking impliseer.

Hoofstuk 4 is gewy aan enkele verteenwoordigende studies wat handel oor die funksies, kwaliteit en aard van karikatuurskepping in die literatuur. Omdat hierdie studies almal handel oor die gebruik van karikature in die werk van erkende skrywers, het dit die geleentheid gebied om vas te stel of Leroux se karikaturisering daarby aansluit en daarmee ooreenkom. Problematiese aspekte rondom die definiëring en kenmerke van die karikatuur is daarmee saam verhelder.

Reeds van meet af aan was dit duidelik dat daar talle raakpunte tussen Leroux se karikature en dié van Smollett, Balzac, Büchner en Melville bestaan. Daarom is die tegnieke of funksies telkens met voorbeelde uit Leroux se werk geïllustreer. 'n Nuwe ooreenkoms met die tegnieke wat reeds in vroeë vorme van karikatuurskepping voorgekom het, soos in hoofstuk 2 bespreek, is aangetoon.

Die volgende twee hoofstukke het elk 'n bepaalde roman van Leroux onder die loep geneem met karikatuurskepping as die invalshoek. Die karikatuur het tot nou toe nog nie in die Leroux-kritiek die aandag gekry wat dit verdien nie en daarom is hierdie studie se doel om daaromtrent verhelderend te wees. In elke geval is eerstens gewys op algemene karikatuurelemente en daarna is daar oorgegaan tot 'n verkenning van die breë karikatuur in die betrokke roman, naamlik hoe die roman in sy geheel 'n model verteenwoordig, of aansluit by 'n reeds bestaande model van vertekening.

In *Die mugu* (hoofstuk 5) word byna al die karakters op karikatuuragtige wyse voorgehou omdat elkeen 'n deurslaggewende swakheid of afwyking het wat hulle reduceer



tot valse afskynsels van dit wat hulle voorgee om te wees. Taalverwringing dra by tot die heteroglossia in die roman en verryk die toonaard van die karikatuurskepping. Die universalisering van die karikatuur vind ook plaas op grond van die aanwesigheid van karnavaleske beelde en begrippe, sodat die karikatuur, in diens van die satire, uiteindelik nie net die hedendaagse samelewing as vals en artifisieel aan die kaak stel nie, maar ook die Mens met sy swakhede en vergrype blootlê.

In die tweede deel van die hoofstuk is **Die mugu** as 'n karikatuur van die tradisionele ridderroman in oënskou geneem, soos dit veral rondom Gysbrecht, die hoofkarakter, uitkristalliseer. Die belangrikste kenmerk van die ridderverhale, met die fokus op die Arthur-verhale, sentreer rondom die heroïese daadkragtigheid van die hoofkarakter of held (die ridder). Daar is vasgestel dat Gysbrecht Edelhart 'n karikatuur van die gestelde norm word omdat hy uiteindelik 'n anti-held is en die hoogtepunt van die vertekening word gevind in sy totale daadloosheid teenoor die daadkragtigheid van die ridder. Hy is die verworde ridder van 'n verworde samelewing en daardeur word skerp satiriese kommentaar op die hedendaagse bestel uitgespreek.

In hoofstuk 6 is vasgestel dat die karakters en groepe partytjiegangers in **Sewe dae by die Silbersteins**, met die uitsondering van Henry, weer eens 'n reeks van karikature word, veral deur die toekenning van dierekenmerke wat hulle voorkoms en optrede betref. Welgevonden self word 'n vertekende mikrokosmos wat aan die satirikus die geleentheid bied om vlymskerpe kommentaar op die eietydse te lewer, maar ook om die onderliggende chaos wat die oënskynlike orde bedreig, aan die kaak te stel.



Vervolgens is aangedui hoe Leroux in **Sewe dae by die Silbersteins** aansluit by die middeleeuse karikatuurggenre, **Die Dans van die Dood** of die **Danse Macabre**. Die oorsprong en ontwikkeling asook betekenis van die Dodedans is kortliks bespreek. Die idee van 'n reidans met die Dood as sentrale figuur om die lewendes, vanoor die hele spektrum van menswees, oor die drumpel van die lewe na die dood te vergesel, het sy beslag gekry tydens die Swart Dood en Honderdjarige Oorlog gedurende die Middeleeue, maar het steeds vandag trefkrag vir die moderne mens en wel omdat die dood as die groot gelykmaker gesien kan word in 'n pretensieuse en kunsmatige samelewing.

Die seleksie van toepaslike passasies uit die roman het getoon dat dansterme en verwysings na die dood dwarsdeur die roman voorkom, veral tydens die feestelikhede wat aand vir aand op Welgevonden aangebied word. Die doodsfiguur is volgens alle aanduidings lady Mandrake en die moontlikheid bestaan dat Salome dié rol by haar sal oorneem om weer die doodsfiguur in Henry se lewe te word, soos lady Mandrake dit vir sir Henry was.

Ten slotte moet daarop gewys word dat hierdie studie slegs die karikatuur in twee Leroux-romans in diepte kon ondersoek en dat die veld dus nog braak lê om ook die ander romans op dié wyse te analiseer. So sou **Magersfontein, O Magersfontein!** byvoorbeeld aan die hand van Sebastian Brandt se **Skip van dwase** wat in hoofstuk 2 kortliks bespreek is, ontleed kon word. Selfs die knolskrywer-siklus wat op die oog af nie dadelik ooglopende en uitgebreide karikature gepresenteer het nie, is na hierdie studie 'n uitdaging en sou verrassende resultate ten opsigte van die karikatuur kon oplewer.



BIBLIOGRAFIE

- Appèlraad oor Publikasies. 1982. Karakterstudie van Mari-gold Rosemary deur die Appèlraad. In: Malan 1982:267-271.
- Babcock. P. (ed.). 1971. **Webster's third new international dictionary**. Massachusetts: G & C Merriam Company.
- Bachrach, A.G.H. (red.). 1980. **Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur**. Deel 2. Haarlem: De Haan.
- Bakhtin, M.M. 1984. **Rabelais and his world**. Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, M.M. 1986. **The dialogic imagination**. Austin: University of Texas Press.
- Botha, E. 1980. 18-44. In: Cloete 1980:447-453.
- Botha, E. 1980. Etienne Leroux as sosiale kommentator. In: Cloete 1980:457-468.
- Botha, E. 1987. Die hart is in die fees - 'n aspek van intertekstualiteit in die romans van Etienne Leroux. In: Malan & Van Coller 1987:141-152.
- Botha, E. 1982. Mites en mitologie in die werk van Etienne Leroux - aspekte van sy 'mitiese metode'. In: Malan 1982:305-318.
- Botha, E. 1990. Moraliteit en die roman of: weer eens na Welgevonden. **Tydskrif vir Letterkunde**. XXVIII(4) 1990:10.
- Bram, L.B. (ed.). 1986. **Funk & Wagnalls**. New encyclopedia. Vol. 5. New York: Funk & Wagnalls.



- Brereton, G. 1966. **A short history of French literature.** London: Pelican.
- Brink, A.P. 1982. Rooistefaans: Gremlin of guru. *Standpunte*. 35(3):9-14.
- Brink, A.P. 1982a. **Magersfontein, O Magersfontein!** In: Malan 1982:271-274.
- Brink, A.P. 1984. Writing against Big Brother: Notes on apocalyptic fiction in South Africa. *World Literature Today*. 58(2):189-194.
- Britz, E.C., Kannemeyer, J.C. & Pheiffer, R.H. (samests.). 1978. **Skanse teen die tyd.** Kaapstad: Tafelberg.
- Cirlot, J.E. 1971. **A dictionary of symbols.** London: Routledge and Kegan Paul.
- Cloete, T.T. (red.). 1980. **Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig.** Kaapstad: Nasou Beperk.
- De Jong, C. **Sewe dae by die Silbersteins.** In: Malan 1982:57-58.
- Delteil, L. (Red.). 1969. **Le peintre-graveur illustré.** The graphic works of nineteenth and twentieth century artists. An illustrated catalog. Vols. III and XX Daumier. Collectors Editions Ltd. New York: Da Capo Press.
- De Villiers, A. 1977. Ongepubliseerde verslag oor **Magersfontein, O Magersfontein!** vir die Appèlraad oor Publikasies. Pretoria: SENSAL, Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.

- De Vries, A.H. 1982. **Magersfontein, O Magersfontein!** In: Malan 1982:274-276.
- De Wilde, T. 1988. "Die mugu". Etienne Leroux. Pretoria: Academica.
- D'Oliveira, H.U.J. 1982. **Sewe dae by die Silbersteins.** In: Malan 1982:61-65.
- Egri, P. 1982. A portrait of the artist as a caricaturist: Picasso, Joyce and Britten. **Acta Litteraria Academiae. Academiae Hungaricae.** 24(3-4):353-374.
- Eichenberg, F. 1983. **Dance of death. A graphic commentary on the Danse Macabre through the centuries.** New York: Abbeville Press.
- Encyclopaedia Britannica.** 1968. Vol. 7. Chicago/London: William Benton.
- Encyclopaedia Britannica.** 1974. Micropaedia. Vol. III. 15th edition. Chicago/London: William Benton.
- Enklaar, D. Th. 1950. **De Doodendans. Een cultuur-historische studie.** Amsterdam: L.J. Veen.
- Ester, H. 1982. Die groteske wêreld van Een vir Azazel. In: Malan 1982:105-115.
- Ester, H. 1992. De continuïteit van de verteller in het Afrikaanse proza. **Stilet.** iv(1):8.
- Esterhuyse, F. 1982. **Na'va.** In: Malan 1982:242-244.
- Feinberg, L. 1967. **Introduction to satire.** Iowa: Iowa State University.

- Funk, I.K. 1965. **Funk & Wagnalls**. New standard dictionary of the English language. New York: Funk & Wagnalls.
- Goodwin, S.W. 1988. **Kitsch and culture. The Dance of Death in nineteenth-century literature and graphic arts**. New York/London: Garland Publishing Inc.
- Gray, L.H. (ed.). 1964. **The mythology of all races**. Vol. iii. New York: Cooper Square Publishers.
- Gregory, G. (ed.). 1985. Brueghel. **The great artists**. 22(2). London: Marshall Cavendish.
- Grové, A.P. & Nienaber, P.J. 1973. **Die Afrikaanse letterkunde in beeld**. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Grové, A.P. 1982. **Sewe dae by die Silbersteins**. In: Malan 1982:58-60.
- Grové, A.P. 1988. **Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans**. Kaapstad/Johannesburg: Nasionale Opvoedkundige Uitgewery.
- Hawkins, J. (ed.). **The Oxford reference dictionary**. Oxford: Clarendon Press.
- Highet, G. 1962. **The anatomy of satire**. Princeton: Princeton University Press.
- Holquist, M. 1986. Introduction. In: Bakhtin 1986:xv-xxxiv.
- Jacobs, J.F. 1985. Die begrip "satire" in die Leroux-kritiek. M.A.-verhandeling. Randse Afrikaanse Universiteit, Johannesburg.

- Johl, J.H. 1984. *Ironie by Etienne Leroux*. D.Litt.-proefskrif. Randse Afrikaanse Universiteit, Johannesburg.
- Johl, J.H. 1985. Etienne Leroux SSS: Senders, skadeloosstellings en standaardisasie. *Spits*. 1(1):28-44.
- Johl, J.H. 1986. *Leroux-ABC*. Krugersdorp: Sikelela-uitgewers.
- Kannemeyer, J.C. 1970. *Op weg na Welgevonden*. Kaapstad: Academica.
- Komitee van deskundiges, 1982. Die tweede beslissing oor **Magersfontein, O Magersfontein!** In: Malan 1982:262-267.
- Kraft, E. 1988. "A great humour which is serious": Caricature and the development of T.S. Eliot's poetic vision. *Essays in Literature*. 15(2):221-235.
- Kritzinger, M.S.B. e.a. (red.). 1986. **Groot woordeboek Afrikaans-Engels**. 13de uitgawe. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Kruyskamp, C. (red.). 1976. **Van Dale**. Groot woordenboek der Nederlandse taal. Deel I A-N. 10de druk. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Kurtz, L.P. 1975. **The dance of death and the macabre spirit in European literature**. Genève: Slatkine reprints.
- Lacy, N.J. & Ashe, G. 1988. **The Arthurian handbook**. New York: Garland Publishing Inc.

- Lambourne, L. 1983. **An introduction to caricature.** London: Her Majesty's stationary office.
- Leroux, Etienne. 1973. Tegnieke, temas en toekomsplanne. In: Polley 1973:126-139.
- Leroux, Etienne. 1975a. **Die eerste lewe van Colet.** Kaapstad: HAUM.
- Leroux, Etienne. s.j. (1958). **Hilaria.** Kaapstad: HAUM.
- Leroux, Etienne. 1977a. **Die mugu.** Kaapstad: HAUM.
- Leroux, Etienne. 1972a. **Sewe dae by die Silbersteins.** Kaapstad: Human en Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1977b. **Een vir Azazel.** Kaapstad: Human en Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1975b. **Die derde oog.** Kaapstad: Human en Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1973a. **18-44.** Kaapstad: Human en Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1969. **IsisIsisIsis.** Kaapstad: Human en Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1972b. **Na'va.** Kaapstad: Human en Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1976. **Magersfontein, O Magersfontein!.** Kaapstad: Human en Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1982. **Onse Hymie.** Kaapstad: Human en Rousseau.
- Leroux, Etienne. 1984. **Op soek na die Self.** SAUK TV-uitsending. 6 Maart 1984.

- Lindenberg, E. 1982. Gedagtekonstruksie. In: Malan 1982:125-130.
- Louw, W.E.G. 1982. Die mugu. In: Malan 1982:31-32.
- Low, D. 1989. The purpose of caricature. *The Listener*. January:24-26.
- Lucie-Smith, E. 1981. *The art of caricature*. London: Orbis Publishing.
- Lynch, B. 1927. *A history of caricature*. Boston: Little, Brown and Co.
- Malan, C.W. 1978. *Misterie van die alchemis. 'n Inleiding tot Etienne Leroux se negedelige romansiklus*. Pretoria/Kaapstad: Academica.
- Malan, C.W. (samest.). 1982. *Die oog van die son. Beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux*. Pretoria/Kaapstad/Johannesburg: Academica.
- Malan, C. & Van Coller, H.P. (reds.). 1987. *Vanweë die onbewuste. Besprekings van Etienne Leroux se romans*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Malherbe, F.E.J. 1982. Sewe dae by die Silbersteins. In: Malan 1982:80-83.
- Müller, H.T.C. 1982. Een vir Azazel. In: Malan 1982:133-138.
- Murray, J.A.H. (ed.). 1970. *The Oxford English Dictionary*. Vol. II. C. Oxford: Oxford University Press.
- Nelson, R.P. 1978. *Comic art and caricature*. Chicago: Contemporary Books.

- Odendal, F.F. (hoofred.). 1988. **Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal**. Johannesburg: Perskor.
- Ohlhoff, C.H.F. 1988. Geestelike en wêreldlike drama. In: Van der Elst 1988:84-98.
- Petro, P. 1982. **Modern satire: Four studies**. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton.
- Polley, J. (samest.). 1973. **Die Sestigers**. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Pomorska, K. 1984. Foreword. In: Bakhtin 1984:vii-xii.
- Pottas, C.L. 1986. **Die val van die vleispaleis. Destruksie in die romans van Etienne Leroux met besondere verwysing na 'Onse Hymie'**. Potchefstroom: Departement Sentrale Publikasies, Potchefstroomse Universiteit vir CHO.
- Rabie, J. 1982. **Die mugu**. In: Malan 1982:36-37.
- Rivers, K.T. 1978. **Caricature and Balzac**. Ph.D. thesis. University of California, Berkeley.
- Rogers, W.G. 1969. **Mightier than the sword. Cartoon, caricature, social comment**. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Ruemann, A. 1920. **Daumier. Der Meister der Karikatur**. München: Delphin-Verlag.
- Schmidt, H.J. 1970. **Satire, caricature and perspectivism in the works of Georg Büchner**. The Hague/Paris: Mouton.

- Schutte, H.J. 1975. Geestigheid as literêre perspektief. D.Litt.-proefskrif. Potchefstroomse Universiteit vir CHO.
- Shannon, L.A. 1979. Melville and the art of satire: perspective through parody and caricature. D.Phil. dissertation. Louisiana State University.
- Shaw, J.W. 1967. Caricature in the novels of Tobias Smollett: its form and function. Ph.D thesis. The University of Michigan.
- Shaw, H. 1972. **Dictionary of literary terms**. New York/London: McGraw-Hill.
- Smuts, J.P. 1982. Die verwysingsveld in Die derde oog van Etienne Leroux. In: Malan 1982:164-170.
- Snijman, F.J. e.a. 1968. **Woordeboek van die Afrikaanse taal**. Vyfde deel. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- Staal, J.F. (red.). 1968. **De Grote Winkler Prins Encyclopedieën**. Vol. 6. 7de druk. Amsterdam: Elsevier.
- Stoett, F.A. 1893. Iets over Doodendansen in Nederland. Noord en Zuid. Tijdschrift ten dienste van onderwijzers bij de studie der Nederlandsche Taal- en Letterkunde. 16:153-158.
- Strydom, S. & Ohlhoff, H. (samests.). 1976. **Van Middeleeue tot goue eeu**. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Sykes, J.B. 1976. **Concise Oxford Dictionary**. 6 ed. Oxford: Oxford University Press.
- Taalkommissie (SA Akademie vir Wetenskap en Kuns). 1984. **Lys klassieke eiename**. Kaapstad: Tafelberg.

- Tredoux, E. 1982. **Die mugu**. In: Malan 1982:37-38.
- Van Coller, H.P. 1980. Etienne Leroux as siklusbouer.
D.Litt.-proefskrif. Randse Afrikaanse Universiteit,
Johannesburg.
- Van Coller, H.P. 1982. Mitiese agtergronde van **Die mugu**.
In: Malan 1982:39-48.
- Van der Elst, J. e.a. (reds.). 1988. **Momente in die
Nederlandse letterkunde**. Pretoria/Kaapstad: Academica.
- Van der Schaar, J. 1970. **Woordenboek van voornamen**.
Utrecht: Aula.
- Van der Walt, P.D. 1969. **Mene Tekel**. Kaapstad: Nasionale
Boekhandel.
- Van Gorp, H. e.a. 1984. **Lexicon van literaire termen**.
Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Gorp, H. e.a. 1991. **Lexicon van literaire termen**.
Vierde herziene druk. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Van Rensburg, F.I.J. 1982. **Een vir Azazel**. In: Malan
1982:143-146.
- Van Rensburg, F.I.J. 1982. Etienne Leroux as siklusbouer.
In: Malan 1982:339-353.
- Venter, H. 1982. **Die mugu**. In: Malan 1982:49-51.
- Venter, L.S. 1973. Satire en verskyningsvorme daarvan in
die verhaalkuns van C.J. Langenhoven en Etienne Leroux.
M.A.-verhandeling. Potchefstroomse Universiteit vir CHO.

Venter, L.S. 1982. Die religieuse motief in Die derde oog.
In: Malan 1982:183-192.

Veth, C. 1921. **Geschiedenis van de Nederlandsche
caricatuur.** Leiden: A.W. Sijthoff's
Uitgeversmaatschappij.

Wartmann, W. (samest.). 1947. **Honoré Daumier: 240
lithografieën.** Amsterdam: Elsevier.

Wright, T. 1865. **A history of caricature and grotesque in
literature and art.** London: Virtue Brothers & Co.