

strategie is waardeur die leser se ervaring van daardie geweldsvergrype in die verlede geïntensiveer word deurdat hy emosioneel daarby betrek word. Dit verhoog die leser se bewustheid van die historiese werklikheid van morele transgressie – ’n rol wat ook deur die oorspronklike karnaval in die Middeleeue vertolk is – en maak ’n appèl op die leser dat die geweldsvergrype ’n etiese respons vereis.

Sleutelwoorde: Cormac McCarthy, Willem Anker, Blood Meridian, Buys, vergelykende literatuurstudie, Mikhail Bakhtin, François Rabelais, karnavaleske, groteske liggaam, humoristiese volkskultuur, Georges Bataille, geweld, Terry Eagleton, Kenneth Burke, Fredric Jameson, postkolonialisme, estetiese strategie

Abstract

In this dissertation a comparative study is undertaken of an Afrikaans novel, Willem Anker's *Buys: 'n Grensroman* (2014) and an American novel, Cormac McCarthy's *Blood Meridian, or The Evening Redness in the West* (1985). The study focuses on the nature and function of carnivalesque elements in the portrayal of violence in the two novels. The theory of the carnivalesque, as developed by Mikhail Bakhtin in *Rabelais and His World* (1984), serves as a broad theoretical point of departure, while Steven Frye's article "Blood Meridian and the Poetics of Violence" (2013) serves more specifically as a theoretical approach for the investigation into the portrayal of violence in the two novels. Following on Frye's view of the carnivalesque as an "aesthetic strategy", reference is made to the views of Terry Eagleton, Kenneth Burke and Fredric Jameson who regard the text as a strategic reaction to a given situation or context. The novels are consequently approached with due consideration to the violent contexts in which they were written, namely America in the wake of the Vietnam War in the case of *Blood Meridian* and the violence-ridden postcolonial South Africa in *Buys*'s case. Connections between the carnivalesque and postcolonial discourse as well as between the carnivalesque and violence are explored. The aestheticisation of extreme violence in *Blood Meridian* and *Buys* through the utilisation of carnivalesque images coupled with poetic, richly imagistic language which involves the reader emotionally, is briefly demonstrated. Ethical reservations regarding the aestheticisation of violence in literature are explored, while the ethical value Kearney attributes to a narrative approach to historical violence is also considered. This is followed by a comparative analysis of violent scenes in the two novels in which the grotesque body, carnivalesque clothing, the carnivalesque blending of the kitchen with the battlefield and carnivalesque language occur. Finally the study concludes that the utilisation of carnivalesque imagery in scenes of violence in *Blood Meridian* and *Buys* is an aesthetic strategy whereby the reader's experience of those historic

atrocities are intensified as a result of being emotionally drawn to the events. This heightens the reader's consciousness of the historical reality of moral transgression – a function performed by the original Medieval carnival – and calls attention to the fact that the violence demands an ethical response.

Keywords: Cormac McCarthy, Willem Anker, Blood Meridian, Buys, comparative literature study, Mikhail Bakhtin, François Rabelais, carnivalesque, grotesque body, culture of folk humour, Georges Bataille, violence, Terry Eagleton, Kenneth Burke, Fredric Jameson, postcolonialism, aesthetic strategy.

Bedankings

My opregte dank aan:

- My studieleier, prof. Willie Burger, vir sy vrygewigheid met sy kennis en tyd, sy toeganklikheid en buigsaamheid, sy volgehoue aanmoediging en geduld, sy waardevolle insette, voorstelle en insigte, maar bowenal sy aansteeklike entoesiasme vir die letterkunde.
- Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns vir die studiebeurs wat hulle goedgunstiglik aan my bewillig het en waarsonder hierdie studie nie moontlik sou gewees het nie.
- My vrou, Luna, vir haar ondersteuning, aanmoediging, begrip en liefde.
- My ouers, Theo en Isolde, vir hul belangstelling en aanmoediging.
- My Skepper, want aan Hom kom al die eer toe.

Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1: Inleiding	1
1.1. Ooglopende verbande tussen <i>Blood Meridian</i> en <i>Buys</i>	1
1.2. Vergelykende kontekstualisering van die twee romans binne die skrywers se oeuvres .	2
1.3. Ooreenkomste tussen <i>Blood Meridian</i> en <i>Buys</i>	5
1.4 Bestaande navorsing oor die karnavaleske by McCarthy en Anker.....	8
1.5 Teoretiese vertrekpunt vir hierdie studie.....	9
Hoofstuk 2: Vergelykende literatuurstudie	12
2.1 Inleiding	12
2.2 'n Historiese oorsig oor die studieveld.....	12
2.3 Onlangse definisies van vergelykende literatuurstudie	19
2.4 Die winste van 'n vergelykende benadering tot literatuurstudie.....	21
Hoofstuk 3: Die leefwêreld van Rabelais, Bakhtin, McCarthy en Anker	24
3.1 Inleiding	24
3.2 Die totstandkoming van 'n verhaalwêreld	25
3.3 François Rabelais en <i>Gargantua en Pantagruel</i>	27
3.4. Mikhail Bakhtin en <i>Rabelais and His World</i>	29
3.5 Die ontstaanswêreld van <i>Blood Meridian</i>	37
3.6 Die ontstaanswêreld van <i>Buys</i>	43
3.7 Samevatting.....	58

Hoofstuk 4: Geweld, die karnavaleske, estetika en narratiwiteit	60
4.1 Inleiding	60
4.2 Geweld en die karnavaleske	60
4.4. Die verestetisering van geweld	62
4.5 Die etiese waarde van ’n narratiewe benadering tot geweld	69
4.6 Samevatting	71
Hoofstuk 5: Karnavaleske geweld in <i>Blood Meridian</i> en <i>Buys</i>	73
5.1 Inleiding	73
5.2. Die groteske liggaam.....	74
5.2.1 Die groteske liggaam in geweldstonele in <i>Blood Meridian</i> en <i>Buys</i>	76
5.3 Karnavaleske kleredrag	88
5.3.1 Karnavaleske kleredrag in geweldstonele in <i>Blood Meridian</i> en <i>Buys</i>	89
5.4 Die kombuis en die slagveld	97
5.4.1 Die kombuis en die slagveld in geweldstonele in <i>Blood Meridian</i> en <i>Buys</i>	98
5.5 Karnavaleske oormaat en taal	105
5.5.1. Karnavaleske taal in <i>Blood Meridian</i> en <i>Buys</i>	107
5.6 Samevatting.....	110
Hoofstuk 6: Die karnavalisering van geweld as ’n etiese strategie in <i>Blood Meridian</i> en <i>Buys</i>	112
6.1 Inleiding	112
6.2 Die karnavaleske as ’n estetiese strategie met ’n morele oogmerk.....	113

Hoofstuk 7: Samevatting..... 120

Bronnelys 125

Hoofstuk 1: Inleiding

1.1 Ooglopende verbande tussen *Blood Meridian* en *Buys*

Ná die verskyning in 2014 van Willem Anker se roman *Buys* het resensente en letterkundiges, soos Rian Malan, Willie Burger, Frederick J. Botha en Marlene van Niekerk gewys op die roman se ooreenkomste met die werk van die hoog aangeskrewe Amerikaanse skrywer Cormac McCarthy, veral sy roman *Blood Meridian* (1985). Van Niekerk (in Steyn, 2016), 'n dosentkollega van Anker, noem in 'n onderhoud met Jan Steyn in *The White Review* met verwysing na *Buys* dat Anker “took a leaf from Cormac McCarthy’s *Blood Meridian* and fearlessly explored the parallel situation in South Africa at the time of the wars between the trekboers and the Xhosa along the Fish River in the eighteenth century”. Op sy beurt merk Burger (2015) in sy resensie in *Vrouekeur* op dat sowel die grenstema as Anker se styl herinner aan McCarthy se Border Trilogy (*All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994) en *Cities of the Plain* (1998) en hy meen dat *Buys* plek-plek “byna dieselfde epiese skaal as McCarthy se *Blood Meridian*” bereik. Rian Malan (2015:10) sluit hierby aan in sy resensie in *Rapport* waar hy die roman “die Afrikaanse ekwivalent van die postmoderne cowboys en Indiane-stories van die Amerikaner Cormac McCarthy” noem. Botha (2015:249) noem dat die “brutaliteit, boos- en barbaarsheid van menswees” soos verpersoonlik deur die karakter van Coenraad de Buys, dié roman skakel met *Blood Meridian*. Anker self het ook in sy bedankingstoespraak met sy ontvangs van die UJ-prys vir skeppende skryfwerk in 2015 vir *Buys* genoem dat hy tydens die skryf daarvan dikwels na *Blood Meridian* teruggekeer het om te kyk hoe McCarthy wilde mans in wilde plekke beskryf (Botha, 2015:249). Die romans toon inderdaad talle ooreenkomste wat betref genre, inhoud, temas en styl wat nie geïgnoreer kan word nie en as’t ware vra om ’n vergelykende studie.

1.2 Vergelykende kontekstualisering van die twee romans binne die skrywers se oeuvres

Cormac McCarthy (1933-) is die skrywer van tien romans, twee dramas en drie filmdraaiboeke. Hy debuteer as romanskrywer in 1965 met *The Orchard Keeper*. Hierna volg *Outer Dark* (1968), *Child of God* (1973) en *Suttree* (1979). 'n Verdere ses jaar verloop voor die publikasie van sy vyfde roman, *Blood Meridian* (1985), wat allerweë as sy grootste werk beskou word. McCarthy se eerste vier romans, sy “Appalachiese romans”, speel af in die Amerikaanse Suide – in die heuwels en dorpie van Tennessee – en bevat gotiese elemente soos bloedskande, nekrofilie en Doppelgängers (Vieth, 2010:55). Kritici (onder wie Prescott, 1965; James, 1985; Woodward, 1992; Hage, 2009; Guillemin, 2009) het in hul taksering van McCarthy se Suidelike romans veral gewys op die ooreenkomste met die werk van die Suidelike Amerikaanse skrywer William Faulkner (1897-1962), onder meer wat skryfstyl en tematiek betref. In *Blood Meridian* verskuif McCarthy sy fokus na die grensgebied en woestynlandskap van die Amerikaanse Suidweste, terwyl hy die groteske elemente van sy Suidelike skryfwerk inspan om 'n anti-Western te skryf waarin hy die temas en konvensies van die Western ondermyn (Kollin, 2001:558).

Blood Meridian is die verhaal van 'n anonieme tienerseun, na wie slegs as “the kid” verwys word, en van sy omswerwinge in die middel 19de eeu in die grensgebied tussen Mexiko en die VSA as lid van 'n bende nomadiese Amerikaanse vrybuiters. Die bende word gelei deur John Joel Glanton en sy regterhand, die enigmatiese wreedaard Judge Holden (ook “the judge” genoem), 'n reus van 'n man wat oor bonatuurlike vermoëns beskik. Die bende word deur die Mexikaanse deelstate Chihuahua en Sonora gekontrakteer om Indiane te jag. Aangesien hulle “per kop” betaal word, sny hulle hul slagoffers se kopvelle af en oorhandig dit dan as “fakture” aan die Mexikaanse owerhede ten einde hul betaling te ontvang. In die

proses maak hulle hulle skuldig aan afgryslike vergrype, nie net teen die Indiane nie, maar ook teen die landelike Spaanssprekende bevolking van Mexiko.

'n Enorme korpus literêre kritiek het in die 30 jaar sedert die publikasie van *Blood Meridian* rondom dié roman die lig gesien en daar blyk geen einde te wees aan die stroom literêre studies en opstelle wat steeds met reëlmaat gepubliseer word nie. Soos wat Cant (2008:160) opmerk, oortref die aantal kritiese opstelle oor hierdie werk dié oor enige van McCarthy se ander werke. Hierdie klaarblyklike onuitputbaarheid kan toegeskryf word aan die roman se verwikkeldheid, diepgang en die omvangryke verskeidenheid van intertekste wat dit betrek. Cant (2008:160) skryf dit toe aan die uitdaging wat aan lesers se gevoelens gerig word deur die kontras in die roman tussen die meedoënlose geweld van die teks en die weelderige taal waarin dit uigebeeld word. Die Amerikaanse literator Harold Bloom (2009:1) is van mening dat *Blood Meridian* die grootste roman deur 'n lewende Amerikaanse skrywer is: "I venture," skryf hy, "that no other living American novelist, not even Pynchon, has given us a book as strong and memorable as *Blood Meridian*, much as I appreciate Don DeLillo's *Underworld*; Philip Roth's *Zuckerman Bound*, *Sabbath's Theater*, and *American Pastoral*; and Pynchon's *Gravity's Rainbow* and *Mason & Dixon*."

Die letterkundige studies oor *Blood Meridian* bestryk 'n groot verskeidenheid temas wat vanuit uiteenlopende teoretiese invalshoeke benader word. Daar is studies wat onder meer ondersoek instel na die roman se historiese bronne en intertekste (Sepich, 1999), die rol van die honde in die roman (Sanborn, 2006), metafisiese aspekte soos mistisisme, godsdiens en gnostisisme (Mundik, 2016; Broncano, 2014; Daugherty, 1999), die ekstreme gewelddadigheid (Owens, 2000; Shaviro, 1999; Brewton, 2009), etiese aspekte (Hillier, 2017), Gotiese aspekte (Vieth, 2010) en groteske aspekte (Broncano, 2005). Die roman word ontleed as 'n herskrywing van die Western (Kollin, 2001), as 'n ondergraving van die

historiese mite van Amerikaanse uitnemendheid (Cant, 2008; Campbell, 2000; Monk, 2016) of as 'n allegorie van die tydgenootlike Amerika, spesifiek Amerika se betrokkenheid by die Viëtnam-oorlog (Brewton, 2009; Monk, 2016). Dan is daar ook studies wat lig werp op die enigmatiese en diaboliese regter Holden (Hillier, 2017; Mundik, 2016; Karlsson, 2011) en daar is studies oor die rol van die landskap (Guillemin, 2004) in die roman.

Soos McCarthy is Anker (1979-) sowel romansier as dramaturg. Anker het trouens tot dusver die meerderheid van sy werk in die laasgenoemde genre gelewer. Anker is die outeur van vyf dramas, waarvan drie gepubliseer is en mede-outeur van nog 'n drama. In teenstelling met McCarthy het Anker egter nog net twee romans agter sy naam: *Siegfried* (2007) en *Buys* (2014).

Die verhaal van *Buys* speel af in die laat 18de en vroeë 19de eeu, eweneens in 'n grensgebied: aanvanklik aan die oosgrens van die Kaapkolonie rondom die Visrivier en later anderkant die noordelike grens van die Kolonie. Dit vertel die verhaal van die nomadiese trekboer, grootwildjagter en veelwywer Coenraad de Buys, 'n reus van 'n man wat hom aan geen grense steur nie, wat maak en breek soos hy wil en gaandeweg 'n groep volgelinge, insluitend sy talle vroue en kinders, om hom versamel. In die proses steel Buys vroue en vee, steek hy die “Kaffers” en koloniale bewindhebbers teen mekaar op, smokkel hy met gewere en is hy betrokke by brutale geweldsvergrype teen “Bossiesmans”, “Kaffers” en “Hotentotte”. Saam met sy volgelinge, sy Buysvolk, trek Buys uiteindelik weg uit die beskawing, tot ver anderkant die noordelike grens van die Kaapkolonie. Hier heul hy saam met verskeie swart stamme in plundertogte teen ander swart stamme en val hy ook sendingstasies aan saam met Danster en sy “Rooikaffers”.

1.3 Ooreenkomste tussen *Blood Meridian* en *Buys*

Sowel *Blood Meridian* as *Buys* is historiese romans waarvoor die skrywers op breedvoerige geskiedkundige navorsing gesteun het. Soos wat Sepich (1999:124) aantoon, is *Blood Meridian* se John Joel Glanton byvoorbeeld 'n historiese figuur wie se naam in talle geskiedenisboeke oor die Amerikaanse Suidweste in die middel 19de eeu nagespeur kan word. McCarthy het vir sy weergawe van Glanton onder meer geput uit Samuel Chamberlain se lank verlore memoires uit die 1840's, *My Confession: The Recollections of a Rogue* waarin Chamberlain waardevolle eerste-handse inligting verskaf oor die historiese kaptein John Joel Glanton en oor sy wedervaringe saam met Glanton se bende kopveljagters. *My Confession* bevat ook inligting oor Judge Holden wat McCarthy in *Blood Meridian* ingespan het. Sepich toon aan die hand van verskeie geskiedenisbronne dat die "handel" in die kopvelle van Indiane 'n historiese werklikheid in die 1840's was en dat die noordelike Mexikaanse deelstaat Chihuahua Amerikaanse huursoldate betaal het om die Indiane wat die staat van Amerika se kant af op plundertogte binnegekom het, dood te maak.

Coenraad de Buys (c.1761-1820) oor wie *Buys* handel, is eweneens 'n historiese figuur, ofskoon die opgetekende gegewens oor sy lewe skaars is. Willem de Vries (2014) skryf in 'n onderhoud met Anker oor *Buys* dat die roman die resultaat van meer as twee jaar se "navorsing, reise en verbeelwerk" is nadat Anker in Desember 2011 die Jan Rabie en Marjorie Wallace-skrywersbeurs van die Universiteit van Wes-Kaapland ontvang het. Aan Naomi Meyer (2014) vertel Anker dat dit nogal 'n uitdaging was om die geskiedkundige feite oor Buys in die hande te kry: "Ek het geskiedenis op skool gehad, maar het nog nooit self 'n stuk geskiedenis nagevors nie. Die navorsing dy vinnig wyer uit as die karakter se persoonlike geskiedenis. 'n Mens kan nie iemand begryp sonder om iets te weet van die tyd-ruimte waarbinne hy geleef het nie – hoe lyk die bossies op sy geboorteplaas, hoe werk 'n snaphaan, hoe ruik 'n VOC-pruik, hoeveel kos 'n vat brandewyn in 1811?" Die omvang van

Anker se historiese navorsing kan hieruit afgelei word. Dat gerekende historici soos Dan Sleigh, Karel Schoeman en Fransjohan Pretorius Anker se manuskrip voor publikasie nagegaan het vir historiese korrektheid (432)¹, dui op die noukeurigheid waarmee Anker met die opgetekende geskiedenis in sy roman omgaan.

Benewens die feit dat *Blood Meridian* en *Buys* historiese romans is, is hulle ook pioniersromans waarin grense uiteraard 'n baie belangrike rol speel. *Blood Meridian* speel af in 'n tyd van snelle weswaartse uitbreiding deur die VSA in Noord-Amerika en die meeste van die aksie in die roman gebeur in die grensgebied tussen Mexiko en die VSA. Die “blood meridian” van die titel dui volgens Rick Wallach (1996) op die 98ste meridiaan wat naby die dorpie Nacogdoches in Texas verbyloop en wat deur die historikus Frederick Jackson Turner geïdentifiseer is as die grens tussen die westelike front en die wildernis. Die kind se inlywing in geweld vind plaas tydens 'n herlewingsbyeenkoms van 'n tentprediker in dié dorpie en dit is by dié byeenkoms wat hy die eerste keer vir Judge Holden teëkom (Wallach, 1996). Christopher Muse (2013:4) merk op dat die kind saam met die Glanton-bende hierdie meridiaan oorsteek na 'n ongekaarte grondgebied om deel te neem aan 'n gewelddadige veldtog van kopveljag wat die gewelddadigheid van nasiebou in die Suidweste weerspieël. Muse (2013:4) beskou die “blood meridian” derhalwe as 'n letterlike én figuurlike grens “which once crossed, leads to a vast frontier where the promise of freedom and unlimited possibility incites men to engage in primitive violence”.

In *Buys* is grense in verskillende gedaantes eweneens 'n belangrike motief, soos wat die subtitel, “'n grensroman”, suggereer. Die roman speel grotendeels af aan die oosgrens van die Kaapkolonie rondom die Visrivier en later anderkant die noordelike grens van die kolonie.

¹ Bladsynommers in hakies, sonder outeur of datum, verwys na: Anker, W.P. 2014. *Buys: 'n Grensroman*. Kaapstad: Kwela.

Buys laat hom deur geen grense, fisiek of figuurlik, inperk nie, of dit nou die koloniale grense, die wette van die koloniale regering, die sedelike norme van die tyd, of die sosiale grense tussen verskillende rasse is. Soos in *Blood Meridian* is die geweld in *Buys* ook dikwels grensoorskrydend, terwyl die esteties bevredigende taal waarin geweld dikwels in die twee romans beskryf word, eweneens die grense van etiek toets.

Geweld is ook sentraal in albei romans. Sowel *Blood Meridian* as *Buys* word gekenmerk deur grafiese beskrywings van ekstreme geweld waarin die grense van sensibiteit en estetika dikwels oorgesteek word. In *Blood Meridian* word die Glanton-bende se brutale plundertogte onder die Indiane-stamme en Spaanssprekende bevolkings in die noorde van Meksiko in die fynste besonderhede beskryf, terwyl Buys en sy trawante se skermutselings met die Kaffers, Bossiesmans en ander inheemse stamme eweneens die leser skok met die bloeddorstigheid en brutaliteit van die geweldsvergrype wat in die proses gepleeg word. Hierdie tonele van grensoorskrydende geweld word dikwels in albei romans in esteties bevredigende taal beskryf wat gepaard gaan met beelde wat as karnavalesk beskryf kan word, in navolging van die Russiese linguïst, filosoof en literêre teoretikus, Mikhail Bakhtin, wat sy teorie oor die karnavaleske uiteengesit het in *Rabelais and His World* (1984). Hierdie beelde sluit in beelde van die groteske liggaam met sy uitstulpinge, verlengings en uitskeiding, asook beelde waar die slagveld en die kombuis ontmoet en beelde waar karnavaleske kleredrag voorop staan.

Al die genoemde ooreenkomste tussen *Buys* en *Blood Meridian* vra as't ware om verdere verkenning in 'n vergelykende studie. Weens die beperkte omvang van hierdie tesis bepaal ek my egter by 'n vergelyking van die uitbeelding van geselekteerde geweldstonele in die twee romans waarin karnavaleske beelde en taal 'n belangrike rol speel.

1.4 Bestaande navorsing oor die karnavaleske in McCarthy en Anker

Die karnavaleske aspekte in *Blood Meridian* is al in verskeie studies aangesny. In “The Subjection of Authority and Death Through Humor: Carnavalesque, Incongruity, and Absurdism in Cormac McCarthy’s *Blood Meridian* and *No Country for Old Men*” ondersoek Ruth Ellen Covington (2014) onder meer die verband tussen die karnavaleske en humor in *Blood Meridian*. Manuel Broncano (2005) verwys kortliks in “Cormac McCarthy’s Grottesque Allegory in *Blood Meridian*” na enkele beelde in die roman wat ooreenstem met Bakhtin se teorie van die karnavaleske en meer spesifiek die groteske liggaam. In “Ungessed Kinships: The Undercurrents of Poetic Language in *Heart of Darkness* and *Blood Meridian*” verwys Emily D. Spunaugle (2012) eweneens na enkele tonele in *Blood Meridian* waar die karnavaleske die oënskynlike fallosentrisme van die teks ondermyn. Daar is egter geen studies wat uitsluitlik fokus op die karnavaleske elemente in *Blood Meridian* nie en selfs in die genoemde “*Blood Meridian* and the Poetics of Violence” word daar nie uitsluitlik hierop ingegaan nie.

Oor *Buys* het benewens resensies nog geen breedvoerige studies of navorsingsartikels verskyn nie, waarskynlik omdat die roman betreklik onlangs gepubliseer is. Hier is dus ’n gulde geleentheid om ’n bydrae te lewer tot die Afrikaanse en Amerikaanse literatuurkritiek, om tot vars en nuwe insigte te kom oor ’n klassieke teks in die Amerikaanse letterkunde en om ’n daadwerklike bydrae te lewer tot die studie van ’n hoog aangeskrewe werk in Afrikaans wat met die taal se hoogste literêre eerbewys, die Hertzogprys (2016), bekroon is. Benewens dié prys is *Buys* ook bekroon met die UJ-prys vir skeppende skryfwerk in Afrikaans (2015), die W.A. Hofmeyr-prys vir Afrikaanse fiksie (2015), die kykNET-Rapport-fiksieprys (2015) en die Helgaard Steyn-prys (2016).

1.5 Teoretiese vertrekpunt vir hierdie studie

Ofskoon Bakhtin se teorie van die karnavaleske soos verwoord in *Rabelais and His World* (1984) as 'n breë raamwerk aangewend word vir die vergelykende ontleding van geweldstonele, word daar meer spesifiek in hierdie studie aansluiting gevind by sekere insigte van Steven Frye in sy artikel “*Blood Meridian* and the Poetics of Violence” (2013). Hierin ondersoek Frye onder meer die rol van karnavaleske elemente in die uitbeelding van geweld in *Blood Meridian*. Frye (2013:109-110) merk op dat alle definisies van geweld oormaat (*excess*) in gemeen het en dat geweld na vore kom as 'n reaksie teen enige poging tot linguistieke, simboliese, sosiale of epistemologiese begrensing. Hy skryf dat McCarthy se weergawe in die roman van die politieke wêreld van die 19de-eeuse Noord-Amerika gekenmerk word, nie net deur die oormaat (*excess*) van die geweld nie, maar deur die oormaat inherent in die taal en genre, in die openlike alchemie van die kunstenaar en die ontstellende transformasie van bloed tot skoonheid. Hy skryf verder:

McCarthy's embodiment of the sublime appears in his reconceptualization of American mythology and his overt use of the carnivalesque, both aesthetic strategies predicated on excess, and all intended in one degree or another to be imbued with moral vision, however obscure and ambiguous. (Frye, 2013:110-111.)

En:

[...] the boundaries commonly transgressed in *Blood Meridian* are the boundaries of sensibility and aesthetics, emphasizing an excess that captures a deeper sense of historical and ethical concerns. This also appears clearly in McCarthy's use of the carnivalesque. (Frye, 2013:115.)

Hieruit is dit duidelik dat die karnavaleske volgens Frye 'n sleutelrol speel in die verestetiseerde uitbeelding van buitensporige geweld in *Blood Meridian* en dat dit etiese kwessies oor geweld voorop stel. Hy beskou die karnavaleske derhalwe as 'n estetiese strategie met 'n etiese funksie. Die vraag is nou in welke mate Frye se insigte van toepassing is op *Buys* en wat die funksie is van die aanwending van die karnavaleske in die onderskeie romans. Met hierdie studie wil ek dus vergelykenderwys ondersoek instel na die aard en effek van karnavaleske elemente in die uitbeelding van geweld in *Blood Meridian* en *Buys*.

In hoofstuk 2 word 'n historiese oorsig gegee van die ontwikkeling van vergelykende literatuurstudie oor die afgelope sowat twee eeue. Daar word ook gekyk na 'n paar betreklik onlangse definisies van vergelykende literatuurstudie en dan aangedui hoe hierdie studie daarby aansluit. Daar word ook kortliks gekyk na die winste van 'n vergelykende benadering tot literatuurstudie. In hoofstuk 3 word eerstens aan die hand van Terry Eagleton ingegaan op Kenneth Burke en Fredric Jameson se sienings van die literêre teks as 'n strategiese reaksie op 'n gegewe situasie, of konteks, waarin die teks ontstaan. Dit word gevolg deur 'n verkenning van die leefwêreld van onderskeidelik Rabelais, Bakhtin, McCarthy en Anker en die historiese kontekste waarin onderskeidelik *Gargantua en Pantagruel*, *Rabelais and His World*, *Blood Meridian* en *Buys* geskryf is. In hoofstuk 4 word 'n verband getrek tussen die karnavaleske en geweld. Daar word kortliks aangetoon hoedat ekstreme geweld in *Blood Meridian* en *Buys* verestetiseer word deur karnavaleske beelde wat gepaard gaan met poëtiese, beeldryke taalgebruik wat die leser emosioneel betrek. Daar word stilgestaan by etiese voorbehoude oor die verestetisering van geweld in literatuur, terwyl die etiese waarde wat Kearney heg aan 'n narratiewe benadering tot historiese geweld ook onder die loep kom. In hoofstuk 5 word in vier onderafdelings onderskeidelik stilgestaan by Bakhtin se tiperings in *Rabelais and His World* van die groteske liggaam, karnavaleske kleredrag, die karnavaleske vermenging van die kombuis en die slagveld en karnavaleske taalgebruik. In elk

van die vier onderafdelings sal eerstens 'n kort uiteensetting gegee word van die hoofkenmerke van die tersaaklike karnavaleske aspek, waarna sekere geselekteerde geweldstonele in *Blood Meridian* en *Buys* vergelykenderwys aan die hand van daardie aspek bespreek sal word. In hoofstuk 6 word in meer besonderhede ingegaan op Frye se siening van die karnavaleske as 'n estetiese strategie waardeur 'n dieper bewustheid van etiese kwessies by die leser gewek word. Ten slotte volg in hoofstuk 7 'n samevatting van die hoofgevolgtrekkings van die studie.

Hoofstuk 2: Vergelykende literatuurstudie

2.1 Inleiding

In die vorige hoofstuk is talle ooreenkomste genoem wat 'n vergelyking tussen *Blood Meridian* en *Buys* uitnooi, maar soos genoem bepaal ek my weens lengtebeperkings in dié studie by karnavaleske elemente in die uitbeelding van grensoorskrydende geweld in die twee romans. Ten einde hierdie studie te situeer binne die veld van die vergelykende literatuurstudie word 'n oorsig oor die ontwikkeling van dié studieveld van die vroeë 19de eeu tot vandag verskaf. Dit word gevolg deur 'n afdeling waarin ek eers verskeie meer onlangse definisies van die begrip aanhaal en dan aantoon in watter opsigte my studie by dié definisies aansluit. Daar word laastens ook gekyk na redes waarom vergelykend te werk gegaan word en na die winste van so 'n benadering tot die literatuurstudie.

2.2 'n Historiese oorsig oor die studieveld

Susan Bassnett (1993:2) merk op dat die geskiedenis van die vergelykende literatuurstudie een is van “violent debate that goes back to the earliest usage of the term at the beginning of the nineteenth century and continues still today”. Twee eeue ná die geboorte van die veld is daar steeds nie konsensus onder akademici oor wat presies “vergeljkende literatuurstudie” sou behels nie:

Critics at the end of the twentieth century, in the age of post-modernism, still wrestle with the same questions posed more than a century ago: What is the object of study in comparative literature? How can comparison be the object of anything? If individual literatures have a canon, what might a comparative canon be? How does the comparatist select what to compare? Is comparative literature a discipline? Or is it simply a field of study? (Bassnett, 1993:2.)

Talle geleerdes in dié veld voer die oorsprong daarvan terug na die Duitse skrywer Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) se munting van die term *Weltliteratur* (Behdad & Thomas, 2011:2). Goethe het in 1827 aan sy assistent, Johann Peter Eckermann, gesê: “Nasionale letterkunde is nou ’n term sonder betekenis, die epog van wêreldliteratuur is op hande, en almal moet daarna streef om die koms daarvan te verhaas.” Bassnett (1993:12) noem op haar beurt dat die term “vergelykende literatuurstudie” sy oorsprong het in ’n reeks Franse bloemesings, getiteld *Cours de littérature comparée*, wat vir die dosering van letterkunde gebruik is en in 1816 verskyn het. Ongeag die presiese oorsprong van die term is dit duidelik dat ’n konsep van “vergelykende literatuurstudie” as die bestudering van meer as een letterkunde in die vroeë 1800’s in Europa in omloop was (Bassnett, 1993:12).

In die ongeveer 200 jaar wat sedertdien verloop het, het die vergelykende literatuurstudie heelwat ontwikkeling ondergaan en in verskillende wêrelddele het verskillende benaderings tot die veld met verloop van tyd na vore gekom. Bassnett (1993:34-35) tref in haar historiese oorsig van die veld breedweg ’n onderskeid tussen die vergelykende literatuurstudie in Europa, wat sy “Old World comparative literature” noem en dié in die VSA en Nieu-Seeland, wat sy “New World comparative literature” noem. Breedweg gesproke was die klem in “Old World comparative literature” op bronne, op die dokumentering van hoe tekste oor kulturele en taalgrense heen gelees is, op die naspur van oorspronge en die daarstelling van ’n kulturele onderbou vir ’n nasionale bewussyn. In “New World comparative literature”, daarenteen, was die benadering transnasionaal en die klem was op die naspeuring van die mensdom se prestasies oor tyd, ruimte en vakgebiede heen. Die definiëring van ’n nasionale literatuur was byna irrelevant; wat saak gemaak het, was wat die Nieu-Seelandse komparatist Hutcheson Macaulay Posnett genoem het die “great moral need” om daardie waarhede te bestudeer wat in groot kuns na vore kom.

Die opkoms van die vergelykende literatuurstudie in Europa was onlosmaaklik verbind met die opkoms van nasionalisme op die vasteland in die nadraai van die Franse Revolusie. Die vergelykende literatuurstudie het na vore gekom in 'n tyd van onrus en oorgang terwyl nasies gewikkel was in 'n stryd om onafhanklikheid van groter ryke en nuwe nasiestate tot stand gekom het (Bassnett, 1993:20). Hierdie nasies was terselfdertyd ook naarstiglik gewikkel in 'n poging om hul kulturele wortels te bepaal, en 'n nasionale kultuur en geskiedenis daar te stel (Bassnett, 1993:14). Die strewe om literêre voorgangers te bepaal was van kardinale belang en opkomende nasies moes 'n tradisie en kanon daarstel (Bassnett, 1993:14).

In Europa was die Franse en Duitse benaderings tot die vergelykende literatuurstudie die vernaamstes. Die Franse perspektief, wat gerig was op die bestudering van kulturele oordrag, altyd met Frankryk as die gewer of ontvanger, was gemeid met die definiëring en naspeuring van “nasionale karaktereenskappe” (Bassnett, 1993:24). Patrone van beïnvloeding tussen skrywers van Frankryk en ander lande is onder meer bestudeer. Duitse komparatiste was op hul beurt meer gemeid met die “wortels” of “gees” van die volk en het baie waarde geheg aan die bestudering van folklore (feeverhale, mites, legendes) en die vergelykende studie van volksliedere en die digkuns.

In die 20ste eeu het Franse komparatiste probeer om die studieveld af te baken. Dit het gelei tot die ontwikkeling van die sogenaamde binêre benadering deur Paul van Tieghem in 1931 waarvolgens die vergelykende literatuurstudie beperk is tot die bestudering van twee elemente (Bassnett, 1993:27-28). Hiervolgens kon 'n vergelykende literatuurstudie tussen twee tale aangepak word, maar nie tussen twee skrywers in dieselfde taal nie. In Duitsland het komparatiste toenemend chauvinisties geword soos wat die Duitse model deur die Nazi's oorgeneem is. Regse akademici het gepoog om literêre en historiese gronde te vind vir

beleide wat menseslagting geregverdig het op grond daarvan dat die Ariese ras bo alle ander rasse verheve is (Bassnett, 1993:25, 40).

Terwyl “Old World comparative literature” in Europa beslag gekry het, het “New World comparative literature” in die laat 19de en vroeë 20ste eeu in die VSA en Nieu-Seeland ’n geheel ander benadering tot vergelykende literatuurstudie aan die hand gedoen. In Amerika het Charles Mills Gayley in die 1890’s vergelykende literatuurstudie aan Berkeley gevestig en ’n baie gewilde “Great Books”-kursus aangebied wat sou dien as ’n model vir die toekomstige ontwikkeling van die veld in Amerika. Gayley en sy kollegas het ’n interdisiplinêre en universele benadering voorgestaan waarin die belang van die sielkunde, antropologie, linguistiek, sosiale wetenskap, godsdiens en kuns in die studie van literatuur beklemtoon is (Bassnett, 1993:33). In Nieu-Seeland het Gayley se tydgenoot Hutcheson Macaulay Posnett met ’n evolusionêre model vorendag gekom wat eweneens nienasionalisties van aard was. Hy het voorgestel dat die vakrigting se fundamentele beginsels “social evolution, individual evolution, and the influence of the environment on the social and individual life of man” moet wees (Posnett in Bassnett, 1993:34). Vir hom was vergelykende literatuurstudie sinoniem met literatuurgeskiedenis en albei het bestaan uit “retracing the steps man has taken individually and collectively in reaching the highest social life” (Posnett in Bassnett, 1993:34).

In die loop van die 20ste eeu het die Amerikaanse weergawe van die formalistiese benadering deur middel van die New Critics so ’n ferm greep op die literêre kritiek begin uitoefen, dat die studie van die geskiedenis per se al hoe minder belangrik begin word het (Bassnett, 1993:36). Daar was ’n geleidelike verskuiwing na ’n toenemend formalistiese benadering tot vergelykende literatuurstudie. Veral ná die einde van die Tweede Wêreldoorlog in 1945 is daar toenemend klem gelê op die idealistiese transnasionale benadering van die “Great

Books"-model met sy aannames oor die vermenslikende krag van groot internasionale kuns. So skryf die Amerikaanse formaliste René Wellek en Austin Warren in hul *Theory of Comparative Literature* (1949) dat "literature is one; as art and humanity are one". Alleenlik die teks is bestudeer; die konteks is opsetlik buite rekening gelaat. Wellek het toegegee dat geskiedenis belangrik is in die vergelykende literatuurstudie, maar dit was spesifiek literatuurgeskiedenis wat hy in gedagte gehad het. Teen 1961 het Henry Remak (in Bassnett, 1993:31) in sy artikel, "Comparative Literature, It's Definition and Function", 'n definisie probeer gee van wat hy as die Amerikaanse skool beskryf het:

Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of one particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand, and other areas of knowledge and beliefs, such as the arts (e.g. painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences (e.g. politics, economics, sociology), the sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression.

Hiermee het Remak die Amerikaanse skool uitdruklik van die Franse een onderskei. Sy definisie was 'n samevatting van die neigings in die praktyk in die VSA en het in effek die manifes van die Amerikaanse skool geword. Remak het opsetlik 'n benadering gekies wat beskrywend en diachronies is, eerder as generies en histories. Hy het gemeen die Franse benadering was te eng en het te swaar gesteun op feitlike bewyse. Studies oor beïnvloeding in die Franse tradisie was volgens hom sonder verbeelding, synde dat dit vanuit 'n positivistiese benadering aangepak is. Waar Franse komparatiste hul energie daaraan bestee het om die vergelykende literatuurstudie binne grense af te baken deur presies uiteen te sit wat eie aan die studieveld is en wat nie, het Remak en sy kollegas in die Amerikaanse skool

'n definisie voorgestel wat doelbewus grense oorskry het. Na hul mening kon enigiets met enigiets vergelyk word, ongeag of dit literatuur was. Remak het aangevoer dat die vergelykende literatuurstudie nie 'n aparte vakgebied met sy eie wette is nie, maar dat dit eerder beskou moet word as 'n brug tussen vakgebiede. Hy het dit aan die individu oorgelaat om te besluit wat die grondslae vir vergelykende studie moet wees (Bassnett, 1993:32).

Teen die vroeë 1960's was daar dus die positivistiese model enersyds en die formalistiese model andersyds (Bassnett, 1993:40). Suksesvolle nagraadse studente in die Weste het vergelykende literatuurstudie as vak geneem omdat hulle dit as 'n radikale vak beskou het aangesien dit destyds as grensoorskrydend voorgekom het deurdat dit die grense tussen literature oorstyg het (Bassnett, 1993:5). Hierdie tendens was egter van korte duur. In die loop van die 1970's het nuwe denkrigtings soos strukturalisme, poststrukturalisme, feminisme, dekonstruksie, semiologie en psigoanalise die aandag verskuif van die vergelyking van tekste en die naspeuring van invloede tussen skrywers na die rol van die leser. Hiermee is opvattinge van enkele harmonieuse lesings die nekslag toegedien. Gevolglik het studente in die Weste teen die laat 1970's vergelykende literatuurstudie die rug toegekeer en hulle toegespits op wat hulle as die nuwe radikale vakke beskou het: literêre teorie, vrouestudies, semiotiek, film-en-mediastudie, en kulturele studie.

Terwyl die vakgebied in Amerika en Europa die kreeftegang gegaan het, het dit veld gewen in die res van die wêreld (Bassnett, 1993:5). Nuwe kursusse in vergelykende literatuurstudie het na vore gekom in China, Taiwan, Japan en ander Asiatiese lande en was nie op die ideaal van universaliteit geskoei nie, maar op die eiesoortigheid van nasionale literature. Die modelle van literatuurwetenskap buite die Euro-Amerikaanse tradisie is deur postkoloniale teorie beïnvloed en het ook klem gelê op die verpolitisering van literatuur, terwyl hulle die formalistiese benadering heeltemal verwerp het (Bassnett, 1993:37).

Soos Behdad en Thomas (2011:8) opmerk, is die veld van vergelykende literatuurstudie sedert die publikasie van Edward Said se *Orientalism* (1978) gekenmerk deur 'n verskuiwing in die belangstelling van sy praktisyns “from textuality to historicity, from the aesthetic to the political, and from individual receptions to collective responses to literary texts”. Die vertrekpunt vir vergelykende literatuurstudie in lande buite Europa en die VSA was die eie kultuur waarvandaan daar dan uitwaarts gekyk is, in stede van om met die Europese model van literêre uitnemendheid te begin en dan na binne te kyk (Bassnett, 1993:38). Vergelykende literatuurstudie in dié wêrelddele toon dus ooreenkomste met die ontstaan van die veld in 'n onstuimige Europa in die vroeë 19de eeu, aangesien dit ook nou verweef is met die soeke na 'n eie identiteit en nasionale kultuur.

Teen 1993 skryf Bassnett (1993:47) dat die vergelykende literatuurstudie in 'n sin dood is, maar voortleef in ander gedaantes, soos die radikale herevaluering van Westerse kulturele modelle wat in ander dele van die wêreld onderneem word; in die deurbreking van dissiplinêre grense danksy nuwe metodologiese insigte verskaf deur genderstudie of kulturele studie, en in die bestudering van die proses van interkulturele oordrag wat in vertalingstudie aan die gang is.

Teen ongeveer die jaar 2000 was daar nuwe stukrag om die tanende veld van vergelykende literatuurstudie te omvorm tot die nuwe veld van “wêreldliteratuur” (Chakraborty, 2013:120). In die post-9/11-wêreld het die idee van wêreldliteratuur veld gewen as 'n manier om die terugkerende spanning tussen die Weste en Ooste te ontlont. Die ontwikkeling van wêreldliteratuur as studieveld duur voort terwyl departemente van vergelykende literatuurstudie ondersteuning en befondsing verloor, hul personeelkorps ontbind en by ander departemente in die geesteswetenskappe ingelyf word. Dié ontwikkelende veld is egter nie sonder leemtes nie. Die meeste teoretici van wêreldliteratuur gee toe dat die leeu-aandeel

van die mark bestaan uit Europese literature. Ten spyte van die pogings om nasionale en linguistieke diversiteit die grondbeginsels van die veld te maak, laat wêreldliteratuur slegs daardie werke toe wat óf in Engels vertaal kan word óf wat gemaklik aan Europese literêre verwagtinge voldoen (Chakraborty, 2013:121). Hierdie problematiek is deur onder andere Gayatri Spivak uitgelig in haar boek *The Death of a Discipline* (2003). David Damrosch (in Spivak en Damrosch, 2011:461), 'n groot voorstander van wêreldliteratuur as studieveld, gee toe dat dit dikwels “methodologically naïve, culturally deracinated, philologically compromised, and ideologically suspect” kan wees. Maar ten einde dié leemtes teen te werk, stel hy voor dat 'n teks bestudeer word waar ook al sy “effective life” verder uitreik as sy oorspronklike literêre kultuur en dat dit gesien word as “a mode of circulation and reading” and “a traffic in ideas between peoples”. In dié benadering dikteer resepsie die terme van die uitruiling en wis dit enige invloed uit wat die skrywer oorspronklik in sy eie milieu sou kon gehad het (Chakraborty, 2013:122-123).

2.3 Onlangse definisies van vergelykende literatuurstudie

Bassnett (1993:1) wend 'n poging aan om vergelykende literatuurstudie te definieer. Haar definisie is egter baie vaag en toon heelwat ooreenkomste met die benaderings van die Amerikaanse skool in haar klem op die transnasionale en interdissiplinêre aspekte: “[...] comparative literature involves the study of texts across cultures [...] is interdisciplinary and [...] is concerned with patterns of connection in literatures across both time and space”.

Van Gorp, Delabastita, Ghesquiere en Flamend (2007:97) verskaf op hul beurt die volgende definisie van “comparatisme” oftewel “vergelijkende literatuurstudie”:

Onderdeel van de literatuurstudie dat op methodische wijze, door het zoeken van analogieë, verwantschappen en invloeden, literaire teksten onderling of literatuur en andere kunsten en media (interartistiek of intermediaal comparatisme) en

geestesuitingen met elkaar in verband tracht te brengen om ze beter te beskryf, te begryp en te waarden. De te vergelyk “tekste” kunnen al dan niet ver van elkaar verwijderd zyn in tyd en ruimte.

Van Vuuren (1992) gee in *Literêre terme en teorieë* die volgende definisie van komparatisme:

Die komparatisme is ’n studie van tekste wat op grond van hulle estetiese funksie as literêr ervaar word deur die ontvanger(s). Sodanige studie word meestal onderneem t.o.v. tekste wat die literêre grense van verskillende tale/kulture oorskry, en die oeuvres van verskillende skrywers oorbrug. Die vergelykingsbasis van só ’n ondersoek is gewoonlik gebaseer op gemeenskaplike temas, tradisies, strominge of konvensies wat in die verskillende tekste voorkom. Wanneer strominge of konvensies die vergelykingsbasis vorm, kan van ’n gemeenskaplike kode gepraat word, bv. Simbolisme, ekspressionisme en modernisme. Alternatiewelik kan die ondersoeker die tekste binne dieselfde tradisie plaas – n.a.v. verwante temas – en só bewus word van tiperende konvensies in die teks wat hom andersins nie sou opgeval het nie.

Die benadering wat met hierdie vergelykende literatuurstudie gevolg word, sluit in sekere opsigte aan by al drie die bogenoemde definisies van die studieveld. Eerstens behels hierdie studie die vergelyking van literêre tekste oor taal- en kultuurgrense heen, synde dat *Buys* ’n Afrikaanse roman is en *Blood Meridian* ’n Amerikaanse roman. Tweedens kan die studie ook as interdisiplinêr beskou word, aangesien die twee literêre tekste in verband gebring word met ’n literêr-teoretiese en literatuurhistoriese geskrif – Bakhtin se *Rabelais and His World*. Dertens is die vergelykingsbasis in hierdie geval die gemeenskaplike tema van buitensporige geweld en meer spesifiek die konvensie van die karnavaleske wat as ’n estetiese strategie in

die uitbeelding van die geweld aangewend word. Vierdens behels die studie ’n verkenning van tekste oor tyd en ruimte heen: *Rabelais and His World* het in 1984 in Engelse vertaling verskyn, *Blood Meridian* is in 1985 in Amerika uitgereik en *Buys* in 2014 in Suid-Afrika.

2.4 Die winste van ’n vergelykende benadering tot literatuurstudie

Die vraag is nou: Waarom ’n vergelykende studie aanpak en nie net een van die drie werke afsonderlik bestudeer nie? Wat bied ’n vergelykende studie wat die studie van ’n enkelwerk nie bied nie? Radhakrishnan (2009:456) merk tereg op: “The point is not just that A is like or not like B, but rather: why is it of epistemological importance that A is like or not like B [...]” Domínguez, Saussy en Villanueva (2015:xii) redeneer dat vergelykende literatuurstudie ’n soort wetenskaplike nabootsing is van die “common reader”, of gewone leser, se ervaring. Hulle verduidelik dit soos volg:

In short, a common reader tries to make sense of what s/he is reading, creates “some kind of a whole,” which is made up of the fabric of words as rewoven in her/his mental encyclopedia. Within this mental encyclopedia, connections are made among literary works, most of these connections consisting of comparisons across languages, time, space, cultures, arts, discourses. By comparing we build sense, for comparison is a cognitive operation, and a connection between at least two elements transforms both elements. A literary comparison is, therefore, reading a work through other works, and reading those other works through the work at hand. (Domínguez *et al.*, 2015: xi.)

En verder:

Indeed, comparative literature is the replication, under methodologically stringent conditions, of the common reader ’s experience, that is, a reading experience that

crosses all kinds of borders (temporal, spatial, linguistic, cultural, etc.) in order to build meaning, which is highly dependent on comparisons with other artifacts, literary/artistic or not. (Domínguez *et al.*, 2015: xiv.)

Hieruit is dit duidelik dat 'n vergelykende werkwyse 'n mens help om sin te maak van dit wat vergelyk word, aangesien die trek van verbande tussen minstens twee elemente 'n transformasie van albei elemente bewerkstellig. Dit is eweneens duidelik dat die betekenis wat deur vergelyking tot stand kom anders is as dít wat deur die studie van 'n enkelwerk tot stand kom. Domínguez *et al.* (2015:xvi) brei hierop uit wanneer hulle aanvoer dat “comparison enables us to discover relations, differences, hidden causes, questions not before asked. And the wider the field of things to be linked through comparison, the richer the results”.

Dit is veral Domínguez *et al.* se verwysing na “questions not before asked” wat van belang is. Hiermee word gesuggereer dat 'n vergelykende werkwyse ander vrae na vore bring as wat die geval is wanneer 'n enkele literêre werk bestudeer word. Die ware motivering vir 'n vergelykende studie is dus bowenal die ontsluiting van 'n nuwe kennis, soos wat Radhakrishnan (2009:456) opmerk, een wat moontlik meer gesofistikeerd, progressief en kosmopolitaans is as dié wat deur die studie van 'n enkelwerk ontsluit word:

The two works to be compared are deterritorialized from their “original” milieu and then reterritorialized so that they may become cospatial, epistemologically speaking. I say “epistemologically” to emphasize the point that the real motivation behind the comparatist project is the desire and the will for a new knowledge. This does not mean that prior to the initiation of the temporality of the comparison the works/objects/identities to be compared were lacking in self-knowledge, each within its own habitat. The project of comparison in a way ups the ante by

suggesting perhaps that a knowledge based on comparison could be more sophisticated, progressive, worldly, and cosmopolitan than a form of knowledge that is secure in its own identity and provenance. (Radhakrishnan, 2009:456.)

Deur 'n vergelykende studie te onderneem waarby drie tekste – *Blood Meridian*, *Buys* en *Rabelais and His World* – betrek word, hoop ek dus om aspekte van dié werke te belig en betekenis te ontsluit wat nuut is en bowenal anders is as wat die geval sou wees indien ek die drie tekste in isolasie sou bestudeer.

Hoofstuk 3: Die leefwêreld van Rabelais, Bakhtin, McCarthy en Anker

3.1 Inleiding

Die klem val in hierdie studie op karnavaleske aspekte in die uitbeelding van geweld in *Blood Meridian* en *Buys*. Die teorie van die karnavaleske het sy oorsprong in die werk van Mikhail Bakhtin. Hy het die begrip die eerste keer gebruik in *Rabelais and His World*, sy studie oor die romansiklus *Gargantua en Pantagruel* deur die 16de-eeuse Franse skrywer François Rabelais. In hierdie hoofstuk word eerstens aan die hand van Terry Eagleton se boek *The Event of Literature* ingegaan op Kenneth Burke en Fredric Jameson se siening van die literêre teks as 'n strategiese reaksie op die konteks waarin die teks ontstaan. Dan volg 'n bondige historiese oorsig oor die lewe en werk van sowel Rabelais as Bakhtin en die onderskeie kontekste waarin *Gargantua en Pantagruel* en *Rabelais and His World* tot stand gekom het. Dit word gedoen om aan te toon dat albei dié tekste reageer op hul onmiddellike kontekste, naamlik die leefwêreld van die Renaissance in die eerste helfte van die 16^{de} eeu in Frankryk en dié van die kommunistiese Sowjetunie ná die revolusie van 1917. Albei tekste is in wese subversief: *Gargantua en Pantagruel* ondermyn die politiek-religieuse status quo in die 1500's in Frankryk wat deur die kerk op die massas afgedwing is, terwyl *Rabelais and His World* die onderdrukkende Sowjet-ideologie van sosialistiese realisme op sy kop keer. Die laasgenoemde werk vermag sy ondergrawing onder meer deur aansluiting te vind by die karnavaleske wêreldbeskouing van die eersgenoemde teks. Sowel *Blood Meridian* as *Buys* vind op hul beurt baie uitdruklik aansluiting by die tradisie van die karnavaleske soos dit in *Rabelais and His World* getipeer word. Die kontekste waarop die twee romans reageer, is egter ligjare verwyder van dié waarop onderskeidelik Rabelais en Bakhtin reageer. Daarom word ook ondersoek ingestel na die kontekste waarin *Blood Meridian* en *Buys* tot stand gekom het, aangesien die romans geïnterpreteer kan word as die onderskeie skrywers se

reaksie op hierdie kontekste. *Blood Meridian* is geskryf in die nadraai van Amerika se betrokkenheid by die Viëtnam-oorlog, terwyl *Buys* geskryf is in die postkoloniale situasie in Suid-Afrika. Albei romans ondermyn amptelike weergawes van die geskiedenis deur hul fokus op geweld en in hierdie ondermyning speel karnavaleske beelde as 'n estetiese strategie 'n sleutelrol.

3.2 Die totstandkoming van 'n verhaalwêreld

In *The Event of Literature* bespreek Terry Eagleton (2012:169) na aanleiding van Kenneth Burke die literêre werk as 'n simboliese aksie en strategiese reaksie op die situasie waarin dit ontstaan, oftewel 'n strategiese antwoord op vroeë daardie situasie opper. Eagleton steun ook in sy bespreking op Fredric Jameson wat in *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981) voortbou op hierdie siening van Burke. Jameson (1981:81) verwys na die situasie van die teks as die historiese of ideologiese subteks en hy voer aan dat die teks ontleed kan word as 'n herskrywing of herstrukturering van hierdie subteks. Hierdie subteks is egter nie onmiddellik teenwoordig nie en is ook nie bloot die tekseksterne werklikheid nie, maar moet altyd agterna gerekonstrueer word. Die literêre werk staan altyd in 'n sekere aktiewe verhouding tot die tekseksterne wêreld, maar dié verhouding berus daarop dat die teks daardie werklikheid in sy eie tekstuur inkorporeer. In soverre die teks as simboliese aksie dus 'n manier is om iets aan die wêreld te doen, kan dit net gebeur indien daardie “wêreld” in die teks opgeneem word en aan die transformasie van vormgewing onderwerp word (Jameson, 1981:81). Waarop dit neerkom, is dat die literêre werk, asof vir die eerste keer, die situasie tot stand bring waarop dit terselfdertyd ook 'n reaksie is (Jameson, 1981:82).

Soos wat Eagleton (2012:170) tereg opmerk, kan die teks nie gesien word as 'n weerspieëling van die tekseksterne wêreld nie. Die historiese of ideologiese subteks waarop die teks 'n

reaksie is, bestaan slegs in die teks self en nie daarbuite nie. Gevolglik moet die historiese vraag wat die werk benader, afgelei word van die antwoorde wat dit oplewer: “Paradoxically, the literary work of art projects out of its own innards the very historical and ideological subtext to which it is a strategic reply.” (Eagleton, 2012:170.) Ten einde vir ’n teks om op die tekseksterne wêreld te reageer, moet iets van daardie wêreld in die teks, dus in taal, vorm gegee word, en sodra dit gebeur word die wêreld waarop reageer word ’n tekswerêreld wat slegs in taal bestaan. Die literêre werk doen dus twee dinge tegelyk: Enersyds “tekstualiseer” dit die historiese en ideologiese werklikheid in ’n vorm waarin die teks daarop kan reageer. Terselfertyd reageer die teks op hierdie “nuwe” werklikheid of situasie.

Eagleton (2012:177) trek ’n verband tussen Jameson se siening van die literêre werk as ’n reaksie op die werk se konteks en die hermeneutiese siening van Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* dat ’n teks verstaan kan word deur die vraag te rekonstrueer waarop die teks ’n antwoord bied:

One might say [...] that for Jameson, understanding a literary work is a matter of reconstructing the ideological context which poses the ‘question’ to which the work is a response.

Die idee van die teks as ’n antwoord moet nie te letterlik verstaan word nie, waarsku Eagleton (2012:173). Literêre werke, ook moderne werke, kom nie in die algemeen vorendag met helder geformuleerde oplossings vir die probleme wat hulle stel nie:

The text is not bound to provide an answer in the sense that a medical diagnosis is meant to do. It may simply represent a response to the questions it poses, rather than a literal solution to them. (Eagleton, 2012:174.)

Hierdie reaksie van die teks op die situasie wat dit optower, is volgens Eagleton (2012:175) af te lei, nie net van die slot nie, maar die totale wyse waarop die werk dit behandel. Die literêre werk reageer dikwels nie net op een vraag nie, maar op 'n rits vrae. Volgens die hermeneutiese siening kan daar ook geen finale antwoorde wees nie, omdat antwoorde op hul beurt nuwe vrae ontlok. Wat 'n oplossing blyk te wees, stel uiteindelik 'n nuwe probleem aan die orde (Eagleton, 2012:178).

Dit is duidelik uit die bogenoemde dat by die interpretasie van 'n literêre werk, die historiese en ideologiese konteks waarin 'n werk geskep word, in ag geneem moet word, aangesien die werk beskou kan word as 'n skrywer se strategiese reaksie op daardie konteks. Daarom is dit noodsaaklik om lig te werp op die verskillende kontekste waarop *Gargantua en Pantagruel*, *Rabelais and His World*, *Blood Meridian* en *Buys* reageer ten einde te probeer vasstel waarom die karnavaleske as 'n strategie deur al vier skrywers ingespan word.

3.3 François Rabelais en *Gargantua en Pantagruel*

Toe die Franse geneesheer, humanis, klassikus en voormalige monnik François Rabelais (c.1494-1553) *Pantagruel*, die eerste van die vyf boeke in sy romansiklus *Gargantua en Pantagruel*, in omstreeks 1532 publiseer, het hy hom in 'n era van oorgang en 'n verskuivende paradigma tussen twee tydvakke, die laat Middeleeue en die vroeë Renaissance, bevind. Die Middeleeuse lewenswyse en wêreldbeskouing, wat deur die Katolieke Kerk oorheers is, was nog die norm, maar individue soos Rabelais het toenemend die hegemonie van die kerk, die kerklik georiënteerde amptelike kultuur en die kerklik gesanksioneerde hiërargiese ordening van die samelewing begin bevraagteken en sodoende die Renaissance help inlui.²

² Die inligting in hierdie afdeling is verwerk uit die volgende bronne:

In *Pantagruel*, *Gargantua* (c.1535), die *Derde boek* (1546), die *Vierde boek* (1552) en die *Vyfde boek* (postuum, 1564) het Rabelais deur sy weergawe van die fantastiese en dikwels absurde wedervaringe van die legendariese reuse Gargantua en Pantagruel ook die draak gestee met sekere gebruike van die kerk, met die kloosterlike lewe en die akademiese establishment van sy tyd. Sodoende het hy gesinspeel op die moontlikheid van 'n samelewing wat vry is van die dwingelandy van die kerk. Die webtuiste NDDDB stel dit so:

He was, it is clear, thoroughly penetrated with the instincts, the hopes, and the ideas of the Renaissance in the form which it took in France, in England and in Germany – a form not merely humanist but full of aspirations for social and political improvement, and above all for a joyous, varied, and non-ascetic life.

Rabelais was waarskynlik deeglik bewus daarvan dat sy gewaagde satire hom die gramskap van die godsdienstige establishment van die dag op die hals sou haal, want hy het *Pantagruel* onder die skuilnaam Alcofribas Nasier ('n anagram van sy naam) neergepen. Dit is dan ook inderdaad wat gebeur het. Die Sorbonne, die teologiese skool van die Universiteit van Parys, het die boek veroordeel as obseen en dit dadelik verbied. Dié lot het elkeen van die daaropvolgende vier romans in die romansiklus te beurt geval. Die Sorbonne, synde die verdediger van die ortodoksie en van goddelike waarheid, het die lot van elke godsdienstige

Pomorska, K. 1984. Foreword, in Bakhtin, M.M. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press. vii-xi.

Holquist, M. 1984. Prologue, in Bakhtin, M.M. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press. xiii-xxiii.

Bakhtin, M.M. 1984. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.

Rogers, E. 2012. *Socialist Realism*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://artinrussia.org/socialist-realism/> [2017, Maart 11].

Brandist, C. The Bakhtin Circle, in *Internet Encyclopedia of Philosophy*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.iep.utm.edu/bakhtin/> [2017, Maart 11].

Mikhail Bakhtin. 2016. [Intyds]. Beskikbaar:

http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Mikhail_Bakhtin&oldid=999899 [2017, Maart 11].

Socialist Realism. 2015. [Intyds]. Beskikbaar:

http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Socialist_realism&oldid=991060 [2017, Maart 11].

mening of boek bepaal. Ná die publikasie van *Gargantua* in omstreeks 1535 het Rabelais die volgende 11 jaar niks nuuts gepubliseer nie, hoewel hy *Pantagruel* en *Gargantua* gesuiwer het van die mees gewaagde religieuse verwysings vir die kanonieke uitgawe van die twee boeke in een band in 1542.

Die daaropvolgende jaar is sy romans weer deur die Sorbonne asook die parlement van Parys veroordeel. Rabelais het hom vir beskerming gewend tot die Franse koning Frans I se suster Margaret, die koningin van Navarre, en danksy koninklike privilegie kon hy die *Derde boek* met die verskyning daarvan in 1546 aan haar opdra. Ondanks die koninklike privilegie het die Sorbonne die boek dadelik weens kettery veroordeel en Rabelais het na die vrye stad Metz in die Heilige Romeinse Ryk gevlug waar hy tot 1547 gebly het.

'n Onvolledige weergawe van sy *Vierde boek* is in 1548 uitgegee, maar die volledige roman het eers in 1552 die lig gesien, waarop dit eweneens deur die Sorbonne veroordeel en deur die parlement verbied is. Danksy Rabelais se invloedryke beskermhere is die verbod egter spoedig opgehef. Rabelais is in 1553 oorlede en nege jaar later, in 1562, is 16 hoofstukke van die *Vyfde boek* gepubliseer, gevolg deur die volledige *Vyfde boek* in 1564. Die outentisiteit van die *Vyfde boek* word egter in twyfel getrek. Sommige geleerdes glo dit is geskoei op Rabelais se notas (nou verlore), terwyl ander reken dit is die oorspronklike pennevrug van 'n ander skrywer. Nietemin is die *Vyfde boek* al in 1567 saam met die vier ander romans in die reeks in een band uitgegee en sedertdien verskyn dit in dié formaat.

3.4 Mikhail Bakhtin en *Rabelais and His World*

Toe Mikhail Bakhtin (1895-1975) byna 400 jaar later begin met sy navorsing oor Rabelais wat sou kulmineer in *Rabelais and His World*, het hy hom in 'n tydsges besind wat in sommige opsigte soortgelyk was aan dié waarin Rabelais *Gargantua en Pantagruel* geskryf het. In die vroeë Renaissance het die Rooms-Katolieke Kerk die Franse samelewing met 'n

ysterhand regeer; in die Rusland van die 1930's het die kommunistiese Sowjet-staat met Stalin aan die hoof 'n soortgelyke houvas op landsburgers gehad. Pomorska (1984: ix) noem dat net soos wat die Montpellier-skool in Rabelais se tyd die belang van humor bevorder en verskeie teorieë van lag ontwikkel het, het Russiese geleerdes, insluitend Zelenin, Trubetzkoi, Jakobson, Bogatiref en Propp, in die 1920's die belang van die "laer" strata van kultuur in teenstelling met die uniforme, amptelike "hoë kultuur" beklemtoon. Sy noem verder dat die verbod op lag en die komiese in die epog voor die Renaissance ooreenkom met die verwerping van "subkulture" in die Sowjetunie in die jare voor die Tweede Wêreldoorlog (Pomorska, 1984:ix).

Hierdie ooreenkomste het Bakhtin nie ontgaan nie. Soos Holquist (1984:xv) opmerk: "He was deeply responsive to the Renaissance because he saw in it an age similar to his own in its revolutionary consequences and its acute sense of one world's death and another world's being born." Holquist (1984:xvi) wys ook daarop dat sowel *Rabelais and His World* as *Gargantua en Pantagruel* voortspruit uit 'n era van revolusie en dat albei 'n unieke subversiewe tekstuele openheid manifesteer:

Bakhtin, like Rabelais, explores throughout his book the interface between a stasis imposed from above and a desire for change from below, between old and new, official and unofficial. In treating the specific ways Rabelais sought holes in the walls between what was held to be punishable and what unpunishable in the 1530's, Bakhtin seeks gaps in those borders in the 1930's. (Holquist, 1984:xvi-xvii.)

Bakhtin het inderdaad, soos Rabelais, geleef in 'n era waarin diegene wat nie gekonformeer het tot die staat se opvatting van wat aanvaarbaar is nie, as "dissidente" vervolgs is. Bakhtin is in 1929 gearresteer, vermoedelik weens sy verbintenis met die St. Petersburgse Religieuse-

Filosofiese Vereniging, en tot tien jaar op die Solovetski-eilande in Siberië gevonniss (Brandist). Die straf is ná pleidooie deur sy vriende en ’n gunstige resensie van sy pas verskene *Problemi poetike Dostojewskog (Probleme van Dostojewski se poëtika)* (1929) deur die Sowjet-kommissaris van Verligting, Anatoli Lunacharski, asook ’n appèl deur die skrywer en doyen van Sowjet-kultuur, Maksim Gorki, versag tot ’n verbanning van ses jaar na Kazachstan.

Dit was gedurende Bakhtin se bannelingskap in Kazachstan dat die Sowjet-regering in 1932 die dekreet Oor die Rekonstruksie van Literêre en Kunsorganisasies uitgevaardig het ingevolge waarvan alle onafhanklike kunstenaars- en skrywersverenigings in die Sowjetunie ontbind en een, staatsbeheerde Sowjet-Skrywersunie in die lewe geroep is (Rappaport, 1999:248). Dit is spoedig gevolg deur die totstandkoming van unies vir kunstenaars en musici. Volgens Sherman (2007:285-286) het die Sowjet-Skrywersunie deur sy beheer van literêre uitsette verseker dat die term “sosialistiese realisme” in algemene gebruik sou kom. In ’n opstel in die Mei 1932-uitgawe van *Literatoernaja Gaseta* is ’n oproep gedoen om “’n revolusionêre, sosialistiese realisme in die uitbeelding van die proletariese revolusie”, ’n eis wat herhaal is deur Gorki in sy 1933-essay “Oor sosialistiese realisme”. Dit het die weg gebaan vir die amptelike aanvaarding van die doktrine van sosialistiese realisme op die eerste Uniewye Kongres van Sowjet-Skrywers in 1934 onder voorsitterskap van Gorki. Andrei Zhdanof, Stalin se amptelike woordvoerder oor kulturele aangeleenthede, het in sy toespraak op die kongres benadruk dat sosialistiese realisme “die basiese metode van Sowjet-literatuur en literêre kritiek” is en dat dit van skrywers vereis om die realiteit “in sy revolusionêre ontwikkeling” uit te beeld (Rappaport, 1999:248). Op die kongres is die basiese beginsels van sosialistiese realisme uiteengesit. Volgens Dewhirst (1994:26) lui die statuut van die kongres dat sosialistiese realisme “ ’n ware, historiese en konkrete uitbeelding van realiteit in sy revolusionêre ontwikkeling” van die kunstenaar vereis. Dit moet terselfdertyd gekombineer

word met “die ideologiese transformasie en onderrig van werkers in die gees van sosialisme”. Dit sou vermag word deur ’n idealistiese uitbeelding van die gewone fabriek- en plaaswerker se lewe, werk en stokperdjies (Socialist realism, 2015). Sosialistiese realisme was dus niks anders as propagandistiese kuns in diens van die Kommunistiese Party nie:

The notion of socialist realism was always something of an oxymoron, since the socialist ideals required the depiction not of what was, but what society should become. This required depicting a “reality” which did not actually exist. (Socialist realism, 2015.)

Die nuwe ideologie is met mag van bo deur die Sowjet-staat op kunstenaars afgedwing. Kunstenaars wat in hul kunsskeppinge afgewyk het van die beginsels van sosialistiese realisme is swaar gestraf – sommige is na strafkampe in Sibirië en elders verban (Socialist realism, 2015).

As deel van die veldtog in 1934 om sosialistiese realisme te bevorder het die Kommunistiese Akademie ’n reeks gesprekke gereël oor die aard van die roman, wat as die belangrikste genre vir die definiëring van die nuwe styl beskou is. Volgens Holquist (1984:xvii) is dit geen toeval dat Bakhtin se bemoeienis met die roman, wat sou lei tot *Rabelais and His World*, van dié jaar dateer nie:

He was, in effect, proposing his vision of the novel genre as a celebration of linguistic and stylistic variety as a counter to the tight canonical formulas for the novel (and for other genres and even media such as films or painting) proposed by official spokesmen for the Soviet government.

Nog ’n gebied waarop Bakhtin in *Rabelais and His World* fokus en wat, soos Pomorska (1984:ix) opmerk, die bron is van sy metodologie, is volkskultuur. In sy studie oor

Gargantua en Pantagruel bied Bakhtin 'n radikaal nuwe begrip van Rabelais se werk deur aan te toon hoedat dit aansluit by die duisend jaar oue ontwikkeling van die humoristiese volkskultuur, wat in die werk van Rabelais sy grootste literêre uitdrukking gevind het. Uit die studie word dit duidelik dat hierdie humoristiese volkskultuur eintlik voortvloei uit 'n wêreldbeskouing of lewensfilosofie wat indruis teen die heersende wêreldbeskouing in die Middeleeue wat deur die kerk en die feodale stelsel bepaal is.

Dié humoristiese volkskultuur, oftewel “kultuur van die markplek” soos Bakhtin (1984:4) dit ook noem, het in die verskillende manifestasies van die Middeleeuse karnaval en verwante skouspele en rituele tot uiting gekom (Bakhtin, 1984:4-5). Die vorme van dié volkskultuur, soos karnavaleske volksfeeste, die komiese rites en kultusse, die hansworse en sotte, reuse, dwerge en jongleurs en die omvangryke literatuur van parodie het die amptelike, ernstige toonaard van die Middeleeuse kerklike en feodale kultuur uitgedaag (Bakhtin, 1984:4). Hulle het terselfdertyd 'n nieamptelike, buitekerklike en buitepolitieke perspektief op die wêreld, die mens en menslike verhoudings gebied en sodoende 'n tweede wêreld en lewe buite die amptelike geskep waaraan min of meer almal gedurende 'n gegewe tyd van die jaar deelgeneem het (Bakhtin, 1984:6). Die karnaval het volgens Bakhtin die tydelike vrymaking van die heersende waarheid en die gevestigde orde gevier en is gekenmerk deur die tydelike opheffing van alle hiërargiese range, voorregte, norme en verbodings. Almal is vir die duur van die karnaval as gelyk beskou (Bakhtin, 1984:10). Die karnaval was altyd gekoppel aan tyd, óf aan die sikliese herhaling van 'n kosmiese gebeurtenis óf aan biologiese of historiese tydryne (Bakhtin, 1984:9), en is regdeur sy historiese ontwikkeling gekoppel aan oomblikke van krisis, van breekpunte in die siklus van die natuur of in die lewe van die samelewing en die mens (Bakhtin, 1984:9). Die karnaval was dus volgens Bakhtin 'n fees van wording, verandering en hernuwing (Bakhtin, 1984:10).

Bakhtin se bespreking van die karnaval sluit volgens Pomorska (1984:ix) ten nouste aan by die debat gedurende die 1930's in die Sowjetunie oor die aard van die anonieme massa, die volk, in die geskiedenis. Sy beskryf *Rabelais and His World* as “a hymn to the common man” wat met tye buitensporige toeëienings vir die volk maak. Maar, herinner Pomorska (1984:xviii) ons, Bakhtin se utopiese visie was slegs die een kant – die nieamptelike een – van die dialoog oor die aard van die volk. Die amptelike kant is verteenwoordig deur Gorki, een van die leidende figure in die ontwikkeling van die kommunistiese doktrine van sosialistiese realisme.

Holquist (1984:xvii) beweer dat die einste sosialistiese realisme ook in Bakhtin se visier was met die skryf van *Rabelais and His World*: “The ‘grotesque realism’ of which so much is made in this book is a point-by-point inversion of categories used in the thirties to define Socialist Realism.” Groteske realisme is volgens Bakhtin (1984:18) ’n estetiese konsep of genre wat kenmerkend is van die humoristiese volkskultuur van die Middeleeue. In groteske realisme word die menslike liggaam met sy kos, drank, uitskeiding en seksuele lewe op uiters oordrewe wyse uitgebeeld, soos wat gebeur in die werk van Rabelais en ander skrywers van die Renaissance (Bakhtin, 1984:18). In groteske realisme word die liggaam dus as grotesk uitgebeeld. Die liggaamlike element in groteske realisme word nie as die liggaam van ’n individu uitgebeeld nie, maar as iets universeels wat al die mense verteenwoordig (Bakhtin, 1984:19). Aangesien die mensdom voortdurend aan die groei en vernuwe is, word alles wat liggaamlik is in groteske realisme grandioos, oordrewe en onmeetbaar. Volgens Bakhtin (1984:26) is die groteske liggaam nie geskei van die res van die wêreld nie, maar ’n liggaam in wording wat voortdurend sy eie grense oorskry. Daarom is daar ’n fokus in die uitbeelding daarvan op die laer stratum van die liggaam – daardie deel van die liggaam wat die naaste aan die aarde is – veral die ingewande en geslagsorgane (Bakhtin, 1984:21). Klem word geplaas op daardie dele van die liggaam waardeur die buitewêreld die liggaam binnekom of waardeur

die liggaam self uitgaan om die wêreld te ontmoet (Bakhtin, 1984:26). Dit beteken dat die klem val op die liggaam se openinge of verlengstukke: die oop mond, die genitalieë, die borste, die fallus, die pens, die neus. Die groteske liggaam word dus tipies uitgebeeld tydens kopulasie, swangerskap, geboorte, groei, disintegrasie en amputasie, doodstuiptrekkings, die inneem van kos en drank, en uitskeiding (Bakhtin, 1984:25-26).

Teenoor hierdie realistiese uitbeelding van die menslike liggaam in die humoristiese volkskultuur, was sosialistiese realisme in die Sowjetunie daarop gemik om die werker op te hef deur die idealistiese uitbeelding van sy lewe, werk en ontspanning (Socialist realism, 2015). In ooreenstemming hiermee was daar van 1934 af 'n spoedige Stalinisering van Russiese folklore. Dit het gelei tot geïdealiseerde eerder as realistiese uitbeeldings van die werker en die samelewing. Daarenteen beklemtoon Bakhtin in sy uitbeelding van die volk in *Rabelais and His World* eienskappe wat lynreg indruis teen dié wat in Sowjet-folklore gevier is, soos wat Holquist (1984:xix) opmerk:

His folk are blasphemous rather than adoring, cunning rather than intelligent; they are coarse, dirty, and rampantly physical, reveling in oceans of strong drink, poods of sausage, and endless coupling of bodies. In the prim world of Stalinist Biedermeier, that world of lace curtains, showily displayed water carafes, and militant propriety, Bakhtin's claim that the folk not only picked their noses and farted, but enjoyed doing so, seemed particularly unregenerate.

Bakhtin se boek doen dus, soos wat Holquist (1984:xiv-xv) tereg opmerk, twee dinge tegelyk: Eerstens is dit 'n tydgebonde teregwysing en ondermyning van die heersende kommunistiese regime se politiek, asook hul sienings van die aard en doel van kuns, spesifiek die roman. Tweedens lewer dit 'n bydrae tot historiese literatuurstudie met teoretiese implikasies wat nie beperk word deur die boek se oorsprong in 'n spesifieke tydvak en plek

nie. *Rabelais and His World* het gevolglik ook implikasies vir ons verstaan van sowel *Blood Meridian* as *Buys*, aangesien albei romans baie uitdruklik aansluiting vind by die tradisie van die karnavaleske soos dit in die eersgenoemde werk getipeer word.

In *Blood Meridian* en *Buys* kom karnavaleske beelde voor wat ooreenstem met Bakhtin se tipering daarvan in *Rabelais and His World*. Tog verskil die kontekste waarin *Gargantua en Pantagruel*, *Rabelais and His World*, *Blood Meridian* en *Buys* verskyn het hemelsbreed. Wat al dié tekste egter gemeen het, is dat hulle subversief is en die status quo op die een of ander wyse ondermyn. Waar *Gargantua en Pantagruel* volgens Bakhtin gemik is op 'n ondermyning van die politiek-religieuse status quo van die 1500's in Frankryk en Bakhtin terselfdertyd met sy boek daarvoor poog om die Sowjetunie van die 1930's se ideologiese bloudruk vir kuns, sosialistiese realisme, te ondermyn, is *Blood Meridian* en *Buys* herskrywings van die pioniersgeskiedenis in onderskeidelik die Amerika van die middel 19de eeu en die Suid-Afrika van die laat 18de en vroeë 19de eeu. In sowel *Blood Meridian* as *Buys* word algemeen aanvaarde opvattinge ondermyn deur die romans se fokus op die uitermatige geweld wat hierdie geskiedenis kenmerk, maar dikwels in amptelike geskiedskrywing onderspeel of verswyg is.

Terselfdertyd is dit by die lees van *Blood Meridian* en *Buys* belangrik om in gedagte te hou dat albei werke hul beslag gekry het in verskillende tydvakke en sosiopolitieke asook kulturele kontekste. Eersgenoemde is nagevors en geskryf in Amerika oor 'n tydperk van sowat 'n dekade, van ongeveer 1974 tot 1985 (Frye, 2013:xix; Cant, 2008:159), in die nadraai van dié land se militêre betrokkenheid (1955-1973) by die vernietigende oorlog in Viëtnam, wat 'n groot letsel op die kollektiewe Amerikaanse psige gelaat het. *Buys*, daarenteen, is geskryf van ongeveer 2012 tot 2014 in 'n postkoloniale Suid-Afrika toe die politieke konsensus waarop die land sedert 1994 gebou is, onder die bewind van Jacob Zuma al hoe

meer bevraagteken is. In hierdie tyd het rassepolarisasie toegeneem, geweldsmisdade het tot uiters hoë vlakke gestyg en die voorkoms en gewelddadigheid van protesopgtogte, soos dié by Marikana in 2012, het drasties toegeneem. Albei romans moet dus ook gelees word as verteenwoordigend van die onderskeie skrywers se reaksies of replieke op hul milieus.

3.5 Die ontstaanswêreld van *Blood Meridian*

Vince Brewton (2004:123) voer aan dat die oorlog in Viëtnam ’n groot invloed op McCarthy se vroeë romans gehad het en dat veral sy romans *Child of God*, *Suttree* en *Blood Meridian* die invloed verrai van beelde en idees wat afkomstig is van Amerika se militêr-politieke ervaring van dié oorlog. Brewton beweer selfs dat *Blood Meridian* baie naby daaraan kom om ’n roman te wees waarvan die ware onderwerp Viëtnam is en hy beskou die roman in werklikheid as ’n allegorie van Amerikaanse betrokkenheid in Suidoos-Asië en van die weerklank van daardie geskiedenis in die Amerikaanse psige. Hy noem ook etlike voorbeelde uit die teks om sy bewering te staaf. Cant (2008:159) sluit hierby aan, maar hy span die doek waarteen *Blood Meridian* gestalte kry, wyer: “In my view the violent tenor of *Blood Meridian* and the unrelieved atmosphere of death that permeates the text from start to finish reflect an underlying mood in the America of the period in which the text was written.” Hierdie stemming is volgens Cant bepaal deur die sluipmoorde op onder andere John en Robert Kennedy, Martin Luther King en Malcolm X; deur die moord op Sharon Tate en haar makers deur Charles Manson se akoliete en deur die Viëtnam-oorlog se slagting wat op TV-skerm in Amerikaanse huise vertoon is met ’n impak wat kwalik deur woorde geëwenaar kon word.

Brewton (2004:123) verwys ook na ’n opmerking deur Andrew Nelson waarin hy sê dat *Blood Meridian* ’n boek is “which finally dislocates the reader from the adventure of Manifest Destiny”. Soos Brewton tereg opmerk, het Michael Herr ’n soortgelyke punt

gemaak in sy *Dispatches* (1977) wat handel oor Amerika se betrokkenheid in Viëtnam. Daarin skryf Herr (in Brewton, 2004:123) dat 'n mens netsowel kan sê dat “Vietnam was where the Trail of Tears was headed all along, the turnaround point where it would touch and come back to form a containing perimeter”. Die “Trail of Tears” verwys na die gedwonge verskuiwings van Indianestamme in die Amerikaanse Suidooste na 'n gebied wes van die Mississippi-rivier gedurende die 1830's, waartydens duisende Indiane hul lewens verloor het (Trail of Tears, 2009). Met sy verwysing na hierdie gebeurtenis suggereer Herr dat die ramspoedige Amerikaanse betrokkenheid in Viëtnam die logiese uiteinde is van “Manifest Destiny” (Brewton, 2004:123).

Verskeie kritici (onder wie Shaviro, 1999:146; Cant, 2008:9; Holloway, 2000:193) is dit eens dat *Blood Meridian* die Amerikaanse ideologie van Manifest Destiny ondermyn. Foner en Garraty (1991) gee die volgende definisie van Manifest Destiny:

Manifest Destiny is a term for the attitude prevalent during the 19th century period of American expansion that the United States not only could, but was destined to, stretch from coast to coast. This attitude helped fuel western settlement, Native American removal and war with Mexico.

Die frase is in 1845 die eerste keer gebruik deur die redakteur John L. O'Sullivan in 'n artikel oor die anneksering van Texas wat in die Julie-Augustus-uitgawe van die *United States Magazine and Democratic Review* verskyn het. Dit was, het O'Sullivan (in Foner & Garraty, 1991) aangevoer, “our manifest destiny to overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions”. Die konsep is aangegryp deur diegene wat begerig was om Oregon Territory, Kalifornië, Meksikaanse grondgebied in die Suidweste en, in die 1850's, Kuba te annekseer (Foner & Garraty, 1991). Teen 1890 was die weswaartse uitbreiding van die VSA tot aan die Stille Oseaan-kus van Noord-Amerika vir alle

praktiese doeleindes voltooi en het die Amerikaanse sensusburo aangekondig dat daar nie meer 'n grenslyn is nie (Turner, 1893).

Drie jaar later, in 1893, het die Amerikaanse historikus Frederick Jackson Turner verder bygedra tot die mitologisering van die Weste toe hy in sy essay “The Significance of the Frontier in American history”, ook bekend as sy “frontier thesis”, die belang van die grens of front in die ontwikkeling van Amerika en die Amerikaanse identiteit uitgelig het. Hy bestempel die grens as “the outer edge of the wave – the meeting point between savagery and civilization” (Turner, 1893). Turner lê groot klem op die rol van weswaartse uitbreiding in die Amerikaanse geskiedenis. Hy voer aan dat “the existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward explain American development”. Hy beweer ook dat die Amerikaanse intellek se kenmerkendste eienskappe hul ontstaan te danke het aan toestande aan die grens. Die eienskappe wat hy uitlig, is “that coarseness and strength combined with acuteness and inquisitiveness; that practical, inventive turn of mind, quick to find expedients; that masterful grasp of material things, lacking in the artistic but powerful to effect great ends; that restless, nervous energy; that dominant individualism”. Origens was die belangrikste effek van die grens volgens Turner (1893) die bevordering van demokrasie danksy die individualisme wat daar gekweek is.

Volgens Karlsson (2011:2) het Turner se “frontier thesis” ’n groot en blywende impak gehad op die geskryfte oor die geskiedenis van die Amerikaanse Weste en op die breër kulturele bewussyn van Amerikaanse identiteit. “Much common understanding of the settling of the West in American culture,” skryf Karlsson (2011:15) “[...] continues to be informed by very teleological accounts like those by Turner wherein ‘West’ seems at all times a direction destined, natural, and fundamentally necessary to an American national identity.” Turner se interpretasie in sy “frontier thesis” het die volgende eeu die geskiedskrywing oor die

Amerikaanse Weste oorheers, totdat die “New Western Historians”, ’n groep jong radikale revisionistiese historici, dit teen die vroeë 1980’s geheel en al verwerp het (Brinkley, 1992). Sommige historici het wel al vroeër gewys op die dikwels tragiese gevolge van Weswaartse uitbreiding, veral vir die Indiaanse bevolking en die natuur, maar hulle het dit beskou as ’n onvermydelike proses waarvan die uiteinde ’n vrye en magtige land was wat van oseaan tot oseaan gestrek het (Bernstein, 1990). Die New Western Historians, daarenteen, het Turner en sy latere volgelingen gekritiseer oor hul etnosentrisme – dat hulle almal behalwe wit mans uitgesluit het van hul weergawe van die geskiedenis (Bernstein, 1990). Die New Western Historians het eweneens die term “frontier” verwerp en benadruk dat hoogs ontwikkelde beskawings soos die Indiane, Latyns-Amerikaners en mense van gemengde afkoms reeds in die gebied woonagtig was toe die Amerikaners daar aangekom het (Brinkley, 1992). Volgens die New Western Historians het die Engelssprekende Amerikaners hulle nie soseer in die Weste gevestig nie, maar dit trouens verower en daardie verowering was nooit voltooi nie. Daarom het hulle ook Turner se aanspraak dat die geskiedenis van die Amerikaanse Weste in 1890 tot ’n einde gekom het, verwerp. Dié geskiedenis is volgens hulle ’n voortdurende proses van kulturele samevloeiing, van mededinging en interaksie tussen uiteenlopende mense. In die werke van hierdie historici kom ’n beeld van die Amerikaanse Weste na vore wat drasties verskil van die romantiese beeld wat deur die sogenaamde Turneriane voorgehou is:

[...] read the works of these scholars and a certain gloom sets in. Things were not as great as we thought they were. More than half of the people who came out to strike it rich in gold and silver lost everything and went back, if they went back at all, nearly destitute. There was suffering and oppression, of women and of those who were black, Asian or Hispanic – and, of course, most conspicuously of all, of Indians, who were cheated and massacred wholesale. (Brinkley, 1992.)

Die romantisering van Amerikaanse weswaartse uitbreiding deur sowel die ideologie van Manifest Destiny as Turner se “frontier thesis” word ook in *Blood Meridian* aan die kaak gestel (Holloway, 2000:193). Die roman kan derhalwe beskou word as ’n herskrywing van die geskiedenis, soos wat Karlsson (2011:7) aanvoer: “*Blood Meridian* serves as a distortion, or revision of the myth surrounding the frontier in American history and intellectual discourse.” Campbell (2000:217) is dit hiermee eens wanneer hy aanvoer dat *Blood Meridian* ’n buitensporige, revisionistiese en kontra-narratief oor die Amerikaanse Weste is wat die mites en geskiedenis van die Weste – oorgeërf van Turner – herskryf en terselfdertyd talle van die argetipes kenmerkend aan die Western-genre, aanwend. Hamilton (2014:3) sluit hierby aan met sy siening dat McCarthy Turner se idilliese visie van die Amerikaanse Weste omvorm tot ’n ruimte “that is violated through both the physical and representational brutality of the American frontiersman”. Hy wys ook daarop dat talle kritici die roman loof vir sy demitologisering van Amerikaanse uitbreiding in die Weste “by making forgotten physical violence against Native Americans grotesquely visible” (Hamilton, 2014:3). Volgens Cant (2008:159) gaan McCarthy selfs nog verder as die tydgenootlike revisionistiese geskiedskrywers in sy herskrywing van die geskiedenis:

[...] even the revisionist reading of the history of the period is challenged by McCarthy’s depiction of the Native Americans as in no way morally distinct from their Anglo-Saxon or Mexican rivals, especially with regard to a propensity for homicidal violence.

Dit stem ooreen met Wallach (1996) se mening dat McCarthy “dismantles the politically correct myth of aboriginal victimization, so that victims and their antagonists become indistinguishable”.

Volgens Schutz (2011:4) bestaan daar 'n noue verband tussen Manifest Destiny en die tradisionele Western-genre in fiksie: “The Western is in many ways a similar form of myth, justifying American conquest of Texas, former Mexican territory, and the killing of its many Indian inhabitants.” Derhalwe kan *Blood Meridian*, soos wat Frye (2013:110) aanvoer, ook beskou word as 'n revisionistiese of anti-Western:

Critics from the beginning have addressed the notion of *Blood Meridian* as a “revisionist” Western. In letters and in the margins of his manuscripts, McCarthy himself refers to the work-in-progress as his “Western”, and in doing so he is aware that he is working with (if not within) a genre that is mythologically constituted. Although these myths have historically appeared in novels of various kinds, in the modern era they are more commonly represented in film. [...] McCarthy is conscious of the mythological patterns of Western films, and the figurations of characters like John Joel Glanton, Judge Holden, and the kid clearly undermine the celebratory mythic conceptions of westward expansion.

Frye merk op dat die roman volg in die voetspore van 'n noemenswaardige verskuiwing in Western-films wat vorm en inhoud betref. Frye (2013:111) vind ook aansluiting by Richard Slotkin, wat in sy boek *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (1998) 'n merkbare transformasie in die Western koppel aan die diepliggende maatskaplike krisis wat uit die Viërnam-Oorlog gespruit het:

In the early 1970s as the war was coming to its tragic conclusion, a new “alternative” Western briefly emerged. Anticipated certainly by the “spaghetti Westerns” of Sergio Leone, this genre took on a number of forms, all of which contradict in various ways the assumed moral stature of the American hero and demonstrate a willingness to confront violence more directly. Two films establish,

in part, the cinema aesthetic that informs *Blood Meridian*: Sam Peckinpah's *The Wild Bunch* (1969) and Ralph Nelson's *Soldier Blue* (1970). (Frye, 2013:111.)

Dit is by die ondermynende tradisie van sulke rolprente wat McCarthy aansluit met sy bloeddorstige roman. *Buys* sluit deur sy ooglopende ooreenkomste met *Blood Meridian* indirek ook by hierdie tradisie van revisionistiese Westerns aan, met die “Wilde Weste” wat in *Buys* se geval verplaas word na die geweldgeteisterde en gedurig verskuiwende oosgrens van die Kaapkolonie teen die einde van die 18de eeu, en later die wildernis anderkant die noordelike grens van die kolonie.

3.6 Die ontstaanswêreld van *Buys*

Soos McCarthy neem Anker historiese gebeure en figure as vertrekpunt vir *Buys*, maar in die proses reageer hy, soos McCarthy, ook op die wêreld waarin hy die roman geskryf het. *Buys* is spesifiek gemoeid met Suid-Afrika se koloniale verlede, maar terselfdertyd kan die boek gelees word as 'n reaksie op die durende effek van daardie verlede op die hede waarin die boek geskryf is. As sulks sluit die roman dus aan by die postkoloniale diskoers in die nuwe Suid-Afrika. Derhalwe kan dit ook benader word vanuit die oogpunt van die postkolonialisme, spesifiek postkoloniale teorie in letterkundestudie. Boehmer (2006:340-341) definieer postkolonialisme soos volg:

The term postcolonialism addresses itself to the historical, political, cultural and textual ramifications of the colonial encounter between the West and the non-West, dating from the sixteenth century to the present day. It considers how this encounter shaped all those who were party to it: the colonizers as well as the colonized. [...] [T]he postcolonial is that which questions, overturns, and/or critically refracts colonial authority – its epistemologies and forms of violence, its claims to superiority.

Soos wat Burger (2017:142) aandui, kan postkolonialiteit in letterkundestudie gerig wees op die studie van die letterkunde van koloniseerders of op die letterkunde van gekoloniseerdes. In eersgenoemde situasie “val die fokus op die maniere waarop hierdie letterkunde die koloniseringsproses geregverdig het. Die letterkunde van die koloniseerders dien meestal die koloniseerders se belange. In postkoloniale studies word ondersoek hoedat ‘kennis’ oor gekoloniseerde mense in hierdie romans (maar natuurlik ook in reisverslae, dagboeke en selfs in sogenaamde ‘wetenskaplike ondersoeke’) geskep word deur die beeld wat van die ‘inboorlinge’ voorgehou word.” Wanneer die letterkunde van die gekoloniseerdes egter ondersoek word, val die fokus op “die maniere waarop skrywers ’n eie nasionale identiteit ná kolonisering probeer skep en vier, [...] ’n identiteit waarop gekoloniseerdes trots kan wees (in teenstelling met die minderwaardige wyse waarop hulle altyd deur die oorheersers uitgebeeld is)” (Burger, 2017:142-143).

Burger (2017:144) en Viljoen (1996:5) wys ook daarop dat dit in die geval van die Afrikaanse letterkunde nie moontlik is om ’n waterdigte onderskeid te tref tussen die letterkunde van koloniseerders en gekoloniseerdes nie. Die wit Afrikaanssprekendes, die afstammeling van die Nederlandse koloniseerders, was in die loop van die geskiedenis sowel koloniseerders as gekoloniseerdes. Enersyds het hulle met die Groot Trek van die 1830’s grond van swart stamme verower en andersyds in die twee Anglo-Boereoorloë wat later gevolg het, ’n stryd gevoer teen Britse kolonialisme waarna hulle in die 20ste eeu weer die inheemse inwoners van die land deur die apartheidsbeleid onderdruk het. Net so is die Afrikaanse letterkunde sowel die letterkunde van die gekoloniseerde as die koloniseerder. “Die Afrikaanse letterkunde was enersyds in verset teen die Britse/Nederlandse kultuur en het dit probeer naboots, gebruik en oortref, maar terselfdertyd is Afrikaanse kultuur (en letterkunde) ook gevestig as ’n dominerende kultuur wat ander kulture uitgesluit het,” skryf Burger (2017:144). Viljoen (1996:5) wys op haar beurt daarop dat die Afrikaanse letterkunde vanaf die 1960’s

egter ook toenemend die verset van Afrikaanssprekendes van verskillende rasse teen die apartheidsregime geregistreer het. Dus is koloniseerder en gekoloniseerde in die geval van die Afrikaanse letterkunde nie noodwendig afsonderlike entiteite nie.

Ofskoon die einde van die koloniale fase in Suid-Afrika letterlik en histories gesproke in 1994 aangebreek het (Viljoen, 1996:6), worstel die land steeds met die nagevolge van meer as drie eeue van kolonisering en dit is in hierdie konteks wat Willem Anker sy roman *Buys* skryf. Burger (2017:139) merk op dat “die manier waarop Europese moondhede die kolonies bestuur het en die invoer en uitvoer van slawe asook sendelinge se pogings om die Christelike geloof oor te dra, [...] ’n groot uitwerking op alle betrokkenes gehad [het] waarvan die gevolge nie met die verkryging van politieke onafhanklikheid skielik gestop het nie”. Hy wys eweneens daarop dat die kontak tussen talle groepe, tale en kulture in die land in die koloniale tydperk dikwels ook met geweld gepaard gegaan het. Kolonisering het ook verreikende ekonomiese gevolge vir die gekoloniseerdes gehad:

Kolonisering kan nie slegs bedink word as die oorneem van ’n geografiese gebied nie. Dit behels nie net die oorwinnings op ’n slagveld, die verwoesting van eiendom en die gee van nuwe name aan plekke nie. Kolonisering het ook ’n ekonomiese sy: die inheemse, verowerde bevolking word nie toegelaat om tot die ekonomie toe te tree nie, behalwe as werkers of as slawe. (Burger, 2017:141.)

Viljoen (1996:4) gaan hiermee akkoord wanneer sy opmerk dat die wit oorheersing en rassisme wat met die koloniseringsproses gepaard gegaan het, in die loop van die 19de eeu ontwikkel het “tot ’n sistematiese en gelegaliseerde diskriminasie wat uiteindelik die ekonomiese, sosiale en politieke strukture van die hele land beïnvloed het”. Van die laat 1940’s het wit oorheersing sy greep op die land onder die apartheidsbewind verstewig.

Aangesien wit oorheersing deur kolonialisme ingegee is en onder apartheid verskans is (Viljoen, 1996:4-5), kan apartheid as 'n verlengstuk van kolonialisme beskou word.

Die gevolge van koloniserings, en dus by implikasie ook apartheid, het nie eensklaps met die eerste demokratiese verkiesing in 1994 in Suid-Afrika verdwyn nie. Dit leef vandag voort in die groot inkomste-ongelykhede tussen wit en swart in die land, woonbuurte wat steeds die geografiese skeiding tussen rasse van die apartheidstyd weerspieël, die oorheersing van die ekonomie deur 'n wit minderheid en 'n ANC-regering wat in sy beleid ewe rasbehep is as die NP-regering gedurende apartheid. Dit is ook te bespeur in die debatte oor grondhervorming, die opkoms van die militante en populistiese Julius Malema en die EFF en die oproepe sedert 2015 deur lede van die Rhodes Must Fall- en Fees Must Fall-beweging om die dekoloniserings van universiteite en gratis tersiêre onderrig, asook hul beskadiging van universiteitseiendom en standbeelde wat die koloniale verlede gedenk. Die afskaffing van Afrikaans as onderrigtaal aan historiese Afrikaanse universiteite soos die Universiteit van Pretoria en die Vrystaat en die geleidelike uitfasering van die taal aan die Universiteit Stellenbosch kan eweneens gesien word as voortspruitend uit 'n geskiedenis waar dit as die taal van die wit onderdrukkers beskou is. Die gevolge van kolonialisme manifesteer ook in die hoë vlakke van geweldsmisdaad in die land, asook in 'n opspraakwekkende voorval soos die Marikana-slagting in Augustus 2012, toe 34 stakende en betogende mynwerkers van die Lonmin-platinummyne by Marikana in Noordwes deur polisieledes met aanvalsgewere afgemaai is. Dié voorval was die dodelikste gebruik van geweld deur Suid-Afrikaanse veiligheidsmagte teen burgerlikes sedert die Sharpeville-slagting in 1960 waarin 69 stakers omgekom het.

Hierdie postkoloniale teks-eksterne wêreld is die konteks waarin Willem Anker die verhaal van Coenraad de Buys neergepen het. Iets van hierdie wêreld vind ook in taalvorm neerslag in die roman, soos blyk uit opmerkings deur verskeie letterkundiges en pryskomitees. Die

Helgaard Steyn Trust (Pople, 2016) beaam dit met sy opmerking by die toekenning van die Helgaard Steyn-prys vir *Buys* dat dit 'n roman is “wat sweef tussen tonele van ekstreme brutaliteit en briljant liriese passasies” en wat in die proses “inderdaad 'n tipe mikrokosmos van en matriks vir die huidige, gewelddadige Suid-Afrikaanse samelewing [word]”. Human (2014) voer op sy beurt aan dat Anker “die legende van Coenraad Buys op vernuftige wyse met eietydse nuuswaardighede in verband [...] bring” en dat die roman op verrassende wyse uitgroeï “tot 'n baie aktuele besinning oor verset, korrupsie, geweld, magsmisbruik en moraliteit (of dalk eerder 'n gebrek daaraan)”. Marais (2015) trek in sy artikel “Saam met Coenraad de Buys (1761-1821): Terug na die geroofde land” eweneens 'n verband tussen die hedendaagse postkoloniale Suid-Afrika en die wêreld van Buys soos dit in die roman geskets word:

In ons onseker post-koloniale geweste van die hede, is dit goed om deur Buys ontnguter te word en opnuut te beseif: Daar was nooit enige regverdigde orde op hierdie woeste blou aarde nie.

Die roman tekstualiseer nie net hierdie wêreld nie, maar reageer terselfdertyd ook op die tekswerklikheid wat dit tot stand bring. In die geval van *Buys* tekstualiseer Anker die koloniale geskiedenis in die vorm van 'n historiese roman waarin hy die geskiedenis herskryf en al skrywende reageer op die postkoloniale situasie in die land.

Die herskryf van die geskiedenis is een van die kenmerke van postkoloniale tekste en 'n ondermynende gebaar, soos wat Tiffin (2006:99) opmerk:

[...] the rereading and rewriting of the European historical and fictional record are vital and inescapable tasks. These subversive manoeuvres, rather than the construction or reconstruction of the essentially national or regional, are what is

characteristic of post-colonial texts, as the subversive is characteristic of post-colonial discourse in general.

Ashcroft (2001:129) sluit hierby aan:

We may demonstrate the operation of post-colonial discourse in various ways, but it is in the attitude to history, the ‘interpolation’ of historiography conducted by literary writers, that some of the most resonant transformations occur.

Buys funksioneer as ’n herskrywing van die geskiedenis deur sy herverbeelding van die lewensverhaal van Coenraad de Buys. Human (2015) merk tereg op dat die roman enersyds “’n omvattende oorsig oor die lewe van die legendariese Coenraad de Buys – Afrikaans se voorste anargis – bied; maar andersyds ook gevestigde aannames oor die (Suid-)Afrikaanse geskiedenis ondermyn aan die hand van die mites en oorvertellings wat met die loop van tyd rondom De Buys tot stand gekom het”. Renders (1996:80) voer aan dat “verhale oor rasseharmonie en – integrasie [...] doelbewus uit die offisiële weergawe van die Suid-Afrikaanse geskiedenis geweerd [is]”. Du Preez (2006:4-5) sluit hierby aan wanneer hy beweer dat De Buys grootliks deur die ou Afrikaner-historici geïgnoreer is omdat sy verhaal “nie hul ideologie gepas het nie” en omdat “ware Afrikaner-helde [...] mos almal sedige, ordentlike ouderling-tipes [was] wat hulle by hul eie soort gehou het”. Burger (2015) noem dat die geskiedenis wat tradisioneel in Suid-Afrikaanse skole onderrig is, hoofsaaklik bestaan het uit “verhale oor die vestiging van Europese nedersetters, oorloë teen inheemse inwoners, en natuurlik die Groot Trek, ’n verhaal van die vestiging van ’n Europese beskawing in Afrika. Hierteenoor dwing *Buys* ’n mens om te besef hoedat hierdie enkele storie maar één storie is, en dat daar ook mense soos Buys was wat geen snars omgee vir die vestiging van Europese waardes nie.” Du Preez (2006:4) voer trouens aan dat De Buys die eerste Afrikaner was wat vir Afrika bó Europa kant gekies en hom volledig met Afrika vereenselwig het.

Anker toon in sy roman ook aan hoe Buys hom eerder met Afrika vereenselwig as met die Europese kultuur en gebruike. Reeds as jong seun op sy suster Geertruy se plaas speel hy met die Hottentot- en Bossiesmankinders (21) en verklaar hy: “Ek is meer tuis tussen die hutte as naby die opstal.” (22). Wanneer Buys en sy gesin op pad is na die Oosgrens, span hulle nie uit by ander boerewonings soos die gewoonte is nie. “Die gesprekke en gebruike daarbinne is waarvan ek wegtrek,” verduidelik Buys (52). Hulle bly wel soms oor by Hottenot-krale waar skaap, uintjies en heuning geruil word. Buys steur hom ook nie aan Europese taboes van die tyd, soos om verhoudings oor die kleurgrens heen aan te gaan en poligamie te bedryf nie. Buys gaan woon ’n tyd lank by koning Ngqika se Kaffers waar hy hul taal leer praat, met die koning se ma, Yese, trou en as tolk optree tussen Ngqika en die koloniale owerhede anderkant die grens. Hy neem ook vir hom verskeie vrou uit die inheemse inwoners van die land en verwek ’n groot nageslag wat van gemengde herkoms is en wat hy sy Buysvolk noem. Buys steur hom nie aan die koloniale grense nie. Oor die arbitrêrheid van grense laat Buys die volgende hoor:

Kyk, die vleesgeworde dekzwabbers in die Caab trek grense op kaarte in kantore. Enige beesboer sal vir hulle sê dit is besete, hierdie godverdomde grense wat die weidingsbewegings versteur en vernietig. Die boere en die Kaffers word ontstig. (57).

Buys bejeën die koloniale wette en gesag van die koloniale amptenare wat hom alewig vanuit die Kaap aan bande wil lê ook met minagting. Oor eersgenoemde sê hy aan landdros Bresler: “Die godverdomde wet verwoes hierdie land.” (130). Oor laasgenoemde spoel hy eweneens sy mond uit: “Ek loop gereeld rond oorkant die grens. Geen Caabse vent met sy sykouse en gegeurde poeier in sy pruik gaan vir my vertel watter rivier ek nie mag oorsteek nie.” (59). Hy het ook ’n renons in sendelinge wat die inheemse inwoners kwansuis wil bekeer. Wanneer die

sendeling Johannes van der Kemp vir Buys sê dat die Here Buys na Kemp gestuur het, antwoord Buys: “Ons is g’n niks gestuur nie [...] Ons loop mekaar raak, wandel vir ’n wyle saam, loop dan verder langs ons eie en afsonderlike weë.” (188). Later, wanneer Buys- en Danster-hulle gesteelde vee neem om te gaan handel dryf met die Briequas by Dithakong merk Buys op: “Ek maak van die geleentheid gebruik om die Dithakong-mense te waarsku teen die fakken sendelinge. Die agente van die goewerment, die rowers van geeste en gebruike.” (355).

In sy omgang met sy bruin en swart kamerade is dit egter duidelik dat Buys in sy optrede gedryf word deur ’n versugting na beheer en mag, die einste beheer en mag waarvan hy uit die Kaapkolonie wegvlug. Hierdie magslus loop dan onvermydelik telkens op gewelddadige uitbarstings uit. Buys huiwer byvoorbeeld nie om Bossiesmans te jag en Hottentotte en Kaffers aan te rand en vermoor of beeste te roof van swart stamme nie. Hy neem ook deel aan die slawehandel in Bossiesmanvroue en -kinders en moord-en-rooftogte op naburige swart stamme en skiet byvoorbeeld sy Bossiesmanvriend Windvogel dood en slaan sy swart vriend Arend met ’n karwats wanneer dié onverrigter sake terugkeer ná ’n ekspedisie om buskruit in Delagoabaai te gaan haal.

Marais (2015) beskryf Buys in terminologie wat resoneer met die postkoloniale Suid-Afrika:

Buys is ’n rower-pionier wat nie net winsgewend met sy verskeie BEE-vennote sake doen nie – hy slaap ook met hulle vroue en verwek ’n hele Buysvolk-bende terwyl hy olifante jag, ivoor smokkel, beeste steel en “Bossiesmans” vang en verkoop op pad na nêrens teen ’n wilde spoed. Anker se meesleurende herverbeelding van sy grensoorskrydende lewe is ’n onthutsende verkenning van dit wat enige orde ten gronde lê – brutale geweld.

Marais (2015) kom dan tot die gevolgtrekking dat *Buys* uiteindelik handel oor mag: “Wie die mag het, kan besluit wie rower, wie slagoffer en wie die gereg is.” Buys se lewe is inderdaad van begin tot einde ’n stryd om die verkryging en behoud van mag. Wanneer Buys aan Kemp beloof om ’n huis vir hom te bou, gaan Kemp uit dankbaarheid aan die bid en hy bid “dat God sal heers oor Afrika”. Buys dink dan by homself: “Ek wil vir hom sê Ek en my honde, óns is koning hier. Maar ek hou my bek en trek vort.” (176). Oor die lewe van anargie in die Transorangia anderkant die Gariep, die noordelike grens van die Kaapkolonie, sê Alom-Buys: “Kyk, hier werk ons met ewigdurende afpersing, afstanddoening of verraad en ’n reeks vervlietende gewaarwordings van eer. Jy vat [...] wat jy kan, solank jy kan.” (343).

Aan De Vries (2014) sê Anker die volgende oor Buys se magsbeheptheid:

Dis maar hoe hý [Buys] was. Vat wat jy kan, solank jy kan. Hy is ’n tipe figuur wat nog oral is en seker altyd maar was. Ek dink as ’n mens geskiedenisboeke en vandag die nuus lees, kom jy agter baie van die stryery is oor dieselfde dinge. Selfs dieselfde argumente. Alles bymekaar bly dit die storie van mag.

Dit stem baie ooreen met wat hy aan La Vita (2015) sê, maar hier bring hy mag in verband met geweld:

Wat ek ook wou doen met die boek is om ’n tipe figuur te skep wat ons nog altyd kry en wat deel is van seker nie net Suid-Afrika nie, maar die wêreld, daai tipe manlikheid; daai tipe mens, wat nog altyd daar was. Dit lyk of hy die heelyd oor grense wil gaan... Hy hou nie van hierdie regering nie en dan gaan hy nou wegtrek. Maar die eerste ding wat hy dan doen, is hy begin dan sy eie klein kolonie; hy raak hierdie patriarg, hierdie Mosesfiguur, en almal moet doen wat hý wil hê hulle moet doen; laat sy wil geskied – óral. Hy het daardie klein fascisme in hom wat áltid oorneem... En die onvermoë om dinge soos emosies en sulke

goed . . . om dit te verstaan en daaraan uiting te gee; dit lei na goed wat onderdruk word en dan in geweld oorgaan.

In *Buys* toon Anker dat die vestiging van die Europese “beskawing” aan die Kaap op geweld berus het, deurdat plaaslike inwoners in die koloniseringsproses van hul gewoontes en grond vervreem is. Anker se blik op die verlede is egter, soos dié van McCarthy, genuanseerd en hy problematiseer simplistiese sienings van die koloniale verlede waarin die koloniste die bese gewelddenaars is en die inheemse inwoners onskuldige slagoffers. In *Buys* is geweldpleging nie beperk tot die koloniste met hul strafkommando’s nie; dit is alomteenwoordig en ken geen kleur nie. Swart stamme plunder mekaar oor en weer en voer eweneens moord-en-rooftogte uit op die trekboere aan die Oosgrens. Die Bossiesmans beroof sowel swart stamme as die Hottentotte en trekboere. In der waarheid heers ’n oorlogtoestand aan die Oosgrens, soos Buys dit stel: “Oorlog is die enigste eerlikheid wat oorbly in hierdie wilde geweste.” (104). Die roman toon hoe geweld net nog geweld baar in ’n eindelose en bese kringloop waaraan dit moeilik is om te ontkom. Buys verwoord dit so: “Die Kristene jag diesulkes [Bossiesmans] en hulle besteel en vermoor die Kristene in daardie ou siklus van vernietiging sonder begin of einde.” (52).

In die grafiese uitbeelding van brutale geweld vind Anker en McCarthy dikwels aansluiting by die karnavaleske, ’n estetiese strategie gegrond op oordaad maar wat, soos reeds genoem, deur sowel Rabelais as Bakhtin aangewend is as ’n werktuig van ondermyning van die heersende status quo. Aangesien ondermyning en omkering ook ’n wesenskenmerk van die postkoloniale diskoers is, is die aanwending van die karnavaleske dus heel gepas in hierdie konteks. Daar is egter ’n groot verskil tussen die funksie wat Bakhtin aan die karnavaleske in die werk van Rabelais toeken, en hoe die karnavaleske in die konteks van geweld in *Buys* en *Blood Meridian* funksioneer.

Bakhtin beskou die karnavaleske as 'n uitvloeisel van die humoristiese volkskultuur van die Middeleeue en Renaissance. Die karnavaleske het tot uiting gekom in vorme van humor soos die komiese rites en kultusse, die hansworse en sotte, die reuse, dwerge en jongleurs, asook die omvangryke literatuur van parodie (Bakhtin, 1984:4). Volgens Bakhtin is die karnavaleske egter ver verwyder van die eensydig negatiewe en formele parodie van die moderne tyd. Die karnavaleske is ambivalent: “Folk humor denies, but it revives and renews at the same time.” (Bakhtin, 1984:11.) Dit is enersyds spottend en neerhalend en andersyds bevestigend en lewensvernuwend (Bakhtin, 1984:11-12).

Hierteenoor is dié humoristiese en vernuwende aspek geheel en al afwesig waar karnavaleske beelde in die konteks van geweld in *Buys* en *Blood Meridian* opduik. Die groteske beelde in hierdie geweldstonele is skokkend, boesem vrees in en konfronteer die leser met die grusaamheid van die lewe aan die grens. As sulks sluit dit eerder aan by wat Bakhtin (1984:37) tipeer as die groteske van die Romantiek, oftewel die Romantiese groteske. In hierdie genre het die beginsel van humor soos dit in die groteske van die Middeleeue en Renaissance gefunksioneer het, 'n transformasie ondergaan. In die Romantiese groteske is humor se positiewe, lewensvernuwende krag tot die minimum beperk (Bakhtin, 1984:38). Die wêreld van die Romantiese groteske is gevolglik 'n skrikwekkende wêreld, vyandig teenoor die mens:

All that is ordinary, commonplace, belonging to everyday life, and recognized by all suddenly becomes meaningless, dubious and hostile. Our own world becomes an alien world. Something frightening is revealed in that which was habitual and secure. [...] Images of bodily life, such as eating, drinking, copulation, defecation, almost entirely lost their regenerating power and were turned into “vulgarity”.

The images of Romantic grotesque usually express fear of the world and seek to inspire their reader with this fear. (Bakhtin, 1984:39.)

Ek wil argumenteer dat dit presies die effek is wat Anker en McCarthy bewerkstellig in hul aanwending van die karnavaleske as 'n estetiese strategie in die uitbeelding van geweld. Die karnavaleske styl kan gesien word as 'n skoktaktiek deur die skrywers om 'n selfgenoegsame leserspubliek uit hul gemaksonne te ruk en hulle die brutaliteit te laat ervaar waarmee die koloniale uitbreiding in onderskeidelik Suid-Afrika en Amerika gepaard gegaan het. Soos wat later aangetoon sal word, het hierdie strategie uiteraard ook etiese implikasies.

In *Buys* kry Anker dit reg om telkens in die loop van Buys se verhaal eers empatie by die leser jeens Buys te wek, net om kort daarna die leser te skok deur die allerbrutaalse uitbarstings van geweld. Kort nadat Buys op sy leenplaas Brandwacht aan die Oosgrens aanland, is hy alweer vort om, soos wat die leser weldra leer, beeste by die Kaffers te gaan roof. Hy neem afskeid van sy vroue en kinders:

'n Paar weke later staan Maria en wuif my agterna met die baba aan haar bors.

Elizabeth staan langs haar ma en waai nie vir my nie. (57).

Hierdie toneel wek empatie by die leser vir Buys omdat dit duidelik is dat hy 'n behoefte het aan die erkenning van sy dogter, met wie hy sukkel om 'n band te vorm.

Wanneer hy 'n week later terugkom met die trop gesteelde Kafferbeeste, laat val hy die volgende terloopse woorde, wat die leser met afgryse jeens Buys vervul:

Ek vergeet onmiddellik van die jong Kaffer en hoe hy vir my gekyk het toe ek hom skiet waar hy op die oop veld sy beeste oppas, daardie eerste mens wat ek vermoor het. (58).

Met die Bossiesman Windvogel is Buys van kleins af boesemvriende. Daar ontwikkel 'n hegte vertrouensverhouding tussen hulle soos wat hulle saam opgroei. As jong volwassene verwys Buys nog na Windvogel as “my enigste vriend in hierdie wêreld” (71) en dit wek weereens simpatie by die leser jeens Buys. 'n Paar jaar later skiet Buys egter vir Windvogel dood omdat dié 'n kind by Buys se vrou Nombini verwek het toe Buys 'n lang tyd weg van die huis was (135). Hierdie koelbloedige daad, vervreem die leser van Buys.

Daar is ook tonele soos die volgende, waar Buys se weerloosheid en teerheid deurskemer en wat die leser met empatie vul:

Terwyl ek probeer om myself te wreek tydens 'n volgende strafkommando, terwyl ek wild slaan en skiet en agter Kaffers aan die bosse inhardloop en eers laat die aand by die Kristenvure terugkom, word my broer Frederik – wat met my gespeel het toe ek klein was maar my nou skaars ken – swaar gewond en word my oom Petrus in die bors gegooi met 'n assegaai. Ek sit die nag om en hou my oom se hand vas. Ek vra hom uit oor my vader. Hy sê my vader was 'n dapper man om by die huis te bly en te sorg dat die werf skoongekap bly. My vader was dapper om sy seuns te leer skiet en perdry en om nie te ver te gaan jag nie en om elke aand by dieselfde vrou, daardie Christina, sê hy, te slaap. Teen dagbreek lyk dit of oom Petrus gaan oorleef en dan sterf hy terwyl ek vir hom gaan water haal. (108).

Kort hierna vertrek Buys egter saam met 'n strafkommando onder leiding van Maynier om die Kaffers te verdryf en beeste te gaan afvat. Die ongebreidelde geweld waaraan Buys meedoen, skep weereens afstand tussen leser en karakter:

Middel Oktober val ons die Kaffers van twee kante af aan en skiet 'n menigte dood en vang 'n paar en buit meer as seweduisend beeste. (116).

In nog 'n aandoenlike toneel later in die boek is dit duidelik dat Buys se afwesigheid sy verhouding met sy jong dogter skaad en dat dit die kommunikasie tussen hulle laat haper:

Voor sonop gaan maak ek suutjies vir Elizabeth wakker. Ek wil haar op Glipper tel, maar sy maak my hande los van haar en spring self op die perd. Ons ry 'n ent en gaan sit op 'n miershoop en kyk hoe die son opkom. Ek mag haar nie vashou nie, maar sy vertel hoe Martie haar leer lees. Sy vertel wat sy leer by die Hottentotkinders. Sy vertel nie vir my stories nie, sy noem die dinge wat sy geleer het op. Sy tel hardop so ver sy kan. Vierhonderd-twee-en-tagtig. Ek sê Dis ver genoeg. Toe ek haar by die huis aflaai, is Eenhand veld toe en die vroue op die werf besig. Ek eet haastig die oorskiet uit 'n bak by die herd. Elizabeth vra of sy haar moeder moet roep om my te groet. Ek vra hoe sy weet ek is op pad. Sy loop by die deur uit en buite vang die son haar hare en vir 'n oomblik wil ek haar saam met my neem en nooit weer terugkom nie. Sy stap na Maria op die verste ent van die werf. Maria druk haar vas. Hulle kyk in my rigting, maar ek kan nie hoor wat hulle sê nie. (122).

Slegs twee bladsye verder doen hy mee aan die aanranding van Hottentotte wat hom en medeboere by landdros Maynier verkla het van mishandeling. Hy is hierna ook medepligtig aan die moord op Hannes Bezuidenhout se “drosterhotnot”:

Ná ons ander ons op ons werkers gewreek het, praat hy [Hannes] sag met my en sy broeder Coenraad. Die drie van ons bind die Hottentot vas en gooi hom oor 'n donkie. En ry met hom die dorp uit. In die koppies, van waar jy die dorp in oënskynlike vreedzaamheid kan sien lê en die inwoners soos miere weer hul gewone paaie kan sien loop asof die Kompanjie se bewind nie so pas

omvergewerp is nie, skop ons die Hottentot dood en grawe 'n vlak gat en gooi hom toe en maak die grond gelyk. (125).

Daar is egter ook tonele van grafiese geweld waar karnavaleske beelde prominent aanwesig is, met die gevolg dat die gebeure as't ware in stadige aksie voor die leser afspeel en die toneel in 'n ervaring omskep word. Soos in die volgende staaltjie deur Buys vertel:

O, die stories wat in die Couga loop. Ou Jan Prinsloo wat spook op sy plaas, Wolwekraal, hier anderkant. Hulle sê hy loop snags tussen sy perde en soek vir siele om te vreet. Velaf getrek en gebraai deur sy werkers, so loop hy rooi met 'n liplose gryns op sy ou werf in die klowe. Glo 'n paar swanger meide aan 'n wiel vasgebind en hulle stukkend geslaan en hulle mans vrek gemaak toe dié hulle wou teësit en toe breek die hel los op die perdefokker se werf. Sommige sê sy volk het ou Jan opgeëet ná hy gebraai is, ander sê hy het al brandend perdestal toe gehol en daar in ligte laaie omgekom. (308).

Hierdie gewelddadige toneel is deurdrenk van karnavaleske elemente. Dit manifesteer enersyds in die kulinêre beelde waarin die geweld beskryf word: Jan se spook soek nie net siele om te “vreet” nie, maar hy self is deur sy werkers soos 'n slagdier velaf getrek, gebraai en vermoedelik geëet. Andersyds manifesteer die karnavaleske ook hier in Jan se “liplose gryns”, aangesien 'n gelag volgens Bakhtin (1984:70, 75) binne die groteske realisme se stelsel van beelde dikwels met die dood en die liggaamlike laer stratum verbind word. Soos wat Bakhtin (1984:408) dit elders stel: “In Rabelais’ system of images the combination of death and laughter is characteristic.” Daar sal in die volgende afdeling in meer besonderhede ingegaan word op die kulinêre aspekte en die uitbeelding van die groteske liggaam, asook op karnavaleske kleredrag in Bakhtin se teorie van die karnavaleske.

Wat hierdie hoofstuk betref, sal ek volstaan met die opmerking dat Anker in sy aanwending van die karnavaleske styl in die uitbeelding van geweld in die koloniale era, die aandag vierkant vestig op die geweld wat die koloniale projek in Suid-Afrika ten grondslag gelê het en waarmee die kontak tussen verskillende groepe aan die oosgrens van die Kaapkolonie gepaard gegaan het. Terselfdertyd ondermyn hy die amptelike Afrikanernasionalistiese geskiedskrywing wat dit verswyg het. Hy vestig ook die aandag op hoe geweld vandag steeds ten grondslag lê aan die magsverhoudinge tussen verskillende groeperinge in die land, maar deur dit op 'n groteske wyse uit te beeld, stel hy dit eweneens aan die kaak. Later in dié studie sal lig gewerp word op die etiese implikasies van hierdie strategie.

3.7 Samevatting

Uit die oorsigte oor die leefwêreld waarin Rabelais se *Gargantua en Pantagruel*, Bakhtin se *Rabelais and His World*, McCarthy se *Blood Meridian* en Anker se *Buys* tot stand gekom het, is dit duidelik dat hoewel hierdie kontekste baie uiteenlopend is, die karnavaleske styl deur al vier die skrywers in hierdie werke ingespan word as 'n middel tot ondermyning van 'n heersende ideologie. In *Gargantua en Pantagruel* word die hegemonie van die Middeleeuse kerk en staat uitgedaag, in *Rabelais and His World* word die Sowjetunie se ideologie van sosialistiese realisme op sy kop gekeer, in *Blood Meridian* skryf McCarthy in teen historiese mites oor Amerikaanse weswaartse uitbreiding soos vergestalt in die idee van Manifest Destiny – 'n denkwyse wat in die 20ste eeu sou lei tot Amerikaanse betrokkenheid by die Viëtnam-oorlog – en in die invloedryke historikus Frederick Jackson Turner se “frontier thesis”. Die konvensie van die Western, wat as 'n voortsetting van hierdie mites in fiksie en films beskou kan word, word eweneens deur McCarthy ondermyn. In *Buys* word die Afrikanernasionalistiese weergawes van die koloniale geskiedenis ondermyn. In *Blood Meridian* en *Buys* is die ondermyning onder meer geleë in die twee romans se eksplisiete

uitbeelding van die uitermatige geweld waarmee koloniale uitbreiding gepaard gegaan het en in hierdie uitbeeldings speel karnavaleske beelde 'n sleutelrol.

Hoofstuk 4: Geweld, die karnavaleske, estetika en narratiwiteit

4.1 Inleiding

In hierdie hoofstuk word eerstens ondersoek ingestel na die verband tussen geweld en die karnavaleske. 'n Deeglike begrip van die wisselwerking tussen hierdie konsepte is belangrik vir 'n verstaan van *Blood Meridian* en *Buys*, aangesien daar 'n noue samehang is tussen hierdie aspekte in die twee romans. Geweld as begrip word ontleed na aanleiding van Georges Bataille (1897-1962) se siening daarvan. Daar word aangesluit by 'n definisie van geweld wat veral van nut is vir die doeleindes van hierdie studie omdat dit raakvlakke toon met die karnavaleske, spesifiek wat betref die grensoorskryding wat die twee begrippe gemeen het. Daar word ook kortliks aangetoon hoedat ekstreme geweld in *Blood Meridian* en *Buys* verestetiseer word deur karnavaleske beelde wat gepaard gaan met poëtiese, beeldryke taalgebruik wat die leser emosioneel betrek. Daar word ook stilgestaan by etiese voorbehoude oor die verestetisering van geweld in literatuur en 'n onderskeid word getref tussen die oordadige aanwending van geweld en die verestetiseerde uitbeelding daarvan. Ten slotte word die etiese waarde wat Kearney heg aan 'n narratiewe benadering tot historiese geweld ook onder die loep geneem.

4.2 Geweld en die karnavaleske

Die karnavaleske en groteske beelde wat in hierdie studie aan bod kom, word nie in isolasie ondersoek nie, maar spesifiek in die konteks van ekstreme geweld in *Blood Meridian* en *Buys*. Die karnavaleske beelde in tonele van ekstreme geweld is nie toevallig nie. Dit is daarom noodsaaklik om vas te stel wat die moontlike verband tussen die twee begrippe is ten einde tot 'n beter begrip van sulke tonele te kom. Geweld is uiteraard 'n komplekse onderwerp en verskeie teoretici het dit deur die jare vanuit verskeie invalshoeke benader. Die

werk van die skrywer en denker Georges Bataille bied ’n baie bruikbare aanknopingspunt in die soeke na ’n definisie van geweld wat van nut kan wees vir die doeleindes van hierdie studie. Bataille is bekend vir sy werk oor die verband tussen transgressie en onder meer geweld, erotiek, die dood en godsdiens. Dit is veral die raakvlakke tussen transgressie en geweld in Bataille se werk wat van nut is omdat dit ooreenkomste toon met aspekte van die karnavaleske.

Giles (2009:109) trek ’n verband tussen oormaat, geweld en transgressie wanneer hy oormaat (*excess*) met verwysing na Bataille beskryf as ’n “realm of violent transgression of taboo”. Noys (2000:63) beaam dit in ’n opmerking oor Bataille, maar veral van belang vir dié studie is dat hy dit ook met taal in verband bring:

[...] Bataille reveals the excessive nature of any act of violence, because all violence involves violence to boundaries, membranes and integrity. Violence is at once excessive as it steps outside those bounds, and it also exists within even the most innocuous activities. Any act that crosses a limit as the word crosses our lips involves violence. (Noys, 2000:63.)

Vir Frye (2011:109) is die aanknopingspunt tussen geweld en die karnavaleske geleë in die oormaat inherent aan albei begrippe. Hy skryf dat oormaat die gemene deler in alle definisies van geweld is en hy bestempel geweld as ’n reaksie teen “any attempt at linguistic, symbolic, social, or epistemological containment”. Oormaat, transgressie en oordrywing is inderdaad ook kenmerkend van karnavaleske beelde en dié van die groteske liggaam. Bakhtin (1984:303) skryf: “Exaggeration, hyperbolism, excessiveness are generally considered fundamental attributes of the grotesque style.” Dit is dus duidelik dat geweld en karnavaleske beelde aspekte soos oormaat, transgressie en grensoorskryding gemeen het.

4.3 Die verestetisering van geweld

Blood Meridian en *Buys* is deurspek met tonele waarin grensoorskrydende geweldsvergrype in grafiese besonderhede geskets word. Hierdie geweld word nie aangebied in die vorm van joernalistieke berigte of geskiedskrywing nie, maar as deel van kunswerke in die vorm van romans. Daarom kan die uitbeelding van hierdie geweld as verestetiseerd beskou word. Die verestetisering van geweld kan veral duidelik in die twee romans waargeneem word waar die karnavaleske as kunsgreep in die uitbeelding van die geweld aangewend word. Wat *Blood Meridian* betref, voer Frye (2011:110) aan dat McCarthy se weergawe van die politieke wêreld van die 19de-eeuse Noord-Amerika in die roman gekenmerk word, nie net deur die oormaat van die geweld self nie, maar deur die oormaat inherent aan die taal en genre (die Western), die oormaat inherent aan die ontstellende transformasie van bloed tot skoonheid. Hierdie estetiese transformasie word onder meer bewerkstellig deur McCarthy se opvallende gebruik van die karnavaleske, wat Frye (2011:110) beskryf as 'n estetiese strategie gegrond op oormaat, maar met 'n morele oogmerk. Daar sal later in meer besonderhede gekyk word na wat bedoel word met die term “estetiese strategie” en na die morele implikasies hiervan. In hierdie afdeling word gefokus op die aanwending van die karnavaleske as kunsgreep in die verestetiseerde uitbeelding van geweld in *Blood Meridian* en *Buys*.

'n Mens kan met die lees van talle tonele van afgryslieke geweld in *Blood Meridian* nie anders as om op te let na die mooi, meesleurende taal, vol detail en oorspronklike beelde en dikwels gekonstrueer in uitgesponne sinne, waarin dit beskryf word nie. Dit verleen aan talle tonele 'n filmiese kwaliteit. Neem byvoorbeeld die volgende beskrywing van die chaos in die nadraai van die Comanche-Indiane se aanval op Captain White se huurtroepe in Mexiko:

And now the horses of the dead came pounding out of the smoke and dust and circled with flapping leather and wild manes and eyes whited with fear like the

eyes of the blind and some were feathered with arrows and some lanced through and stumbling and vomiting blood as they wheeled across the killing ground and clattered from sight again. Dust stained the wet and naked heads of the scalped who with the fringe of hair below their wounds and tonsured to the bone now lay like maimed and naked monks in the bloodslaked dust and everywhere the dying groaned and gibbered and horses lay screaming. (57).³

Ofskoon die toneel wat hier beskryf word afskuwelik is, hou dit ook 'n vreemde bekoring vir die leser in, danksy die woordkeuses en beelde waarvan die skrywer hom bedien. Die beskrywing van die perde wat met pyle deurboor is as “feathered with arrows” is 'n verestetiseerde beskrywing wat die leser verlei om meegesleur te word deur die aantreklikheid van die beeld. Ewesom die beskrywing van die slagoffers se koppe as “wet and naked” en die baie oorspronklike vergelyking daarvan met die koppe van monnike. Die piëtisme van laasgenoemde staan natuurlik in sterk kontras met die boosheid waarvan die beskrywing getuig, wat dit des te skreiender maak. Elders word slagoffers se vellose koppe beskryf as “peeled skulls like polyps bluely wet or luminescent melons cooling on some mesa of the moon” (184) – 'n pragtige beskrywing wat die geskende koppe as't ware voor die oë van die leser omvorm tot 'n visuele kunswerk.

Verestetisering kom ook in die volgende nagmerrie-agtige beskrywing voor wat volg op die koelbloedige moord op 28 Mexikane in 'n kroeg in die gehuggie Nacori deur Glanton se bende:

As they approached the cantina one of the men from inside appeared in the doorway like a bloody apparition. He had been scalped and the blood was all run

³ Bladsynommers in hakies, sonder outeur of datum, verwys na: McCarthy, C. 2010. *Blood Meridian, or The Evening Redness in the West*. Londen: Picador.

down into his eyes and he was holding shut a huge hole in his chest where a pink froth breathed in and out. (190).

In dié toneel word die liggaam nie net as grotesk uitgebeeld nie, maar die bloed wat uit die borskas loop, word in sierlike taal beskryf as ’n “pink froth”.

Tonele soos dié daag ook lesers se grense van wat eties aanvaarbaar sou wees, uit. Kollin (2001:563) merk op dat *Blood Meridian* se genadelose fokus op die gewelddadige geskiedenis van Amerikaanse uitbreiding al afgemaak is as synde oordadig. “*Blood Meridian* has been accused of being both ‘pornographically’ violent and ‘terribly beautiful’ (Jarrell, 1995:32; Winchell, 1990:309); it has been criticized for its obsessive detailing of the horrific depravity of the gang of mercenaries while overindulging in Faulknerian prose (Shaviro, 1999:149; Arnold & Luce, 1999:1),” skryf sy. Shaviro (1999:145) sluit hierby aan wanneer hy opmerk: “*Blood Meridian* sings hymns of violence, its gorgeous language commemorates slaughter in all its sumptuousness and splendor.” In aansluiting hierby meen Owens (2000:xiii) dat die roman lesers ’n “thrill” gee, asook “sights that leave us dumbstruck, tingling, guilty in our participation”.

Kollin (2001:563) noem ook dat talle kritici al aangedui het dat die dekonstruering van geweld deur middel van oordad sekere risiko’s inhou en dat dit ’n probleem is waarmee sowel literêre as rolprentweergawes van anti-Westerns te kampe het. “In *Blood Meridian*,” skryf sy, “the representation of violence threatens to undermine the critical sensibilities of the novel, as McCarthy’s graphic treatment of Anglo brutality becomes aestheticized to the extent that audiences often experience a strange pleasure in reading these hyperviolent meditations.” (Kollin, 2001:563.) Kollin se opmerking oor die plesier wat lesers ervaar by die lees oor brutaliteit wat verestetiseer is, vind weerklank in ’n opmerking van Anker (2014) in ’n onderhoud met Desmond Painter oor *Buys*. Anker noem in die onderhoud dat McCarthy se

werk, veral *Blood Meridian*, 'n groot invloed op *Buys* uitgeoefen het, waarop Painter Anker vra wat dit omtrent McCarthy is wat spesifiek tot hom spreek. Anker antwoord:

Spesifiek McCarthy omdat ek dink, ek het 'n tyd terug gelees iets oor *Blood Meridian* die boek, ek dink my gunsteling-een van McCarthy, wat nou al baie lank die filmregte, amper vir 20 jaar al probeer verskillende mense die filmregte koop en 'n film maak en niemand kan nie, want hulle sê dit is só gewelddadig dat al wat die geweld verteerbaar maak, is hoe mooi die boek geskryf is. En dit lees, dis regtig pragtige goed en daar is een sin in *Buys* wat een sin uit *Blood Meridian* is wat ek net so verwerk het, net in 'n Suid-Afrikaanse konteks. Die sin is so 'n bladsy lank. Hy skryf regtig baie mooi en dit is wat dit, daai hardheid, dink ek, verteerbaar maak. Dat 'n mens nie dit, heel moontlik, kan sien nie – wat alles beskryf word daar nie. En dit was nogal 'n uitdaging en iets wat ek gedink het: Dit is iets wat letterkunde kan regkry, byvoorbeeld, wat nie films kan regkry nie.

Uit hierdie aanhaling is dit baie duidelik dat Anker groot waardering het vir McCarthy se vermoë om 'n boek te skryf wat esteties bevredig. Anker reken dit is McCarthy se verestetisering van geweld in sy skryfwerk in *Blood Meridian* wat daardie geweld verteerbaar maak, en hy kom tot die gevolgtrekking dat letterkunde hiermee iets regkry wat films nie kan nie.

Ook in *Buys* is daar talle voorbeelde waar die karnavaleske uitbeelding van geweld gepaard gaan met 'n verestetisering van die gegewens deur middel van die woordkeuse, soos die volgende:

Die baviaan skeur die Deense hond se keel oop, smyt hom met 'n mensagtige hand eenkant, die sierlike dier opeens 'n pap hoop vel en vleis.

[...] Die baviaan gryp die naaste hond en bring die dier se gesig tot teenaan syne. Weet hulle hoe eenders hulle lyk? Met die beeldskone kake wat vele boerwonings versier, skeur hy die veghond, wat straks nog gelyk het na die oerwolf van wie alle honde afstam, se gesig morsaf. (67-68).

Nie net word menslike en dierlike eienskappe op 'n tipies karnavaleske wyse in hierdie beskrywing vermeng nie, maar verestetisering vind ook plaas deur die beskrywing van die Deense hond as 'n "sierlike dier" en die bobbejaan se kake as "beeldskone kake wat vele boerwonings versier", en dit vind plaas te midde van afskuwelike gebeure.

Verestetiserende taalgebruik tref 'n mens ook aan in die volgende beskrywing van 'n horde krygers van die Mbalu en Gqunukhwebe wat Buys en sy trawante in 'n lokval lei:

Naby die bymekaarkomplek hoor ek iets soos die geklap van duisende vlerke en 'n ligte tromming asof die aarde uitasem is. 'n Kristen langs my vloek en Lindeque vloek en beteuel sy perd en die dier steier. Kyk, hier op die laagte waar die doringbosse voor ons oopmaak soos ferweelgordyne, sit 'n see van krygers op hul skilde in formasie. Hulle is jonk en sterk en gulsig vir geweld en opgewonde oor die dood soos net jong mans kan wees en kaal en geverf met rooi klei en sommige dra bloukraanvogelvere op hul koppe en hulle is duisende en hulle stamp met hul voete en rumoer soos 'n storm en dreunsing in afwagting van die bloed wat moet kom en sal kom [...]. (107).

'n Karnavaleske atmosfeer is duidelik hier aanwesig, maar terselfdertyd is die beskrywing poëties ("die geklap van duisende vlerke en 'n ligte tromming"; "doringbosse wat oopmaak soos ferweelgordyne") en sleur dit mee danksy die opstapeling wat deur die herhaalde gebruik van "en" bewerkstellig word. Die krygers se feestelike tooisels ("rooi klei" en

“bloukraanvogelvere”) dra by tot die verestetisering; tog gebeur dit te midde van bloeddorstigheid en geweld.

Die verestetisering van geweld in kuns word egter, soos wat Kollin hier bo waarsku, in die algemeen deur kritici in ’n negatiewe lig beskou omdat dit geweld sou verheerlik of vergoeilik. Barskova (2010:328) beskryf dit so:

Human consciousness in the second half of the twentieth century seems to find the juxtaposition of beauty and horror, of aesthetic pleasure and physical suffering, a most crucial and uneasy topic; as Theodor Adorno so distinctly formulated in his seminal dictum of 1949: ‘Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch.’ This phrase epitomized ‘the fear that aesthetic pleasure negates horror, by aestheticizing violence and atrocity, by proposing redemption in the face of outrage, or by providing consolation in the encounter with beauty’ (Wolff, 2003:165).

Di Leo en McClennen (2012:242) eggo hierdie siening wanneer hulle hulle uitlaat oor die effek van die visuele alomteenwoordigheid van geweld in ’n media-deurdrenkte wêreld:

In today’s media-saturated world, violence is always visible but rarely felt. The prevalence of media violence is especially high in U.S. culture. Our entertainment industry is adept at aestheticizing violence and transforming the most violent and morally extreme members of our society into culture products suitable for mass consumption and celebration.

Selfs *Buys* se alwetende ek-verteller, Alom-Buys, is bewus van die gevare wat die verestetisering van geweld inhou. Dit blyk duidelik uit die volgende sameswerende

opmerking van hom teenoor die leser wat hy as “medepligtige” (174) aanspreek. Die opmerking volg ná sy beskrywing tot in die fynste besonderhede van die grusame slagting van ’n gemeenskap Bossiesmans deur Buys-hulle en ’n groep Kafferjagters. Dit lui soos volg:

Ek moes jou seker gewaarsku het: As jy my wil sien, moet jy bereid wees om te veel te sien. Ek weet wat jy wil lees. Ek weet wat om jou in te fluister, wat jou opgewonde maak, want dit is wat my broek laat span. Ons is nie so anders nie. Metterdaad word ons al meer eenders. Maar pasop, daar gaan ’n punt kom op hierdie paadjie wat ons so gesellig saam bewandel, wanneer dit te laat is vir omdraai. (175).

Bruder (1998) skryf in die konteks van die verestetisering van geweld in films dat “our discomfort with the attractiveness of style, particularly that aspect of it which can lead us to forget content, is one basis for our anxiety in accepting violence on ‘purely’ aesthetic grounds”. Hierdie opmerking geld ook die verestetisering van geweld in literatuur. Bruder (1998) se definisie van die verestetisering van geweld in films, waarin sy ’n baie belangrike onderskeid tref tussen die oordadige aanwending van geweld in ’n film en die verestetiseerde aanbieding van geweld, kan ook, met minimale wysigings, op die verestetisering van geweld in literatuur toegepas word:

Aestheticized violence is not merely the excessive use of violence in a film. While a movie like *Die Harder* may scatter more corpses than any of the ones I am considering, while it may be narratively excessive in cramming as much violent action as 90 to 100 minutes of screen time can bear, it does not fall into the category of aestheticized violence because it is not stylistically excessive in a significant and sustained way. To greater or lesser extents and in very different

manners, *Hard Target*, *True Romance*, and *Tombstone* all present their violent action so as to call attention to the cinematic apparatus.

Na aanleiding van hierdie definisie sou 'n mens kon aanvoer dat die verestetisering van geweld in literatuur nie bloot die oordadige aanwending van geweld is nie, maar eerder die uitbeelding van geweld op 'n wyse waarin die aandag gevestig word op die grensoorskrydende stilistiese aspekte daarvan. In *Blood Meridian* en *Buys* is onder meer die karnavaleske beelde en die gepaardgaande taalgebruik in geweldstonele voorbeelde van grensoorskrydende stilistiese aspekte wat die aandag gevange hou danksy die estetiese trefkrag van hierdie beelde en taalgebruik wat lesers emosioneel betrek.

4.4 Die etiese waarde van 'n narratiewe benadering tot geweld

Die geweldstonele en gepaardgaande karnavaleske beelde in *Blood Meridian* en *Buys* is nie losstaande nie maar verweef in 'n narratief, in albei gevalle 'n historiese narratief, waarin daar 'n fokus is op historiese geweldsvergrype wat in die amptelike geskiedskrywing deur die koloniale oorwinnaars verswyg is. 'n Mens sou selfs kon praat van menseslagtings in die geval van die kopveljagters se slagting van sowel Indiane as die Spaanssprekende Mexikaanse bevolking in *Blood Meridian*, eweso in die geval van Buys en sy trawante se uitmoor van hele Bossiesmangemeenskappe in *Buys*. In *On Stories* verken Kearney (2002:48) die onmisbare rol van narratief in die historiese herinnering van die Jodeslagting of Holocaust, met spesifieke verwysing na die omstrede verhaal van "Schindler se Jode" soos aangebied in Steven Spielberg se bekende rolprent *Schindler's List* (1993). Hy voer aan, met verwysing na die woorde van 'n karakter in 'n roman deur die bekende oorlewende van die Holocaust Elie Wiesel, dat vertelling 'n manier is waardeur 'n etiese bewussyn van boosheid gekweek word. Hy skryf verder:

For just as the Greeks knew that virtues were best transmitted by a retelling of the admirable deeds of heroes – the courage of Achilles, the constancy of Penelope, the wisdom of Teiresias, etc. – so too the horror of moral evil must be retrieved from oblivion by means of narrative remembering. (Kearney, 2002:48.)

Hierdie narratiewe wyse van onthou verskil tussen slagoffers en oorwinnaars. Kearney (2002:61) voer aan dat die geskiedenis van slagoffers 'n wyse van onthou vereis wat anders is as die ritualistiese herdenking van helde en gode deur die oorwinnaars. Hy skryf dat die herinnering van lyding eweveel nodig het om gevoel te word as die herdenking van glorie:

Historical horror requires to be served by an aesthetic (*aisthesis* – sensation) quite as powerful and moving as that of historical triumph – perhaps even *more* powerful if it is to compete for the attention of the public at large. (Kearney, 2002:61.)

Kearney (2002:62) trek dan die volgende verband tussen die etiese en estetiese funksies wat opgesluit lê in die vertelling van die verhale van slagoffers van geskiedkundige gewelddadige misdade:

Sometimes an ethics of memory is obliged to resort to aesthetics of storytelling. Viewers need not only to be made intellectually aware of the horrors of history; they also need to experience the horror of that suffering *as if* they were actually there. [...] Memory can both inform and illustrate; and part of this illustration is the narrative use of images to *strike* us – in the sense of striking home the horror of evil or the charisma of good.

Opsommend kan dus gesê word dat Kearney reken dat die herinnering van historiese gewelddadige misdade deur middel van vertelling in verhaalvorm 'n etiese funksie het omdat dit

lesers bewus maak van die gruwels van die verlede. 'n Verhaal gee egter nie net feite of inligting oor die gruwels van die verlede weer nie, maar laat kykers, of dan lesers, toe om ook daardie gruwels te ervaar asof hulle in die verlede teenwoordig was en derhalwe speel die estetiese aspekte van 'n verhaal 'n kardinale rol in die verwerking van hierdie etiese funksie. Soos reeds hier bo genoem is die karnavaleske in *Blood Meridian* en *Buys* so 'n estetiese aspek wat verbind kan word met 'n etiese funksie in die onderskeie verhale.

4.5 Samevatting

In hierdie hoofstuk is aangetoon dat geweld en die karnavaleske die eienskap van grensoorskryding gemeen het. Daar is genoem dat *Blood Meridian* en *Buys* deurspek is met tonele waarin grensoorskrydende geweldsvergrype in grafiese besonderhede geskets word. Daar is opgemerk dat geweld nie aangebied word in die vorm van joernalistieke berigte of geskiedskrywing nie, maar as deel van kunswerke in die vorm van romans. Daarom kan die uitbeelding van hierdie geweld as verestetiseerd beskou word. Daar is aan die hand van enkele voorbeelde uit die romans aangetoon dat die verestetisering van geweld veral duidelik waargeneem kan word in die aanwending van die karnavaleske as kunsgreep in die uitbeelding van die geweld. Daar is gewys op kritiek deur verskeie kritici van *Blood Meridian* dat die verestetisering van geweld dit sou vergoelike en daardeur die roman se kritiese trefkrag sou ondergrawe. Daar is onder meer verwys na Owens (2000:xiii) se opmerking dat die verestetiseerde aanbieding van brutale geweld in *Blood Meridian* lesers plesier verskaf maar hulle terselfdertyd ongemaklik laat. By nadere ondersoek blyk dit ook die geval te wees in *Buys*. Die karnavaleske funksioneer dus in albei romans as 'n estetiese strategie aangesien dit lesers emosioneel betrek. Daar is ook in die breë gekyk na van die voorbehoude wat al oor die verestetisering van geweld in kuns geopper is. Aan die hand van Kearney is aangetoon hoedat die herinnering van historiese geweldsdade deur middel van vertelling egter 'n etiese funksie het omdat dit lesers bewus maak van die gruwels van die

verlede. Dit gebeur onder meer danksy die feit dat verhale lesers in staat stel om daardie vergrype te ervaar asof hulle in die verlede teenwoordig was en dus speel die estetiese aspekte in 'n narratief eweneens 'n etiese rol. Die karnavaleske is een so 'n estetiese aspek wat in *Blood Meridian* en *Buys* 'n etiese funksie vervul.

Hoofstuk 5: Karnavaleske geweld in *Blood Meridian* en *Buys*

5.1 Inleiding

In hoofstuk 3 is na aanleiding van Burke, Jameson en Eagleton aangevoer dat die literêre werk benader kan word as 'n strategiese reaksie op die situasie waarin dit ontstaan. Vanuit hierdie benadering kan sowel *Blood Meridian* as *Buys* dus beskou word as strategiese reaksies op die werke se onderskeie kontekste, waar sowel die kontekste as die reaksies in hierdie werke getekstualiseer is. Eagleton (2012:175) redeneer dat die reaksie van 'n werk op die situasie wat dit tot stand bring, nie slegs af te lees is uit die slot van die werk nie, maar eerder uit die wyse waarop die werk in sy geheel die situasie of konteks behandel. Dit word bepaal deur 'n rits strategiese keuses wat die outeur uitoefen, waaronder wat ingesluit word in die vertelling en wat nie, wie vertel, wat die toon is, wat die vorm, en hoe aangesluit word by of afgewyk word van konvensies. In die geval van *Blood Meridian* en *Buys* word aansluiting gevind by die konvensies van die karnavaleske, die historiese roman en die Western. In hoofstuk 3 is ook 'n bondige uiteensetting gegee van die teorie van die karnavaleske, oftewel die humoristiese volkskultuur, soos wat Bakhtin dit in *Rabelais and His World* beskryf. In hoofstuk 4 is aan die hand van Owens (2000:xiii) en andere aangetoon hoedat die verestetiseerde aanbidding van brutale geweld in *Blood Meridian*, waarin karnavaleske beelde dikwels 'n kardinale rol speel, lesers plesier verskaf maar hulle terselfdertyd ongemaklik laat. By nadere ondersoek het dit ook in *Buys* geblyk die geval te wees. Die karnavaleske funksioneer dus in albei romans as 'n estetiese strategie aangesien dit lesers emosioneel betrek. Volgens Frye (2011:110) kan die karnavaleske in *Blood Meridian* beskou word as 'n estetiese strategie met 'n etiese funksie. Hy skryf dat een oogmerk met *Blood Meridian* "is to heighten the reader's [...] sense of the reality of violence, not through an objective realism but by a subjectively rendered aesthetic transformation that captures a

deeper, more compelling, and more disturbing sense of the real” (113). Dit is inderdaad ook die geval in *Buys* waar die karnavaleske en tonele van ekstreme geweld paaie kruis, soos sal blyk in die bespreking van sulke tonele wat in die huidige hoofstuk volg. In hierdie hoofstuk word in vier onderafdelings onderskeidelik spesifiek stilgestaan by Bakhtin se tiperings van die groteske liggaam, karnavaleske kleredrag, die karnavaleske vermenging van die kombuis en die slagveld en karnavaleske taalgebruik. In die vier onderafdelings onderskeidelik sal eerstens ’n kort uiteensetting gegee word van die hoofkenmerke van die bogenoemde karnavaleske aspekte, waarna sekere geselekteerde geweldstonele in *Blood Meridian* en *Buys* vergelykenderwys aan die hand van hierdie onderskeie aspekte bespreek sal word.

5.2 Die groteske liggaam

In sowel *Blood Meridian* as *Buys* kom ’n mens telkens groteske uitbeeldings van die menslike liggaam teë wanneer brutale geweld ter sprake is. Hierdie beelde stem dikwels opvallend baie ooreen met een of meer van die breë kenmerke wat Bakhtin in *Rabelais and His World* aan die groteske liggaam toedig. In hierdie werk word beelde van die groteske liggaam in die konteks van die humoristiese volkskultuur van die Middeleeue bespreek waar dit ’n baie positiewe betekenis gehad het. In hierdie konteks is die liggaam universeel en simboliseer dit die mensdom in sy geheel – ’n mensdom wat voortdurend aan die groei en vernuwe is (Bakhtin, 1984:19). Die groteske liggaam is ook ambivalent aangesien die dood en die begin van nuwe lewe altyd onlosmaaklik daarin verbind is (Bakhtin, 1984:25-26). In *Blood Meridian* en *Buys* is die konteks waarin beelde van die groteske liggaam voorkom egter dié van brutale geweld. Die dood is aanwesig in sy volle glorie maar die positiewe aspek – die begin van nuwe lewe – is geheel en al afwesig in hierdie beelde. As sulks sluit dit eerder aan by wat Bakhtin (1984:37) tipeer as die groteske van die Romantiek, oftewel die Romantiese groteske. In die Romantiese groteske is die wêreld ’n angswekkende plek en vyandig teenoor die mens.

In sy bespreking van komiese beelde wat kenmerkend is van die Middeleeuse volkskultuur, staan Bakhtin (1984:18) stil by beelde in Rabelais se werk waarin die menslike liggaam met sy kos, drank, uitskeiding en seksuele lewe op oordrewe wyse uitgebeeld word. Volgens Bakhtin (1984:18) is hierdie liggaamlike beelde die erfenis van die humoristiese volkskultuur, en meer spesifiek van die estetiese konsep of genre wat hy “groteske realisme” noem en wat eie is aan hierdie volkskultuur. In hierdie genre word die liggaam as grotesk uitgebeeld. Volgens Bakhtin (1984:26) is die groteske liggaam nie geskei van die res van die wêreld nie, maar ’n liggaam in wording wat voortdurend sy eie grense oorskry. Daarom is daar ’n fokus in die uitbeelding daarvan op die laer stratum van die liggaam – daardie deel van die liggaam wat die naaste aan die aarde is – veral die ingewande en die geslagsorgane (Bakhtin, 1984:21). Klem word geplaas op daardie dele van die liggaam waardeur die buitewêreld die liggaam binnekom of waardeur die liggaam self uitgaan om die wêreld te ontmoet. Dit beteken dat die klem val op die liggaam se openinge of verlengstukke: die oop mond, die genitalieë, die borste, die fallus, die pens, die neus. Die groteske liggaam word dus tipies uitgebeeld tydens kopulasie, swangerskap, geboorte, groei, disintegrasie en amputasie, doodstuiptrekkings, die inneem van kos en drank, ontlasting en ook ander uitskeiding soos sweet, die blaas van die neus en om te nies (Bakhtin, 1984:25-26, 317). In al hierdie gebeure is die begin en einde van lewe nou verweef (Bakhtin, 1984:317). Een van die fundamentele neigings van die groteske beeld van die liggaam is ook om twee liggame in een te toon: Die een skenk geboorte en is sterwend, terwyl die ander deur bevrugting tot stand kom en nog gebore moet word (Bakhtin, 1984:26).

Wat die eienskappe van die menslike gesig betref, speel die neus en mond die belangrikste rol in die groteske beeld van die liggaam (Bakhtin, 1984:316). Volgens Bakhtin (1984:317) speel die ingewande en die fallus egter die leidende rol in uitbeeldings van die groteske liggaam. Dit is deur die ingewande en fallus dat die groteske liggaam sigself ontgroeï en aan ’n nuwe,

tweede liggaam geboorte gee. Dié twee liggaamsdele is dikwels die onderwerp van oordrywing en kan sigself selfs van die liggaam losmaak en 'n onafhanklike lewe lei (Bakhtin, 1984:317). Verder van belang ten opsigte van beelde van die groteske liggaam is dat dit aldus Bakhtin (1984:318) nie net die buitenste nie, maar ook die binneste kenmerke van die liggaam ten toon stel: die bloed, derms, hart en ander organe. Nog 'n aspek wat van belang is by die groteske liggaam is dat dit nie geskei is van die buitewêreld deur duidelik gedefinieerde grense nie, maar dikwels met onder meer diere vermeng word (Bakhtin, 1984:26-27). Bakhtin (1984:316) merk trouens op dat die vermenging van menslike en dierlike eienskappe een van die mees antieke groteske vorme is.

5.2.1 Die groteske liggaam in geweldstonele in *Blood Meridian* en *Buys*

Blood Meridian bevat twee grusame tonele waarin die groteske uitbeelding van die liggaam opvallende ooreenkomste toon met 'n soortgelyke toneel in *Buys*. In die eerste toneel in *Blood Meridian* kom Glanton se bende af op vyf verbrande waens en die lyke van fortuinsoekers wat klaarblyklik deur Indiane aangeval is:

Five wagons smouldered on the desert floor and the riders dismounted and moved among the bodies of the dead argonauts in silence, those right pilgrims nameless among the stones with their terrible wounds, the viscera spilled from their sides and the naked torsos bristling with arrowshafts. Some by their beards were men but wore strange menstrual wounds between their legs and no man's parts for these had been cut away and hung dark and strange from out their grinning mouths. In their wigs of dried blood they lay gazing up with ape's eyes at brother sun now rising in the east. (161).

In die tweede toneel kom die bende af op verkenners uit hul geledere wat 'n paar dae tevore vooruit getrek het, maar nooit teruggekeer het nie:

They found the lost scouts hanging head downward from the limbs of a fireblackened paloverde tree. They skewered through the cords of their heels with sharpened shuttles of green wood and they hung gray and naked above the dead ashes of the coals where they'd been roasted until their heads had charred and the brains bubbled in the skulls and steam sang from their noseholes. Their tongues were drawn out and held with sharpened sticks thrust through them and they had been docked of their ears and their torsos were sliced open with flints until the entrails hung down on their chests. (239).

In dié twee tonele slaag McCarthy deur sy sintuiglike beskrywing tot in die fynste besonderhede, die oordeelkundigste van woordkeuses en oorspronklike beelde om uiterse grusame gegewens in verestetiseerde taal te “verpak”. Woorde soos “argonauts” en “pilgrims” val vreemd op, maar het ’n sekere poëtiese aantrekkingskrag wat afstand skep tussen die leser en die gewelddadigheid van die gebeure wat beskryf word. In beskrywings soos “naked torsos bristling with arrowshafts” en “strange menstrual wounds between their legs” en “wigs of dried blood” is dit die evokatiewe woordkeuses “bristling”, “menstrual” en “wigs” wat hierdie beelde as’t ware meer verteerbaar maak maar die leser ook emosioneel betrek. Die frase “steam sang from their noseholes” is ’n klinkklare voorbeeld van verestetisering. Die beeld van die stoom wat vanuit die neusgate “sing” is poëties danksy die estetiese waarde wat gewoonlik aan sang geheg word. Die estetiese aantrekkingskrag in die twee tonele lê soos vernis op die oppervlak. Dit is asof die volle besef van die grusaamheid van die toneel eers ná die lees daarvan tot die leser deurdring.

Dié twee tonele toon ooglopende ooreenkomste met die volgende toneel in *Buys* waar Buys en sy drosterbende aan die vlug is van Ngqika wanneer hulle een oggend ontdek dat twee

Hottentotte en 'n Kaffer die nag weggeloop het met vyf van hul perde en twee saals. Buys en nog drie kamerade ry uit om die weglopers te gaan soek en kom dan af op dié grusame toneel:

Voor die son van bo af skyn, gewaar ons drie figure in 'n ruigte doringbome. Die figure staan vooroor, wiegend. Ons klim van ons perde af en stap nader toe die drosters nie antwoord nie en ook nie vlug nie. Die drie mans word regop gehou deur hul derms wat om hul arms en skouers gevleg is en aan die takke vasgebind is. Die lywe is oortrek met pylwonde. Al drie se kele is oopgesny, die bloed op hul borskasse swart van die vlieë. Die Kaffer se piel steek by sy mond uit asof hy ons uit die ryk van die dooies tart met 'n nuwe tong. (220).

Waar daar in die tonele hier bo uit *Blood Meridian* 'n groot mate van verestetisering van die gegewens is, word die gegewens in die toneel uit *Buys* op 'n feitelike, strak en byna kliniese wyse aan die leser oorgedra met die minimum byvoeglike naamwoorde. Wat al drie tonele egter gemeen het, is nie net 'n grensoorskrydende brutaliteit nie, maar ook sekere groteske merkers wat meewerk om beelde te skep wat so hiperrealisties geteken is, dat dit byna surrealisties voorkom. Die ingewande en fallus, volgens Bakhtin (1984:317) die vernaamste liggaamsdele in uitbeeldings van die groteske liggaam, speel in dié passasies 'n belangrike rol. In al drie tonele word beskryf hoe die slagoffers se derms by hul oopgesnyde torso's uitpeul, terwyl in die eerste en derde toneel die slagoffers se fallusse ook van hul torso's afgesny is en by hul monde uithang.

Die beelde van die derms wat uitpeul is grotesk, aangesien dit hier gaan om 'n oorskryding van die liggaam se grense, asook die uitbeelding van die binnekant van die liggaam. Die beelde van die geslagsorgane wat by die slagoffers se monde uithang, is eweneens grotesk, aangesien hier 'n duidelike omkering plaasvind: Die mond, geleë in die bodeel van die liggaam, word via die teenwoordigheid van die fallus na die laer stratum verplaas, terwyl die

liggaamlike laer stratum deur middel van die fallus terselfdertyd na die hoër stratum verplaas word. In die tweede toneel is omkering natuurlik ook teenwoordig in die vorm van die lyke wat onderstebo hang. Omkering, in dié geval van die topografie van die liggaam, is volgens Bakhtin (1984:370) ’n kenmerk van die groteske styl:

Rabelais’ world in its entirety, as in every detail, is directed toward the underworld, both earthly and bodily. [...] This downward movement is also inherent in all forms of popular-festive merriment and grotesque realism. Down, inside out, vice versa, upside down, such is the direction of all these movements. All of them thrust down, turn over, push headfirst, transfer top to bottom, and bottom to top, both in the literal sense of space, and in the metaphorical meaning of the image. (Bakhtin, 1984:370.)

Die verwysing na die onderwêreld in die bostaande aanhaling is ook ter sake, aangesien in die aangehaalde toneel uit *Buys* hier bo, die slagoffer se mond pertinent vergelyk word met “die ryk van die dooies”. In beelde van die groteske liggaam is die oop mond volgens Bakhtin (1984:325) die poort na die liggaamlike onderwêreld. Die liggaamlike onderwêreld verteenwoordig volgens Bakhtin (1984:301) ook die hel. Die oop mond is derhalwe ook simbolies van die hel of doderyk wat die liggaam as’t ware insluk (Bakhtin 1984:337). Dit plaas die beskrywing van die oop mond as “die ryk van die dooies” binne die kader van die groteske realisme.

Die “grinning mouths” in die eerste toneel en die verwysing na “tart” in die laaste toneel se beskrywing van die Kaffer se mond, val eweneens binne die kader van die groteske realisme. ’n Gegrinnik en getart hou verband met ’n gelag wat volgens Bakhtin (1984:70, 75) binne dié stelsel van beelde dikwels met die dood en die liggaamlike laer stratum gekombineer word, wat dan inderdaad in die twee tonele gebeur. Hier is die laggende mond egter nie soos in

Rabelais ’n opbeurende of humoristiese gebaar waardeur die dood besweer word nie, maar eerder ’n makabere gebaar wat aan die dood ’n vreesaanjaende voorkoms verleen.

Dit is ook die geval in twee ander tonele in *Buys* waarin die beeld van die laggende mond eweneens prominent aanwesig is. Die eerste toneel kom voor wanneer Buys en sy volk saam met Makaba van die Ngwaketse vir die Bakwena en Maletse aanval: “Kele gaap; bloed braak uit hierdie nuwe laggende monde.” (396). Ook in dié toneel waar Buys terugdink aan die verlede: “Daardie koppie in Betsjoeanaland – hiervan het ek niemand nog vertel nie – waar ek die Kaffer se neus afgeskiet het en hoe hy gelag het terwyl hy geval het.” (368).

Dit is opvallend dat die oë van die dooie slagoffers in die eerste toneel hier bo uit *Blood Meridian* beskryf word as “ape’s eyes”. Dié vermenging van die menslike liggaam met diere of hul eienskappe is ook kenmerkend van die groteske liggaam, soos Bakhtin (1984:26-27) dit stel:

The unfinished and open body (dying, bringing forth and being born) is not separated from the world by clearly defined boundaries; it is blended with the world, with animals, with objects.

Vroeg in *Blood Meridian* word die grusame toneel beskryf waar “the kid” en sy medevlugteling van die slagveld, Sproule, afkom op ’n boom behang met babalyke – die handewerk van die Apache-krygers van wie die twee aan die vlug is:

They stopped side by side, reeling in the heat. These small victims, seven, eight of them, had holes punched in their underjaws and were hung so by their throats from the broken stobs of a mesquite to stare eyeless at the naked sky. Bald and pale and bloated, larval to some unreckonable being. (61).

In die beskrywing van die babalyke as “larval” word ’n element van die dierewêreld, naamlik larwes, weereens betrek en vermeng met die menslike eienskappe. Hierdie toneel is ook verestetiseerd deurdat die hemel as “naked” beskryf word en die babas as “bald and pale and bloated”, met “bald” wat hier uiters ironies is, aangesien dit gewoonlik ’n eienskap is wat met volwassenes geassosieer word.

Die dierlike element in die beskrywing van die groteske liggaam is ook aanwesig in die toneel waar die swart Jackson die wit Jackson, sittend langs die kampvuur, se kop met ’n swaard afkap: “Two thick ropes of blood and two slender rose like snakes from the stump of his neck and arched hissing into the fire.” (113). In dié geval is daar die treffende assosieëring van die strome bloed met slange wat al sissend in die vuur beland – ’n sprekende voorbeeld van verestetisering deur beeldryke taalgebruik.

Later in *Blood Meridian* kry ’n mens ’n soortgelyke “verdierliking” van die menslike liggaam wanneer Glanton se bende die Gileños aanval waar hulle langs ’n vlak meer kampeer. Die bende vermoor honderde Indiane koelbloedig en dan oes hulle die dooies se vel: “The men were stringing up scalps on strips of leather whang and some of the dead lay with broad slices of hide cut from their backs to be used for the making of belts and harness.” (168). Die verwysing na die dooies se vel as “hide” is ’n duidelike groteske verdierliking van die menslike liggaam.

Hierdie groteske vermenging van menslike en dierlike eienskappe vind ’n mens ook in *Buys* in die reeds aangehaalde toneel waar Buys ’n toeskouer is by ’n geveg tussen honde en ’n bobbejaan. Die bobbejaan vertoon menslike eienskappe:

Die baviaan skeur die Deense hond se keel oop, smyt hom met ’n mensagtige hand eenkant, die sierlike dier opeens ’n pap hoop vel en vleis.” (67).

En verder:

Die aap hang tussen die wurgende ketting en die honde wat elkeen 'n stuk derm beethet. Soos dié van iemand op 'n pynbank, spartelend tussen kragte wat hom vanuit drie rigtings uitmekaartrek, is die blik en krete van die baviaan onuithoudbaar menslik.

'n Man braak en sy vriende lag en spoeg. Iemand stamp aan my en ek kyk om in die drommel se oë en hy kyk weg.

Die baviaan gryp die naaste hond en bring die dier se gesig tot teenaan syne. Weet hulle hoe eenders hulle lyk? Met die beeldskone kake wat vele boerwonings versier, skeur hy die veghond, wat straks nog gelyk het na die oerwolf van wie alle honde afstam, se gesig morsaf. (67-68).

Die verwysing na die bobbejaan se “mensagtige hand”, die vergelyking van die dier met “iemand op 'n pynbank”, die verwysing na die dier se blik en krete wat “onuithoudbaar menslik” is, asook die veghond se “gesig”, verleen aan die toneel 'n groteske karakter wat die leser ontstem. Net so ontstellend is die toneel later in die boek waar een van die militie voor die tronk op Graaffe Rijnnet 'n Kristen aan 'n pal vasbind en hom dan met 'n sweep begin slaan, waarop die man dan “skree soos 'n baviaan” (109).

In die reeds genoemde toneel in *Buys* van die aanval op die Bakwena en Maletse lê die slagoffers wat met pyle geskiet is, “vasgesteek teen die grond soos gespelde insekte” (396). Hierdie beeld het terselfdertyd 'n verestetiserende funksie aangesien dit die assosiasie oproep van 'n geordende versameling dooie insekte van verskillende groottes en kleure, soos dié wat dikwels in biologie-klaskamers uitgestal word. Later in die roman word die beeswagter Arend ook in groteske terme beskryf. Sy kop is “lank, te lank” en “waar sy ore moet wees is

net twee gaatjies, soos langs die kop van 'n vogel" (352). Hierdie beskrywing stem ooreen met wat Bakhtin (1984:316) opmerk oor die groteske liggaam: "[...] the head, ears, and nose [...] acquire a grotesque character when they adopt the animal form or that of inanimate objects".

'n Mens tref waarskynlik die volledigste beskrywing van 'n groteske liggaam aan in die volgende toneel in *Blood Meridian* waar die rowerbende afkom op 'n Apache wat deur 'n ander Indianestam gekruisig is. In dié liggaam is die gapende mond, dierlike eienskappe soos leer en diervelle asook 'n eienskap van 'n nielewende objek, die bleek boom van die ribbe, aanwesig:

On the rise at the western edge of the playa they passed a crude wooden cross where Maricopas had crucified an Apache. The mummied corpse hung from the crosstree with its mouth gaped in a raw hole, a thing of leather and bone scoured by the pumice winds of the lake and the pale tree of the ribs showing through the scraps of hide that hung from the breast. (260).

In dié liggaam is die gapende mond van die doderyk, dierlike eienskappe soos leer en diervelle asook 'n eienskap van 'n nielewende objek, die "pale tree of the ribs", aanwesig. In die laasgenoemde beskrywing vind ook 'n verestetisering van die gegewens plaas.

Groteske beelde van die kop en spesifiek grafiese beskrywings van sy inhoud, die brein of harsings en bloed, is veral volop in etlike geweldstonele in sowel *Blood Meridian* as *Buys*. Hierdie beelde is grotesk aangesien dit ooreenstem met Bakhtin (1984:318) se waarneming dat beelde van die groteske liggaam nie net die buitenste nie, maar ook die binneste kenmerke van die liggaam ten toon stel, soos die bloed en organe. In *Blood Meridian* is daar etlike tonele waar iemand in die kop geskiet word en waar dan in grafiese besonderhede beskryf

word hoe die persoon se brein uitpeul of sigbaar is. Daarby is hierdie beskrywings dikwels ook verestetiseerd danksy die woordkeuse. Hier is 'n paar voorbeelde:

He [Glanton] pointed with his left hand and she turned to follow his hand with her gaze and he put the pistol to her head and fired.

The explosion filled all that sad little park. Some of the horses shied and stepped. A fistsized hole erupted out of the far side of the woman's head in a great vomit of gore and she pitched over and lay slain in her blood without remedy. (104).

Hier word nie net feite weergegee nie, maar dit word ingekleur met detail waarin emosie opgesluit is, soos die volume van die ontploffing wat die “sad little park” vul, die reaksie van die perde en die verwysing na die grootte van die gat in die vrou se kop as “fistsized”. Dit is asof die gebeure soos in 'n film, maar in stadige aksie, voor die leser afspeel, ook in die volgende toneel:

Jackson fired. He simply passed his left hand over the top of the revolver he was holding in a gesture brief as flintspark and tripped the hammer. The big pistol jumped and a double handful of Owens's brains went out of the back of his skull and plopped in the floor behind him. (249).

Hier word die leser weereens emosioneel betrek deur die sinuïglike beskrywing van die hoeveelheid van Owen se brein as “a double handful” en van die geluid (“plopped”) wat dit maak wanneer dit op die vloer agter hom val. Filmiese kwaliteite blyk ook in die volgende toneel:

There were in the camp a number of Mexican slaves and these ran forth calling out in Spanish and were brained or shot and one of the Delawares emerged from the smoke with a naked infant dangling in each hand and squatted at a ring of

midden stones and swung them by the heels each in turn and bashed their heads against the stones so that the brains burst forth through the fontanel in a bloody spew [. . .]. (164-165).

Hier vind verestetisering plaas deur die voortstuwing van die sin danksy die herhalende gebruik van “and” terwyl daar ’n poëtiese kwaliteit is in die frase “the brains burst forth through the fontanel in a bloody spew”. Dit is waarskynlik danksy die gebruik van die term “forth”, ’n woordkeuse met ’n verhewe Bybelse konnotasie, en “fontanel”, ’n woord wat besonder baie lyk en klink soos die woord “fountain”, wat op sy beurt met ’n sekere estetiese waarde gepaard gaan.

Hier is nog ’n voorbeeld waar die harsings sigbaar is:

They rode up into the dripping hills and in the first light Brown raised the rifle and shot the boy through the back of the head. The horse lurched forward and the boy toppled backward, the entire foreplate of his skull gone and the brains exposed. (284)

Ook in *Buys* is ’n paar tonele waar mense se koppe of gesigte geweld aangedoen word en die inhoud daarvan dan sigbaar word:

Probeer jou kop draai wanneer ek orent kom met bloed om my mond. Probeer wegkyk wanneer die Hottentot regop struikel, sy hande voor sy gevreet wegtrek asof hulle vasgeplak is. [Nombini] hét gesien. Kyk net hoe betrag sy my. Die stomme meid het alles gadeslaan en niks verstaan nie. Ek is nie skaam nie. Vir wat? Sy weet niks. Die Hottentot wat opkyk met die wit been waar sy wang was. (96).

Hier is dit die onkonvensionele laaste “sin” – inderwaarheid slegs ’n bysin – wat danksy die vreemde konstruksie bydra tot die filmiese kwaliteit van die beeld wat beskryf word.

Hier is nog twee voorbeelde:

Die eerste skoot knal. Kyk, daardie een voel met albei hande waar sy onderkaak pas nog was. [...] Kyk, hier voor my: bloed stroom by die kaal Kaffer se neus en ore uit [...]. (396).

En:

Die geweer ruk in my seun se hande en die bokant van die Kaffer se kop spat teen die takkraal. (404).

In hierdie twee aanhalings is die beskrywings veel klinieser, neutraal en feitelik, sonder byvoeglike naamwoorde of verrassende beelde.

Al hierdie tonele waar die kop en brein te sprake is, herinner aan die toneel in die *Vierde boek* wat deur Bakhtin (1984:263) aangehaal word en waar meester Francois Villon die plaaslike koster Tappecoue (Ticklepecker) ’n streep trek omdat dié nie vir Villon enige relieke wil leen vir ’n passiespele en diablerieë wat Villon wil aanbied nie. Wanneer Tappecoue op sy perd verby ’n taverne ry waar Villon saam met die duiwels van die diablerieë kuier, drom die duiwels om Tappecoue saam met ’n geskree en geraas en gooi brandende teer na hom sodat die perd skrik:

The filly, scared out of her wits, started, reared, plunged forward, bucketed, galloped, jerked and curvetted.... Very soon (though he clung to the saddle with might and main) Ticklepecker lost his seat. Yet his stirrup straps were so many ropes, binding him to the beast; and his right sandal, caught in the stirrup, as in a

vise, prevented his freeing his foot. The filly, meanwhile, charged along the road, shying and then darting, hellbent with terror, through hedge, briar and ditch, with Friar Ticklepecker dragged, peelarse, in her wake. Her progress bashed his head so hard against the road that his brains spurted out somewhere near the Hosanna
....

In etlike tonele van moord en doodslag in *Blood Meridian* en in een toneel in *Buys* is daar nie net 'n fokus op die laer stratum en die binneste kenmerke van die liggaam (ingewande, bloed, harsings) nie, maar speel kopulasie ook 'n rol. Kopulasie is een van die aktiwiteite wat Bakhtin (1984:317) ook met die groteske uitbeelding van die liggaam verbind, aangesien die begin en einde van lewe onlosmaaklik in hierdie aktiwiteit verweef is. In die tonele wat ter sprake is, vind kopulasie plaas met dooie of sterwende slagoffers.

In *Blood Meridian* is daar dié toneel gedurende die aanslag deur die horde Comanche-Indiane op Captain White en sy huursoldate waar die Comanches “fell upon the dying and sodomized them with loud cries to their fellows” (55).

Die Glanton-bende maak hulle later in die boek skuldig aan dieselfde dade gedurende hul aanval op die Gileños:

Glanton turned his horse. The dead lay awash in the shallows like the victims of some disaster at sea and they were strewn along the salt foreshore in a havoc of blood and entrails. [...] Men were wading about in the red waters hacking aimlessly at the dead and some lay coupled to the bludgeoned bodies of young women dead or dying on the beach. (165-166).

In *Buys* tref ’n mens ’n baie soortgelyke toneel aan gedurende die reeds genoemde aanval deur Buys en Makaba van die Ngwaketse op die Bakwena en Maletse: “Eenkant word ’n gekwete Kaffer geram deur twee krygers en dan sat gekierie.” (396).

Dit is duidelik dat aspekte van die groteske liggaam wat ooreenstem met Bakhtin se beskrywing daarvan dikwels opduik in tonele van ekstreme geweld in *Blood Meridian* en *Buys*. Dit gaan dikwels ook gepaard met verestetiserende taalgebruik. Hierdie beelde is egter nie ambivalent, soos in Rabelais waar dit in die konteks van die humoristiese volkskultuur enersyds afbrekend en neerhalend en andersyds lewegewend en vernuwend is nie. Dit is grotesk in die Romantiese betekenis van die woord, wat daarop neerkom dat liggaamlike beelde in die konteks van ekstreme geweld vrees by die leser inboesem.

5.3 Karnavaleske kleredrag

In sowel *Blood Meridian* as *Buys* word in sekere geweldstonele opvallend baie aandag aan beskrywings van kleredrag gegee en in al die gevalle dien dié beskrywings nie bloot om ’n realistiese wêreld tot stand te bring nie. Die aandag word op die beskrywings van die kleredrag gevestig deur ’n hoogs verestetiseerde taalgebruik waarin die kleredrag byna surrealisties voorkom. Hierdie beelde stem dikwels opvallend baie ooreen met een of meer van die breë kenmerke wat Bakhtin in *Rabelais and His World* uitlig ten opsigte van kleredrag in die karnavaleske volkskultuur. In *Blood Meridian* en *Buys* is die konteks van die beelde egter nie die humoristiese volkskultuur van die Middeleeue nie, maar brutale geweld in grensgebiede in die VSA en Suid-Afrika en is dit dus ontdaan van enige positiewe, herskeppende betekenis.

Die tydelike vrymaking van die gevestigde orde en die tydelike opheffing van alle hiërargiese range gedurende die Middeleeuse karnaval manifesteer ook in die kleredrag van die feesgangers. Volgens Bakhtin (1984:21) vind die groteske realisme se topografiese beweging

van bo na onder, die verplasing van die verhewe en die oue na die liggaamlike laer stratum, neerslag in onder meer klere wat binnestebuite gedra word en broeke wat op die kop gedra word. Bakhtin (1984:410) skryf met verwysing na Rabelais dat daar in karnavaleske beelde baie omkering is, asook teenoorgestelde aansigte en doelbewus ontwigte proporsies. Hy skryf dat dit in die eerste plek waargeneem kan word in die karnavalgangers se kleredrag: “Men are transvested as women and vice versa, costumes are turned inside out, and outer garments replace underwear,” (Bakhtin, 1984:411). Volgens hom is daar ’n soortgelyke patroon waarneembaar in die keuse en gebruik van karnavaleske items, wat as’t ware omgedop word en verkeerd gebruik word, in teenstelling met hul algemene gebruik. “Household objects are turned into arms, kitchen utensils and dishes become musical instruments. Useless and worn-out items are produced, such as a pierced bucket and a barrel with its bottom knocked out,” skryf hy. Die dra van diervelle is nog ’n wyse waarop die karnavaleske in kleredrag tot uiting kom. In sy bespreking van die 11de-eeuse Normandiese historikus Orderic Vital se weergawe van die priester Goshelin se mistieke visie van die weermag van die Erlkoning, noem Bakhtin (1984:391) dat die voorste linie van dié weermag gevorm is deur mans “wearing the skins of wild beasts”. Bakhtin (1984:392-393) stel dit dan ook onomwonde dat hierdie beeld karnavalesk van aard is.

5.3.1 Karnavaleske kleredrag in geweldstonele in *Blood Meridian* en *Buys*

Karnavaleske kleredrag is waarneembaar in seker die mees ikoniese toneel in *Blood Meridian* – dié een waarin ’n horde Comanche-Indiane die kompanie Amerikaanse huursoldate onder leiding van Captain White aanval:

A legion of horribles, hundreds in number, half naked or clad in costumes attic or biblical or wardrobed out of a fevered dream with the skins of animals and silk finery and pieces of uniform still tracked with the blood of prior owners, coats of

slain dragoons, frogged and braided cavalry jackets, one in a stovepipe hat and one with an umbrella and one in white stockings and a bloodstained weddingveil and some in headgear of crane feathers or rawhide helmets that bore the horns of bull or buffalo and one in a pigeon-tailed coat worn backwards and otherwise naked and one in the armor of a Spanish conquistador, the breastplate and pauldrons deeply dented with old blows of mace or sabre done in another country by men whose very bones were dust and many with their braids spliced up with the hair of other beasts until they trailed upon the ground and their horse's ears and tails worked with pieces of brightly colored cloth and one whose horse's whole head was painted crimson red and all the horsemen's faces gaudy and grotesque with daubings like a company of mounted clowns, death hilarious, all howling in a barbarous tongue and riding down upon them like a horde from a hell more horrible yet than the brimstone land of christian reckoning, screeching and yammering and clothed in smoke like those vaporous beings in regions beyond right knowing where the eye wanders and the lip jerks and drools. (55).

Dié toneel se ooreenkomste met die volgende toneel in *Buys* waar Buys saam met Danster se horde Rooikaffers die sendingstasie Griekwastad aanval, is merkwaardig. Laasgenoemde toneel kom trouens baie naby daaraan om 'n regstreekse vertaling van die eersgenoemde toneel te wees. Anker (2014) het waarskynlik na dié toneel verwys toe hy in 'n onderhoud met Desmond Painter oor Buys genoem het “daar is een sin in *Buys* wat een sin uit *Blood Meridian* is wat ek net so verwerk het, net in 'n Suid-Afrikaanse konteks. Die sin is so 'n bladsy lank.” Dié sin lees soos volg:

As jy 'n sendingstasie wil plunder, moet jy meer vreesaanjagend as die Here wees. Kyk, ons verrys oor die einder. Ons ry op Griekwastad af. 'n Horde te groot en

onwaarskynlik om in die oog vas te hou. Kyk, die skerwe glas en spiegel en koper en yster om nekke en arms en op die skilde, die lemme en lope, dit alles vang die lig en versplinter dit tot ontelbare onmoontlike sonne en ons vyand kan ons aanskyn nie verduur nie. 'n Legio van verskikkelikes, honderde van ons, angsdrome skrylings te paard, muile, strydrosse – ek en my seuns op die vinnigste hingste wat buit kan koop – aanvliegende nagmerries, kaal of halfnaak of bekleed in antieke gewade byna Bybels of in diervelle en sierade van sy of die leer van die Kristene en die stukke uniform steeds gevlek met die bloed van vorige eienaars, jasse van gevalle dragonders, betosselde en gefraaijnde ruiterybaadjies, een met 'n keil en sambreel en 'n kaal rooigeverfde Kaffer in wit kouse en Danster in 'n blakende trourok en sommige in driekanthoedens of met riem en vere en verf op die hoof, velle van leeus en tiers wapper oor rennende skouers, een dra 'n afgeskilde tierkop soos 'n kappie, kispakke soos 'n leer van wederopgestanes, Kaffers naak en skarlaken en 'n paar flinke Bastaards in flappende swawelstertjasse almal op stormende osse met hul horings laag en geslyp en 'n droster met 'n waskom as ridderlike borsplaat aan sy bors vasgegord, die tin geduik van ander dae se hou, en kyk, my Bossiesmans wat op die rante saamren en die strop sal nou trek en my rooi honde, my halfwolf-honde wat kruis en dwars deur die bosse swenk, rasend en happend na die Bossiesmans en perde terwyl gelaaide gewere nou oor skouers verskyn en elke Bastard en Kaffer en Kristen om my stil word en oë nou trek in gesigte bont en potsierlik beklad en besmeer en beskilder soos 'n geselskap van berede narre, ja ek lag my dood en kyk, ons tjank en brul barbaars en brand op hulle los soos 'n horde uit 'n hel meer afgryflik selfs as die vuur en swael van Kristelike Afrekening, krysend en skreeuend, uitgevat in

rook soos daardie skimme in die streke anderkant sekerheid en sin waar die oog dwaal en die lip ruk en kwyl. (343-344).

Opvallend in die beskrywing van albei die tonele is die omruiling van rolle wat in die kleredrag (of afwesigheid daarvan) weerspieël word en wat so kenmerkend is van die karnavaleske styl. Die inheemse bevolking – die Indiane in *Blood Meridian* en Danster se bende plunderaars in *Buys* – is hier óf naak of halfnaak óf geklee in die uitrustings van hul aartsvyande, die Westerse koloniste. Die Indiane in *Blood Meridian* is geklee in “silk finery and pieces of uniform still tracked with the blood of prior owner, coats of slain dragoons, frogged and braided cavalry jackets” terwyl een geklee is in ’n “stovepipe hat” en ’n ander in “white stockings and a bloodstained weddingveil”. Danster is eweneens geklee in “’n blakende trourok” en sy bende is getooi in “die leer van die Kristene en die stukke uniform steeds gevlek met die bloed van vorige eienaars, jasse van gevalle dragonders, betosselde en gefraaingde ruiterybaadjies”, terwyl een ’n keil dra en “’n kaal rooigeverfde Kaffer in wit kouse” pronk. Dan is daar in *Blood Meridian* sprake van ’n Indiaan in ’n “pigeontailed coat worn backwards”, terwyl “’n paar flinke Bastaards” in *Buys* getooi is in “flappende swaelstertjasse”.

In albei tonele is dat asof daar te midde van ’n vreesaanjaende voorspel tot geweld as’t ware ’n kleedrepetisie in kostuum plaasvind, wat aan die toneel ’n uiterse banaliteit verleen. Die beskrywing van die ruiters in albei tonele as onderskeidelik “mounted clowns” en “berede narre” en van hul gesigte as onderskeidelik “gaudy and grotesque” en “bont en potsierlik” betrek die karnavaleske baie nadruklik.

Wat Frye (2013:116-117) opmerk oor die eersgenoemde toneel in *Blood Meridian*, is eweneens tersaaklik wat die laasgenoemde toneel in *Buys* betref:

The event is nightmarish, and although the violence is vividly rendered it is highly aestheticised, surreal in its grotesque blending of images, often centered on dress. The transformation of blood into beauty involves little if any falsification, and a kind of aesthetic alchemy heightens our sense of the real. The costume motif is central to the carnivalesque, and the use of discordant elements (animal skins, cavalry jackets, and the bloodstained wedding veil) involve a jarring blend of the comic and the horrific, culminating in an ecstatic festival of the absurd [...].

Die “kostuummotief” is inderdaad ’n wesenskenmerk van die karnavaleske. Volgens Bakhtin (1984:81) het die verandering van kostuums, oftewel travestie, ’n belangrike rol in die Middeleeuse volksfees gespeel. Eweso die omruiling van hiërargiese rolle. Die grapjas is as koning aangewys, ’n hansworsagtige ab, biskop of aartsbiskop is by die “feast of fools” gekies. En by talle feeste is konings en koninginne (*rois pour rire*) vir ’n dag gekies. Die omkering van hiërargiese rolle is dikwels deur ’n verandering van kostuum bewerkstellig. Hieroor skryf Bakhtin (1984:197): “The clown was first disguised as a king, but once his reign had come to an end his costume was changed, ‘travestied’, to turn him once more into a clown.”

So ’n omruiling van rolle deur middel van kleredrag tref ’n mens dan ook in talle ander tonele in *Blood Meridian* en *Buys* aan. So vind ’n mens in *Buys* dat die moordbeluste Danster die kleredrag van die Westerse koloniste dra. Wanneer Buys Danster aanvanklik teëkom is dié geklee in “’n driekanthoed met volstruisvere wat in ’n waaiër staan, ’n blou baadjie met die epoulette en gepoleerde rangtekens van ’n kaptein in die Waldeck-ruitery, goue ringe en stukke koper aan ’n swaar behangde riem om sy nek. Splinternuwe kaplaarse wat die lig weerkaats aan sy voete. Al wat hom teken as een van die Blootkaffers is sy masker van rooi oker.” (324). Die meeste van Danster se Hottentot- en Bossiesman-volgelingen is eweneens

gekleed “in Kristen-klere en ieder elk met ’n Kolonie-roer” (323). Later tref Buys weer vir Danster in ’n ander uitrusting aan:

Van onder die klein en genadige afdak bo my oë sien ek Danster dra vanmôre die kispak van ’n sendeling, kompleet met die stywe hoedjie waarvoor die godsmanne so lief is. Onder die baadjies steek die rooigesmeerde borskas uit. (328).

Buys, ’n Westerse kolonis, vermoed hom op sy beurt weer as een van Danster se trawante:

Op my uitstappies saam met Danster smeer ek my ook rooi en dra ’n sakdoek oor my neus en baard, sodat ’n drommel wat vinnig kyk nie ’n Kristen sal sien nie. (330).

Later, naby aan die einde van die roman, is Buys gekleed soos ’n Bossiesman met “ ’n karos om die skouers, hoed op die kop en bokvel om [sy] heupe” asook ’n boog oor sy skouer. En uit Maria se gespot, is dit ook duidelik dat die bordjies teen hierdie tyd verhang is:

Jy moet hoop en bid jou maters loop jou nie vandag raak nie! Skree Maria my agterna. Dan verkoop hulle jou aan die naaste boer! (417).

Buys wat eens ’n lewe gemaak het deur Bossiesmans te vang en aan boere in die kolonie te verkoop vir arbeid, is nou sonder die buskruit en ammunisie waarop sy mag oor die Bossiesmans en ander inheemse inwoners berus het. As sulks is hy nou op sy beurt uitgelewer aan die einste Bossiesmans.

Die gevolg van die vermoeding wat in *Buys* aangetref word, is ’n karnavaleske omruiling van hiërargiese rolle. Die sosiale status quo tussen verskillende bevolkingsgroepe in die Kaapkolonie aan die begin van die 19de eeu word hierdeur omvergewerp, terwyl die

koloniale wet en orde terselfdertyd ondermyn word deur die ongebreidelde geweldpleging van Buys, Danster en hul volgelinge.

'n Soortgelyke omkering van rolle deur middel van kleredrag kan in *Blood Meridian* waargeneem word. Wanneer Glanton en sy bende die dorpie Tucson nader, ry 'n groep van 25 Chiricahua-Indiane hulle tegemoet. Die leier van die groep is geklee in Westerse kleredrag en toegerus met Westerse wapens:

The leader of these jackal warriors was a small dark man in cast-off military attire and he carried a sword and he carried in a torn and gaudy baldric one of the Whitneyville Colts that had belonged to the scouts. (241).

Glanton en sy bende booswigte word op hul beurt op 'n wyse geskets wat hulle baie laat lyk soos die sogenaamd “primitiewe” Indiane-stamme op wie hulle jag maak:

Couts looked them over. Haggard and haunted and blacked by the sun. The lines and pores of their skin deeply grimed with gunblack where they'd washed the bores of their weapons. Even the horses looked alien to any he'd ever seen, decked as they were in human hair and teeth and skin. Save for their guns and buckles and a few pieces of metal in the harness of the animals there was nothing about these arrivals to suggest even the discovery of the wheel. (244).

Ook die gehawende Mexikaanse legioen wat Glanton se bende teëkom en wat op die spoor is van Indiane, lyk meer soos Indiane as Westerlinge:

Two days later they encountered a ragged legion under the command of Colonel Garcia. They were troops from Sonora seeking a band of Apaches under Pablo and they numbered close to a hundred riders. Of these some were without hats and some without pantaloons and some were naked under their coats and they were

armed with derelict weapons, old fusils and Tower muskets, some with bows and arrows or nothing more than ropes with which to garrote the enemy. (257).

Dan is daar ook die ontmoeting van Glanton se bende met 'n afvaardiging van die Yumas teen die Colorado-rivier:

The party approaching were clad in such fool's regalia and withal bore themselves with such aplomb that the paler riders were hard put to keep their composure. The leader was a man named Caballo en Pelo and this old mogul wore a belted wool overcoat that would have served a far colder climate and beneath it a woman's blouse of embroidered silk and a pair of pantaloons of gray cassinette. He was small and wiry and he had lost an eye to the Maricopas and he presented the Americans with a strange priapic leer that may have at one time been a smile. At his right rode a lesser chieftain named Pascual in a frogged coat out at the elbows and who wore in his nose a bone hung with small pendants. The third man was Pablo and he was clad in a scarlet coat with tarnished braiding and tarnished epaulettes of silver wire. He was barefooted and bare of leg and he wore on his face a pair of round green goggles. In this attire they arranged themselves before the Americans and nodded austerely. (268).

In hierdie toneel word die karnavaleske weer baie eksplisiet betrek in die verwysing na die kleredrag as "fool's regalia". Die drietal se kleredrag is ook verwesters. Die leier, Caballo en Pelo, dra 'n "beltded wol oewerkoat" en daaronder 'n "womaan's blouse van gebroederd silk", asook 'n "paar van pantaloons van gray cassinette". 'n Mindere hoofman, Pascual, dra 'n "frogged koat out at the elbows", terwyl die derde man, Pablo, geklee is in "a scarlet koat with tarnished braiding and tarnished epaulettes of silver wire" en op sy gesig is 'n groen duikbril.

In hierdie afdeling is aangetoon dat die karnavaleske omruiling van rolle wat deur die kleredrag in die tonele hier bo gesimboliseer word, dien as 'n ondermyning en problematisering van heersende persepsies oor die geskiedenis in Amerika en Suid-Afrika wat die Westerse koloniste as die gewelddoeners en die inheemse bevolking as die slagoffers teken. In hierdie tonele is dit duidelik dat almal – ongeag die klere wat hulle dra en dus die kultuur waarmee hulle hulle vereenselwig – bloed op hul hande het. Die hoogs verestetiseerde beskrywings van die kleredrag sleur die leser mee sodat die lees 'n ervaring word wat die geweld terselfdertyd meer verteerbaar maak.

5.4 Die kombuis en die slagveld

In *Blood Meridian* en *Buys* is verskeie geweldstonele waarin beelde aangewend word waarin elemente van die kombuis vermeng word met elemente van die slagveld. Dit gaan dikwels gepaard met 'n verestetisering van die gegewens. Hierdie beelde stem dikwels opvallend baie ooreen met van die breë kenmerke van sodanige beelde wat Bakhtin in *Rabelais and His World* bespreek. Volgens Bakhtin (1984:193-194) het gevegstonele in die 15de en 16de eeu dikwels met kulinêre beelde gepaard gegaan, veral waar literatuur met die volkstradisie van humor in aanraking was. Bakhtin voer aan dat die verskeurde liggaam en die anatomisering daarvan 'n aansienlike rol in Rabelais se roman *Gargantua* speel. Hy skryf verder: “The important fact is that the fighting temperament (war, battles) and the kitchen cross each other at a certain point, and this point is the dismembered, minced flesh.” (Bakhtin, 1984:194.) Bakhtin wys in dié verband in sy bespreking van Friar John se geveg in die wingerd op die lang en gedetailleerde anatomiese lys van beseerde ledemate en organe, gebreekte bene en gewigte wat deur Rabelais opgenoem word. Bakhtin (1984:200-207) bespreek ook die tonele in *Pantagruel* waarin die Catchpoles in die huis van die Lord of Bashé gedurende kamma-troue-onthale flenters geslaan word. Die beserings aan die Catchpoles se liggame word eweneens in die fynste anatomiese besonderhede en in kulinêre terme deur Rabelais beskryf.

Oor dié tonele skryf Bakhtin (1984:207): “There is a combination of the battlefield with the kitchen or butcher shop.” Beelde waarin die slagveld en die kombuis ontmoet, is dus duidelik karnavalesk van aard. Sulke beelde is gegrond op die groteske uitbeelding van die gedissekteerde liggaam en het betrekking op die nieamptelike aspek van die wêreld, ’n wêreld wat voortdurend groei, vermeerder en toenemend oovloedig word en waarvan die feestelike materie in ’n eindelose siklus gebore word, sterf en geboorte skenk (Bakhtin, 1984:194-195). In *Blood Meridian* en *Buys* kom hierdie beelde egter nie voor in die konteks van Middeleeuse volkshumor nie, maar in die konteks van ekstreme geweldpleging en is dit dus ontdaan van enige opbouende, vernuwende betekenis. Aangesien dit gepaard gaan met ’n verestetisering van die gegewens in *Blood Meridian* en *Buys*, dra dit by tot die skep van ’n ervaring vir die leser wat hom ook emosioneel betrek.

5.4.1 Die kombuis en die slagveld in geweldstonele in *Blood Meridian* en *Buys*

In *Blood Meridian* is tonele waar die verwoesting in die nadraai van geweld beskryf word in kosterme. So byvoorbeeld het die bloed van die vermoordes in die kerk waarop “the kid” en Sproule afkom, gestol “into a sort of pudding” (63). Dit is ’n verestetiseerde beeld wat die leser aantrek voordat die afstootlikheid daarvan tot hom deurdring. In die reeds genoemde toneel waar die swart Jackson die wit Jackson se kop met ’n swaard afkap, word die wit Jackson se nek in terme van ’n bredie beskryf:

The fire steamed and blackened and a gray cloud of smoke rose and the columnar arches of blood slowly subsided until just the neck bubbled gently like a stew and then that too was stilled. (113).

Hierdie beskrywing is eweneens veresteriseerd danksy die gedetailleerde en poëtiese taalgebruik. Dit trek die leser eers aan voordat die besef van die gruwelikheid van dit wat hy gelees het, tot hom deurdring.

In *Buys* is daar 'n toneel wat in sy beskrywing baie herinner aan die laasgenoemde toneel in *Blood Meridian*. In die *Buys*-toneel skiet Buys en sy verveelde mede-opstokers in Graaffe-Reijnets as tydverdryf gesteelde hoenders wat dwarsoor die straat tot by hul nekke begrawe is:

Ons neem beurte om die klein koppies met die rooi kammetjies af te skiet. Die man en sy seuns staan gereed langs die pad en sodra een van die koppies ontplof, hardloop een van hulle nader en eis hul hoender terug uit die grond om dit te gaan opkook sodat die verlies nie algeheel is nie.

Ek lê aan. Voor ek die sneller trek, daver 'n skoot oor my kop. Kyk, die hoendernek-fontein. (129).

In hierdie toneel is die koselement aanwesig in die verwysing na “opkook”, terwyl die verwysing na die “hoendernek-fontein” weereens 'n hoogs verestetiseerde beskrywing is wat dreig om die leser te oorrompel. In die lig van die voorafgaande kry dié beeld egter 'n baie makabere betekenis wat ontstellend vir die leser is.

Maar dit is waarskynlik die verwysings na “jag”, “slag” en “slagveld” plek-plek in die twee romans waarin die “karnavaleske” assosiasie met die slaghuis die duidelikste is. In *Blood Meridian* is daar die toneel, soos vertel deur die ekspriester Tobin aan “the kid”, waar Judge Holden buskruit maak en dan saam met sy medebooswigte losbrand op die Indiane:

He had the pistols stuck in his belt at the back and he drew them one in each hand and he is as eitherhanded as a spider, he can write with both hands at a time and I've seen him to do it, and he commenced to kill indians. We needed no second invitation. God it was a **butchery**. At the first fire we killed a round dozen and we did not let up. Before the last poor nigger reached the bottom of the slope there was fifty-eight of them lay **slaughtered** among the gravels. (142).

Die verwysings na ’n “butchery” en “slaughtered” skakel dié toneel duidelik met die karnavaleske.

Ook in die volgende toneel gedurende die aanval van die horde Comanche-Indiane op Captain White se troepe is daar sprake van ’n opkap van die menslike liggaam asof dit ’n stuk vleis sou wees: “hacking and chopping at the naked bodies, ripping off limbs, heads, gutting the strange white torsos and holding up great handfuls of viscera, genitals” (55).

Verwysings na “hacking” en “decapitating” kom ook voor in die volgende beskrywing van die verrassingsaanval deur Glanton se bende op die Gileños waar hulle langs ’n vlak meer kampeer:

When Glanton and his chiefs swung back through the village people were running out under the horses’ hooves and the horses were plunging and some of the men were moving on foot among the huts with torches and dragging the victims out, slathered and dripping with blood, **hacking** at the dying and **decapitating** those who knelt for mercy. (164-165)

Die slagoffers van die moordenaars word in die beskrywings as’t ware stukke vleis waarna na willekeur gekap word.

In *Buys* word die aanval deur ’n jagparty bestaande uit Buys, sy mede-Kristene en van Ngqika se Kaffers op ’n Bossiesmankamp eweneens beskryf as ’n “slagting”:

Nou begin die slagting. Sien jy hoe die vroue en bejaardes gemartel en vermink en vermoor word? Ek het jou gesê om weg te staan. Sien jy nou hoe borste afgesny word? Hoe geslagsdele verbrysel word? Hoe suigeling van hul moeders weggeskeur word en op ’n hoop tussen die hutte gegooi word? Hoe strooi van die hutte op die wriemelende en skreeuende hoop gegooi word en hoe dit aan die

brand gesteeek word en hoe die kleur en die reuk van die rook is soos niks wat ek of jy al gesien of geruik het nie en hoe die slagting aanhou en hoe my makkers onbeteueld en swymeldronk deelneem? Hoe Steenberg 'n kind se arm afruk, hoe 'n Kaffer aanhou slaan met 'n kiere aan 'n hoop vlees wat lankal nie meer 'n mens is nie; hoe die slagters hygend rondkyk met hande op die knieë en hoe die doodslag dan vervang word deur iets veel meer berekend? Sien jy?

Die oorlewendes word in 'n bondel saamgejag, te moeg en verslae vir verdere verset. Een vir een word hulle uit die bondel geruk, neergegooi, vasgepen en word hul voetvelle afgekerf. Dit neem langer as wat 'n mens sou dink; daar is meer skree in hierdie mense oor as wat jy jou kan verbeel. Dan word hulle daar gelos by die lyke en die brandende hoop babas, nie in staat om verder te loop nie, nie in staat om te jag nie, alleen in staat om daar te sit en van die honger te vrek. (175).

Die woorde “vermink”, “afgesny”, “verbrysel”, “slagters” “afgekerf” en die frases “arm afruk” en “slaan met 'n kiere aan 'n hoop vlees” dui hier op 'n karnavaleske samevloeiing van die slagveld met die slaghuis wat hierdie gru-toneel des te meer afskuwelik maak.

In *Blood Meridian* en *Buys* is twee tonele wat afspeel te midde van uiters brutale gevegstonele en ooglopende ooreenkomste toon. Die toneel uit *Blood Meridian* kom voor gedurende die bogenoemde verrassingsaanval van die Glanton-bende op die Gileños:

McGill came out of the crackling fires and stood staring bleakly at the scene about. He had been skewered through with a lance and he held the stock of it before him. It was fashioned from a sotol stalk and the point of an old cavalry sword bound to the haft curved from out the small of his back. The kid waded out of the water and approached him and the Mexican sat down carefully in the sand. (165-166).

Dan is daar dié toneel in *Buys* gedurende die genoemde aaval van Buys en Makaba op die Bakwena en Maletse:

Twee assegaaië ontmoet en skeur verby mekaar in Buchanan se buik en hy draai in die rondte en dans vir 'n oomblik, koddig en onoortuigend, voor hy val en sterf. (396).

In hierdie twee tonele word die menslike liggaam eweneens soos vleis geskeur en as't ware soos 'n sosatie deurboor.

Benewens beelde wat betrekking het op 'n slagting en in kulinêre terme beskryf word, is daar ook tonele wat in terme van 'n jagtog beskryf word, wat eweneens aan dié tonele 'n karnavaleske karakter verleen. In *Buys* is daar die toneel waar Faber twee Bossiesmans met 26 gesteelde beeste betrap:

Faber betrap twee Bossiesmans wat ses-en-twintig Kafferbeeste aandryf deur die veld. Hy kan mos sien dit is gesteelde vee en skiet uit die saal die een vrek. Die ander een kry dit reg om ses van die beeste dood te steek of ernstig te wond voor Faber hom platgetrek kry. Faber jaag die beeste terug kamp toe. (219).

Die verwysing na “platgetrek” laat die toneel soos 'n jagtog lyk.

Dié toneel word gevolg deur een waarin Buys die sendeling Kemp paai wat briesend is omdat Faber twee Bossiesmans doodgeskiet het wat met gesteelde beeste betrap is. Dié toneel bevat eweneens verwysings na 'n jagtog:

Ek maak [Kemp] sit en sê vir hom daar is geen lewe hier sonder bloedvergiëting nie. As hy dink hy, of die leërskares sendelinge wat die Kolonie binnestroom, gaan die mense hier op die een of ander wyse veredel, dat eendrag moontlik is in

hierdie wildernis, dan is hy in die moeilikheid. Hier vreet ons mekaar. Kristene, Hollanders, Duitsers, Franse, Kaffers, Bengalese, Hottentotte, Bossiesmans en weet ek veel. Dit is een groot jagveld. (219).

'n Meer eksplisiete ontmoeting tussen die kombuis of bankettafel en die slagveld vind plaas in die toneel in *Buys* waar Buys saam met koning Ngqika en sy vroue en krygers vir goewerneur Janssens en 'n regiment soldate by die Katrivier ontmoet. Buys, Ngqika en dié se vroue geniet op uitnodiging aandete saam met die goewerneur in sy tent en dan volg dié sin:

Ngqika se vroue skink vir hulself nog wyn en klink glase totdat die rooi sap die gestyfde tafeldoek na 'n veldslag laat lyk. (249).

'n Soortgelyke vermenging van die slagveld en kombuis of bankettafel, ofskoon dit baie meer gewelddadig is, kom voor in *Blood Meridian* wanneer Glanton en sy kopveljagters deur die goewerneur van Chihuahua onthaal word in die Riddle and Stephens Hotel nadat hulle met 128 kopvelle en agt koppe van Indiane terugkeer het:

The governor had tapped his glass and risen to speak in his well-phrased english, but the bloated and belching mercenaries were leering about and were calling for more drink and some had not ceased to scream out toasts, now degenerated into obscene pledges to the whores of various southern cities. The bursar was introduced to cheers, catcalls, hoisted bumpers. Glanton took charge of the long canvas bag stamped with the state cartouche and cutting the governor short he rose and dumped the gold out onto the table among the bones and rinds and pools of spilled drink and in a brisk drumhead disbursement divided out the pile of gold with the blade of his knife so that each man was paid his spoken share and no further ceremony to it. [...] By midnight the governor had excused himself and members of the band had begun to slip away. A blind street harpist stood terrified

upon the banquet table among the bones and platters and a group of luridlooking whores had infiltrated the dance. Pistolfire soon became general and Mr Riddle, who was acting American consul in the city, descended to remonstrate with the revelers and was warned away. Fights broke out. Furniture was disassembled, men waving chairlegs, candlestands. Two whores grappled and pitched into a sideboard and went to the floor in a crash of brandyglases. Jackson, pistols drawn, lurched into the street vowing to shoot the ass off Jesus Christ, the longlegged white son of a bitch. At dawn the shapes of insensate toppers lay snoring about the floor among dark patches of drying blood. (179-180).

Dit is reeds uit die kopveljagters se gedrag aan die etenstafel duidelik dat geweld net onder die oppervlak prut. Glanton se kortknip van die goewerneur se toespraak en die bruuske wyse waarop hy die sak goud tussen die bene, velle en plasse verspilde drank op die tafel uitgooi en dit dan met die lem van sy mes verdeel, is 'n voorspel tot die ongebreidelde geweld wat later die aand op die dansvloer losbars.

Soos hier bo genoem is geamputeerde liggaamsdele in die konteks van geweld volgens Bakhtin kenmerkend van die karnavaleske styl. Dit is opvallend by die lees van *Blood Meridian* dat geamputeerde liggaamsdele dikwels opduik in beskrywings van die nadraai van brutale geweldpleging deur Glanton se bende kopveljagters. Hierdie liggaamsdele, soos ore, neuse, tande en afgekapte koppe word as oorlogstroeë of -aandenkings deur die Glanton-bende gedra. In 'n toneel waar die bende kopveljagters onder leiding van Glanton deur die strate van Chihuahua City ry om hul kopvelle te gaan inruil vir betaling, word van die bende vertel dat “the trappings of their horses [are] fashioned out of human skin and their bridles woven up from human hair and decorated with human teeth and the riders [are] wearing scapulars or necklaces of dried and blackened human ears” (83-84). Oor Bathcat, 'n lid van

Glanton se bende, word die volgende genoem: “The necklace of human ears he wore looked like a string of dried black figs.” (92). Oor Toadvine, ook ’n lid van hierdie bende, lig die verteller ons in dat hy ’n “necklace of gold teeth” (283) dra. Wanneer die bende ná ’n nag van gefuif hul opwagting in die strate van Chihuahua maak, is hulle “ornamented with human parts like cannibals” (199). In die nadraai van die slagting van die Gileños word genoem dat een van die Delawares (Indiane) wat deel is van die Glanton-bende “passed with a collection of heads like some strange vendor bound for market, the hair twisted about his wrist and the heads dangling and turning together.” (165-166).

In *Buys* is daar die volgende beskrywing van Buys en sy trawante ná die bogenoemde gruwel-aanval op die Bossiesmankamp wat baie ooreenstem met die bogenoemde tonele in *Blood Meridian*: “Sommige Kaffers en Faber en Krieger en Bezuidenhout het ore en neuse om hul nekke geryg as aandenkings.” (175).

Uit die aangehaalde gedeeltes hier bo is dit duidelik dat beelde waarin die kombuis en slagveld paaie kruis dikwels voorkom in geweldstonele in *Blood Meridian* en *Buys*. Aangesien hierdie beelde nie in die konteks van die Middeleeuse humoristiese volkskultuur aangetref word nie, maar in die konteks van brutale geweldsvergrype in die twee romans, verleen dit ’n uiterste banaliteit aan die gebeure, wat vir die leser skrikwekkend is. Die kulinêre terme waarin hierdie tonele beskryf word, dra egter dikwels by tot ’n verestetisering van die gegewens wat ’n sintuiglike ervaring van die gebeure deur die leser meebring en hom terselfdertyd emosioneel betrek. Hierdie ervaring gaan dus dikwels die intellektuele besef van die inhoud daarvan vooraf.

5.5 Karnavaleske oormaat en taal

In *Blood Meridian* en *Buys* vryf die karnavaleske styl soms ook af op die taalgebruik in tonele waar geweld beskryf word. Hier is die karnavaleske eienskap van oormaat (*excess*)

veral van belang. Ná een van die bogenoemde tonele in *Gargantua en Pantagruel* waarin 'n Catchpole en sy twee lyfwagte gedurende 'n kamma-troue-onthaal in die huis van die Lord of Bashé flenters geslaan word, gaan die “trougaste” oor tot 'n geslanery van die drie slagoffers (Bakhtin, 1984:204). Diegene wat die slaanwerk gedoen het, gee dan spottend voor hulle is geslaan. Elkeen vertolk die rol van 'n mank persoon en beskuldig die besoekers in 'n taalgebruik wat toenemend uit sy nate bars:

This unbridled scene grows in impact; each actor gives an exaggerated description of his injury in incredibly long and complex orations [...]. The length and variety of the syllables render the number and the violence of the blows. When spoken, they cripple the organs of speech, like tongue twisters. Their very length and difficulty of pronunciation grow constantly with every participant in the game [...]. Thanks to this method, the unrestrained character of carnival penetrates the language of this scene [...]. (Bakhtin, 1984:204.)

Dit is dus duidelik dat die buitensporigheid, die grensoorskryding van die karnavaleske tonele in *Gargantua en Pantagruel* dikwels ook deurdring tot die taal waarin dit beskryf word. Hierdie buitensporigheid moet gelees word in die konteks van die humoristiese volkskultuur van die Middeleeue. In *Blood Meridian* en *Buys* manifesteer dit plek-plek in ellelange voortstuwende sinne van tot 'n bladsy lank, maar in die konteks van grensoorskrydende geweld waar humor in 'n positiewe, opbouende sin totaal afwesig is. Dit het die effek dat die leser meegesleur word en werk saam met karnavaleske beelde en verestetiseerde taalgebruik om 'n sintuiglike ervaring van geweldsvergrype vir die leser tot stand te bring wat hom emosioneel by die gebeure betrek. Hierdie ervaring gaan enige intellektuele besef van die omvang van die geweldsdade vooraf, met die gevolg dat lesers eers op 'n sintuiglike vlak

betrek word deur die verestetiseerde beelde en woordkeuses, net om daarna afgestoot te word deur die besef van die gruwelikheid van die daad wat beskryf word.

5.5.1 Karnavaleske taal in *Blood Meridian* en *Buys*

In die reeds genoemde toneel van die aanval van die Comanche-Indiane op Captain White en sy huurtroepe is daar verskeie uitermatige lang sinne waarvan die een met sy fokus op die aanvallers se karnavaleske kleredrag reeds hier bo bespreek is. Hier volg nog so 'n lang sin later in dieselfde toneel, wat oor sowat 'n halfbladsy uitdy. Die sin word in sy geheel aangehaal om te toon hoe lank dit in werklikheid is:

Now driving in a wild frieze of headlong horses with eyes walled and teeth cropped and naked riders with clusters of arrows clenched in their jaws and their shields winking in the dust and up the far side of the ruined ranks in a piping of bone flutes and dropping down off the sides of their mounts with one heel hung in the withers strap and their short bows flexing beneath the outstretched necks of the ponies until they had circled the company and cut their ranks in two and then rising up again like funhouse figures, some with nightmare faces painted on their breasts riding down the unhorsed Saxons and spearing and clubbing them and leaping from their mounts with knives and running about on the ground with a peculiar bandy-legged trot like creatures driven to alien forms of locomotion and stripping the clothes from the dead and seizing them up by the hair and passing their blades about the skulls of the living and the dead alike and snatching aloft the bloody wigs and hacking and chopping at the naked bodies, ripping off limbs, heads, gutting the strange white torsos and holding up great handfuls of viscera, genitals, some of the savages so slathered up with gore they might have rolled in it

like dogs and some who fell upon the dying and sodomized them with loud cries to their fellows. (56-57).

Die karnavaleske aspekte in die uitbeelding van geweld is hier so duidelik soos daglig: Daar is die verwysing na die Indiane as “funhouse figures”, daar is die vergelyking van hul bakbeen-loopgang met dié van “creatures driven to alien forms of locomotion” – ’n duidelike verdierliking van die menslike liggaam – en dan natuurlik ook die groteske uitbeelding van die liggaam met ’n tentoonstelling van die liggaam se binnegoed, meer spesifiek die genitalieë en ingewande van die liggaamlike laer stratum. Verder is die kulinêre element ook teenwoordig in die verwysings na “hacking”, “chopping” en “gutting” en in die amputering van liggaamsdele soos ledemate en koppe. Soos reeds genoem voer Bakhtin immers aan dat die slagveld en die kombuis ontmoet in die “dismembered, minced flesh” (Bakhtin, 1984:194). Terselfdertyd word die grensoorskryding in die beelde geëggo in die grensoorskryding in die sintaksis deurdat die taal toegelaat word om uit te dy in een eltelange aaneenlopende sin.

In *Buys* is daar benewens die reeds aangehaalde toneel van Buys- en Danster-hulle wat Griekwastad aanval – geskryf in een sin wat bykans ’n hele bladsy beslaan – ook die toneel waar Buys en sy trawante in ’n lokval gelei word nadat hulle afgespreek het om Ndlambe en sy krygers te ontmoet en dan saam op te trek teen die Mbalu en die Gqunukhwebe. Hulle loop hulle egter vas teen “’n see van krygers” van die Mbalu en Gqunukhwebe. Weereens word die sin in sy geheel hier aangehaal om te demonstreer hoe lank dit is:

Hulle [die krygers] is jonk en sterk en gulsig vir geweld en opgewonde oor die dood soos net jong mans kan wees en kaal en gevef met rooi klei en sommige dra bloukraanvogelvere op hul koppe en hulle is duisende en hulle stamp met hul voete en rumoer soos ’n storm en dreunsing in afwagting van die bloed wat moet

kom en sal kom en my mede-Kristene sien hierdie horde wat een is en hulle word stil en dan draai hulle om en meer as een bepiss hom en hulle vlug en ek vlug saam en hul paniek trek soos pes deur die Zuurveld en afgeleë plase word verlate plase en boere gooi wat hulle kan op hul waens en kom daar weg en sien die waens wegtrek en hulle sien die blinde verskrikking in die oë wat nie kan bekostig om om te kyk nie en hulle weet dat daardie gewere in die bewende hande nie alvermoënd is nie en die Mbalu en die Gqunukhwebe en al wat Kaffer is val op die Kristenhuse en kuddes en Hottentotknegte en slawe en brand die huise af en dryf die kuddes weg en maak die volk en slawe dood en die name van hierdie mense onthou niemand meer nie, en gaan soek maar, dit is nêrens opgeteken nie en hulle is net dood en weg en van hierdie strooptogte bly bloot statistieke oor, soos die 4 van die 120 plase wat nie geplunder is nie en die 40 Hottentotte wat dood is en die 20 opstalle wat afgebrand is en die minstens 50 000 beeste en die 11 000 skape en die 200 perde wat gesteel is en die 25 gesinne wat uit die Zuurveld vlug en die res wat in groepe lager trek met 50 swaar waens in 'n kring en die doringbosse in die openinge onder en tussen die waens en dan val Tshaka en Langa vir Ndlambe aan en die dik koning wat nie kan verstaan hoekom sy bondgenote hom verlaat het nie moet terugkruip oor die Vis en in hierdie plunderings word vier Kristene gedood, Johannes Grobbelaar, Juriaan Potgieter, Stephanus Cloete en Pieter Vivier, en die Kaffers vang 'n Kristenseun van sestien, ene Stroebel, en niemand hoor ooit weer iets van hom nie en ek is skaars terug by die huis wanneer die dag dan aanbeek dat Langa, wie se vrou nou my vrou is, al my vee kom vat, my plase afbrand en my huis en alles daarin, en my los, dwalend in armoede. (107-108).

'n Karnavaleske atmosfeer in die aangesig van geweld is duidelik af te lees uit die feit dat die krygers met rooi klei geverf is en sommige bloukraanvogelvere op hul koppe dra. Die verwysing na die jong mans wat “gulsig” is vir geweld betrek weer die karnavaleske vermenging van die slagveld met kulinêre beelde, terwyl die verwysing na Buys se “mede-Kristene” wat hulself by aanskoue van hierdie horde “bepis”, aansluit by die groteske uitbeelding van die liggaam waarin uitskeiding prominent aanwesig is. Benewens hierdie karnavaleske beelde word die bloedvergieting en plundering wat volg sonder onderbrekings in een ellelange sin beskryf, wat die leser letterlik aan die einde daarvan uitasem laat. Wat dus hier gebeur is dat die grensoorskryding van die karnavaleske en brutale geweld ook as't ware afvryf op die taal wat ongebreideld uitdy terwyl die geweld beskryf word.

In albei voorbeelde hier bo skep die ellelange voortstuwende sinne die illusie van beweging en sleur dit die leser mee sodat die geweld wat beskryf word allereers ervaar word, alvorens dit intellektueel geprosesseer word.

5.6 Samevatting

In die inleiding tot hierdie hoofstuk is aan die hand van Eagleton (2012:175) verduidelik wat bedoel word met die beskrywing van die karnavaleske as 'n “estetiese strategie”. Daar is genoem dat 'n skrywer op 'n situasie reageer deur middel van 'n strategie of strategieë en dat dit onder meer afgelees kan word uit die strategiese keuses wat die outeur in 'n werk uitoefen. Dit sluit in keuses ten opsigte van hoe 'n werk aansluit by of afwyk van sekere konvensies. Die karnavaleske is een konvensie waarby sowel *Blood Meridian* as *Buys* aansluiting vind, spesifiek in die uitbeelding van geweld. Daar is verwys na Owens (2000:xiii) se opmerking in hoofstuk 4 dat die verestetiseerde aanbieding van brutale geweld in *Blood Meridian* lesers plesier verskaf maar hulle terselfdertyd ongemaklik laat. Aangesien karnavaleske beelde dikwels 'n kardinale rol speel in hierdie verestetisering en in die proses lesers emosioneel

betrek, funksioneer dit as 'n estetiese strategie. Uit die vergelykende ontleding van karnavaleske geweldstonele in *Blood Meridian* en *Buys* is dit dan ook duidelik dat hierdie beelde in *Buys* eweneens emosionele trefkrag het en dat dit eweneens as 'n estetiese strategie deur die skrywer ingespan word. Ofskoon hierdie beelde in die twee romans ooreenkom met Bakhtin se tipering daarvan, wyk dit af van die betekenis wat Bakhtin daaraan heg. Waar Bakhtin (1984:11-12) alle karnavaleske beelde teen die agtergrond van die Middeleeuse humoristiese volkskultuur as ambivalent beskou in dié sin dat hulle enersyds spottend en neerhalend is en andersyds vernuwend en lewegewend, asook vreesloos (Bakhtin, 1984:39), is dit duidelik nie die geval in die gewelddadige konteks waarin sulke beelde in *Buys* en *Blood Meridian* opduik nie. Hierdie beelde is skokkend, boesem vrees in en konfronteer die leser met die grusaamheid van die lewe aan die grens en sluit dus in betekenis eerder aan by wat Bakhtin (1984:37) beskryf as die groteske van die Romantiek, oftewel die Romantiese groteske. In hierdie genre word humor se positiewe, vernuwende krag tot die minimum beperk (Bakhtin, 1984:38). Die beelde van die Romantiese groteske getuig van 'n vrees vir die wêreld en is daarop gemik om vrees by lesers in te boesem (Bakhtin, 1984:39).

Hoofstuk 6: Die karnavalisering van geweld as 'n etiese strategie in *Blood Meridian* en *Buys*

6.1 Inleiding

In die vorige afdeling is aangetoon hoedat tonele van uitermate geweld in *Blood Meridian* en *Buys* dikwels karnavaleske beelde bevat wat in een of meer aspekte ooreenstem met Bakhtin se tipering van sulke beeld in *Rabelais and His World*. In hierdie werk word karnavaleske beelde in die konteks van die humoristiese volkskultuur van die Middeleeue bespreek. Hierdie humoristiese beelde is ambivalent: Dit is enersyds spottend, neerhalend en ontkenend en andersyds bevestigend, vernuwend en herskeppend. In *Blood Meridian* en *Buys* kom karnavaleske beelde egter nie voor in die konteks van Middeleeuse volks humor nie, maar in die konteks van ekstreme geweldpleging en is dit dus ontdaan van enige positiewe of herskeppende betekenis. In hierdie konteks skok die beelde die leser, boesem vrees in en konfronteer die leser met die grusaamheid van die lewe aan die grens. As sulks sluit dit eerder aan by wat Bakhtin (1984:37) tipeer as die groteske van die Romantiek, oftewel die Romantiese groteske. In die Romantiese groteske is die wêreld 'n angswekkende plek en vyandig teenoor die mens. Die karnavaleske beelde in geweldstonele in *Blood Meridian* en *Buys* gaan dikwels gepaard met 'n verestetisering van die gegewens deur middel van poëtiese en sintuiglike taalgebruik en oorspronklike en verrassende beelde. Dit betrek die leser emosioneel en dra by tot die skep van 'n ervaring vir die leser. Andersyds laat dit die leser, soos wat Owens en andere aanvoer, ongemaklik wanneer die volle implikasie van die geweld wat beskryf word tot hom deurdring. In hierdie afdeling sal in meer besonderhede gekyk word na hierdie gevoel van ongemak wat die karnavaleske en verestetiseerde aanbieding van geweld in die twee romans by lesers ontlok, aangesien dit gesetel is in 'n etiese respons. Daar sal stilgestaan word by Frye se argument dat die karnavaleske in *Blood Meridian* as 'n estetiese strategie ingespan word in tonele van ekstreme geweld om 'n etiese

respons by die leser te ontlok. Daar sal aangevoer word dat die karnavaleske in *Buys* dieselfde funksie het.

6.2 Die karnavaleske as 'n estetiese strategie met 'n morele oogmerk

Frye verbind die karnavaleske nie net met estetika nie, maar ook met die etiese. Volgens Frye (2011:110) is McCarthy se gebruik van die karnavaleske as estetiese strategie “intended in one degree or another to be imbued with moral vision, however obscure and ambiguous”. Frye (2011:115) beweer voorts dat die grense wat algemeen in *Blood Meridian* oorskry word, dié is van sensibiteit en estetika, en dat dié oorskryding in die proses 'n dieper bewustheid van historiese en etiese kwessies kweek. Dit blyk dan ook duidelik in McCarthy se aanwending van die karnavaleske. Aangesien die karnaval sy wortels in die kerk van die Middeleeue gehad het, synde dat dit deel was van die jaarlikse kerkkalender, was die oortreding van sosiale en etiese norme gedurende die karnavaltyd nie afgesny van 'n morele onderbou nie, skryf Frye (2011:115). Intendeel, dit is die kerneienskap van 'n rits karnavaleske genres wat in hul narratiewe vorm esteties van aard is en 'n morele oogmerk het. Die kreatiwiteit van die karnaval vorm deel van die breër narratief van die godsdienstige viering en word ook daardeur ingesluit (Frye, 2011:115). Frye (2011:116) voer aan dat Bakhtin groot klem plaas op die ondermynende element van die karnavaleske tradisie, aangesien die oorskryding van norme vir 'n tyd lank toegelaat word om sonder onderdrukking voort te gaan. Frye beweer dat die aanwending van hierdie estetika in *Blood Meridian* lei tot die roman se meerstemmigheid, waarvan talle stemme ondermynend, asook moreel, intellektueel en fisiek pervers en gewelddadig is. Hier dink 'n mens aan karakters soos Glanton, Judge Holden, Toadvine, Charlie Brown en die swart Jackson, maar ook aan “the kid”. *Buys* is ook 'n meerstemmige roman en ook deurspek met stemme wat ondermynend, immoreel en gewelddadig is. As verteller en fokaliseerder staan Buys en “alom-Buys”, Buys se alter ego wat terugskouend van anderkant die graf soms met

kommentaar tussenbeide tree, natuurlik voor in die koor van hierdie karakters, wat ook insluit Faber, Krieger, Prinsloo, die Bezuidenhout-broers, kaptein Adriaan van Jaarsveld, krygsoffisier Barend Lindeque en natuurlik Danster. Dan is daar natuurlik meester Markus en die sendeling Kemp wat duidelik in hul handel en wandel etiese waardes probeer handhaaf. 'n Mens sou eweneens kon aanvoer dat die alomteenwoordigheid van die karnavaleske styl in *Buys* hierdie meerstemmigheid in die hand werk.

Volgens Frye (2011:116) beroep McCarthy hom in *Blood Meridian* op die oorspronklike Middeleeuse betekenis van die karnaval, aangesien sy roman 'n genre-gedrewe roman is wat die aandag vestig op sy eie identiteit as kuns en wat terselfdertyd die menslike impuls vir geweldpleging in toom hou en vrystel:

McCarthy's use of the carnivalesque does not function to celebrate transgression but to orchestrate its expulsion and purging, primarily because the events demand an ethical response, and their very representation in carnival form call attention to that demand. (Frye, 2011:116.)

Frye stel dit dus onomwonde dat McCarthy se aanwending van die karnavaleske in die beskrywing van geweldstonele die aandag daarop vestig dat die gebeure 'n etiese respons vereis. Hierdie etiese funksie word egter, soos hier bo deur Frye gesuggereer, onderlê deur 'n estetiese strategie, naamlik die aanwending van karnavaleske beelde. Frye (2011:117) wys daarop dat die filosoof Edmund Burke (1729-1797) in sy bespreking van die sublieme 'n onderskeid tref tussen werklike en estetiese ervaring. Daar moet onderskei word tussen die onverwerkte materiaal van die natuur, objekte en tonele soos ruwe bergspitse, 'n stormsee en, by implikasie, Comanche-aanvalle, en die ervaring van hierdie dinge deur die uitbeelding daarvan in kuns. Dit is die eerste verestetiseerde weergawe van gevaar wat aanleiding gee tot die kombinasie van bevrediging en afgryse wat aan die kern van die sublieme lê. Volgens

Frye gebruik McCarthy nie net die karnavaleske om hierdie respons te orkestreer nie; hy verhoog ook ons bewussyn van die werklikheid van morele oortreding, wat nog altyd die doel van die karnaval was.

Gegewe dat *Buys*, soos in die vorige hoofstuk aangetoon is, baie eksplisiet aansluiting vind by *Blood Meridian* en by implikasie die anti-Western as literêre genre, en dat karnavaleske beelde, soos in *Blood Meridian*, baie bewustelik in die roman ingespan word in tonele waar grensoorskrydende geweld beskryf word, sou 'n mens 'n saak daarvoor kon uitmaak dat ook *Buys* sy eie “kunsmatigheid” – as 'n estetiese objek – as't ware op sy mou dra. Deur die gebeure in 'n karnavaleske styl te teken, wat dikwels gepaard gaan met 'n verestetisering van die gegewens deur middel van woordkeuse en oorspronklike beelde, word die leser emosioneel betrek en ervaar hy die gruwels van die verlede asof hy self daar was. Dit verhoog die leser se bewustheid van die werklikheid van morele transgressie en terselfdertyd vestig dit die aandag op die feit dat die geweldsvergrype 'n etiese respons vereis.

Volgens Frye (2013:118) merk Bakhtin in sy studie van die karnavaleske element in volksverhale op dat hulle nie geneig is om met die dood te eindig nie, maar met 'n banket wat die potensiaal van herlewing impliseer. Frye meen dat McCarthy aan die einde van *Blood Meridian* met hierdie opvatting speel, aangesien die roman nie met “the kid” se dood eindig nie, maar met 'n karnavaleske toneel waarin Judge Holden kaal dans op 'n kroegverhoog. Op die saamgeflansde verhoog is 'n vioolspeler en 'n groep dansers, asook prostitute geklee in die onvanpaste onkonvensionele kleredrag wat die karnavaleske motief weerspieël: onderbroeke, hoede, pantalonne en kavalleriebaadjies. Judge Holden kom binne en voer die dans uit wat hy vroeër beweer het die uiterlike uitdrukking van die wêreld se inherente orde is. Hy dans vlugvoetig, met grasia en vaardigheid, maar sy grootte en voorkoms maak sy volmaaktheid 'n perversie. Frye (2013:118) redeneer dat hierdie beeld geensins soos in die volksverhaal 'n

skeppende herlewing impliseer nie, aangesien die karnavaleske toneel sy klem op transgressie en geweld behou.

In *Buys* eindig die roman eweneens in 'n karnavaleske toneel, 'n banket, maar 'n baie grieselige een. Aangesien die toneel in die voorlaaste afdeling (427-428) van hoofstuk 7 in die derde persoon vertel word, is die vermoede dat Alom-Buys aan die woord is, maar dit is nie seker nie, omdat die skrif gekursiveer is, anders as op ander plekke waar Alom-Buys die woord voer. Buys, oud en erg verswak ná 'n beroerte, strompel man-alleen die veld in. Hy kom die trop honde wat hom sy lewe lank agtervolg het 'n paar keer in die veld teë. Mettertyd kruip hy handeviervoet en moet paddabinnegoed, kruipers en wortels eet vir oorlewing. 'n Tipies karnavaleske vermenging van menslike en dierlike eienskappe vind plaas soos wat hy toenemend beskryf word in dierterme – “pote”, “klou”, “pels”, “vreet”, “bek” asook “onmens”. Wanneer hy die leier van die trop honde, die “rooi wolf” teëkom, “betrag hulle mekaar, dan grom albei” (428). Hy kom later af op die trop honde by 'n watergat waar hulle vreet aan 'n eland wat hulle platgetrek het. Buys verwilder hulle met 'n laaste skoot van sy geweer, sak toe op die karkas, val kop eerste die binnegoed in en begin daaraan eet. Wanneer hy asem skeep, is hy omring deur die honde, wat hom verskeur en opvreet:

Hulle skeur sy huide weg, sy hare uit, sy vel af; dryf hul kloue in hom in. Hulle slagtande hak na gewrigte; die bene breek. Hulle ruk die lyf oop. Die rooi wolf gryp 'n stuk vleis, verslind dit eenkant saam met sy welpies. Die honde vreet hom op; dan vreet hulle die res van die eland. (428).

Hierdie toneel is karnavalesk weens die kulinêre elemente: Die liggaamsdele word een vir een genoem terwyl dit soos 'n stuk vleis uitmekaar geskeur en dan verslind word. Hierdie

banket het egter 'n banale kinkel en eindig nie soos die banket in die karnavaleske tradisie met die hoop op hernuwing en nuwe lewe nie, maar met die dood van Buys.

Frye (2013:118) wys daarop dat die bogenoemde karnavaleske danstoneel in *Blood Meridian* ingeperk word deur die epiloog, waarvan die betekenis om die minste te sê raaiselagtig is. Hy merk op dat die epiloog 'n ander weergawe van gemeenskap bied as dit wat op die verhoog in die kroeg na vore kom. Terwyl 'n reisiger in die epiloog 'n implement gebruik om vuur te slaan uit 'n "rock which God has put there," bevestig 'n gemeenskap rondreisendes "the verification of a principle, a validation of sequence and causality as if each round and perfect hole owed its existence to the one before it" (355). Frye voer aan dat soos wat die karnaval en soortgelyke feeste in die Middeleeue deur die groter narratief van die kerklike viering ingeperk is, perk die epiloog struktuurgewys die karnavaleske beelde in *Blood Meridian* in en hierdie narratiewe raam bevestig 'n sydelingse orde, hoe geheimsinnig dit ook al mag wees. Dit is in hierdie konteks wat McCarthy wys op die relevansie van die morele sfeer, skryf Frye (2013:118).

Buys het wel nie 'n epiloog nie, maar die bogenoemde voorlaaste bankettoneel word ook ingesluit deur 'n slotparagraaf waar Alom-Buys die laaste sê het:

Kyk, daar verdwyn hy nou die bos in. Het jy gesien? Want dit was die laaste sien van Coenraad de Buys. Maar om dood te wees is nie genoeg nie. Soos gesmolte letters bly lê ek in die gruis sonder om te verweer. Ek is die distel. Die pis in die klip van die Uniegebou. Soos 'n trop honde vervang ek myself voortdurend. Julle raak my nooit kwyt nie. (428).

Hier wil dit voorkom of die alsiende derdepersoonsverteller, Alom-Buys, sinspeel daarop dat ofskoon die historiese mens Coenraad de Buys dood is, leef hy voort as 'n mitiese figuur, 'n argetipe van 'n sekere soort mens. Dit wil voorkom of Alom-Buys lesers waarsku dat mense

soos Coenraad de Buys, mense wat 'n lewe van geweld leef wat aangevuur word deur magsug, altyd met ons sal wees. En die voorafgaande is eksemplaries van hoe so 'n lewe dan sou lyk en die effek daarvan op ander mense. Snyman (2014) meen Buys is ook die donker kant van die menslike aard en karakter – die “onderbewuste en die ‘savage’ van menswees”. Oor Buys se opmerking aan Kemp – “Hier vreet ons mekaar. Kristene, Hollanders, Duitsers, Franse, Kaffers, Bengalese, Hottentotte, Bossiesmans en weet ek veel. Dit is een groot jagveld!” – skryf Snyman (2014) dat hierdie toedrag van sake nog steeds in die hede geld en eintlik die wese van hierdie wêreld is. Geweld en konflik is so oud soos die mens self en beskawing eintlik maar 'n baie dun vernislagie wat maklik verweer in die aangesig van 'n stryd om oorlewing. Daarby berus die beskawing self ook op geweld en word deur geweld in stand gehou. Ofskoon hierdie slotparagraaf dus nie enige orde herstel nie, is hier wel sprake van 'n soort morele bestekopname en vermaning maar sonder om enige klinkklare oplossings of antwoorde te bied. Dit funksioneer dus soortgelyk aan die epiloog in *Blood Meridian* aangesien dit die voorafgaande karnavaleske beelde in die roman inperk.

Ten slotte wil ek dus aan die hand doen dat die aanwending van karnavaleske beelde in geweldstonele in *Blood Meridian* en Buys 'n estetiese strategie is waardeur die leser se ervaring van daardie geweldsvergrype in die verlede geïntensiveer word deurdat hy emosioneel daarby betrek word. Dit verhoog die leser se bewustheid van die historiese werklikheid van morele transgressie – 'n rol wat ook deur die oorspronklike karnaval in die Middeleeue vertolk is – en maak 'n appèl op die leser dat die geweldsvergrype 'n etiese respons vereis. Hierdie effek word versterk deurdat die karnavaleske beelde in die twee romans ook op strukturele vlak ingeperk word deur onderskeidelik 'n epiloog in *Blood Meridian* en 'n slotparagraaf in Buys, soos wat die Middeleeuse karnaval ook ingeperk is deur die groter narratief van die kerklike viering waarvan dit deel gevorm het en wat daaraan 'n morele funksie toegeken het nie. Hierby word in albei romans ook aansluiting gevind by

die ondermynende aspek van die karnavaleske. Deur geweld as karnavalesk uit te beeld word gevestigde opvattinge oor die geskiedenis ondermyn en word aangetoon dat sowel koloniseerder as gekoloniseerde hulle daaraan skuldig gemaak het. Geweld word in albei romans geteken as 'n eienskap van die menslike kondisie en die romans bied geen maklike oplossings vir hierdie situasie nie.

Hoofstuk 7: Samevatting

Die prikkel vir hierdie studie was die ooglopende ooreenkomste tussen *Blood Meridian* en *Buys* wat ná die verskyning van die laasgenoemde roman deur etlike resensente uitgewys is, terwyl Willem Anker by meer as een geleentheid genoem het dat hy deur *Blood Meridian* beïnvloed is met die skryf van *Buys*. Sowel *Buys* as *Blood Meridian* is historiese romans waarvoor die skrywers op breedvoerige geskiedkundige navorsing gesteun het. Albei werke is ook pioniersromans wat in 'n grensgebied afspeel in 'n tyd van koloniale uitbreiding. Grense, letterlik sowel as figuurlik, speel gevolglik ook 'n baie belangrike rol in albei romans. Geweld is ook sentraal in albei. Sowel *Blood Meridian* as *Buys* word gekenmerk deur grafiese beskrywings van ekstreme geweld waarin die grense van sensibilliteit en estetika dikwels oorgesteek word. Hierdie tonele van grensoorskrydende geweld word dikwels in albei romans in verestetiseerde taal beskryf wat gepaard gaan met beelde wat as karnavalesk beskryf kan word, in navolging van die Russiese filosoof Mikhail Bakhtin, wat sy teorie oor die karnavaleske uiteengesit het in *Rabelais and His World* (1984). Al hierdie ooreenkomste nooi 'n vergelykende studie van die twee romans uit. Weens die beperkte omvang van hierdie studie het ek besluit om in my vergelykende studie te fokus op die uitbeelding van geselekteerde geweldstonele in die twee romans waarin karnavaleske beelde 'n belangrike rol speel.

Ofskoon Bakhtin se teorie van die karnavaleske as 'n breë raamwerk aangewend is vir die vergelykende ontleding van geweldstonele, is daar spesifiek in hierdie studie aansluiting gevind by sekere insigte van Steven Frye in sy artikel “*Blood Meridian* and the Poetics of Violence” (2013). Hierin ondersoek Frye die rol van karnavaleske elemente in die uitbeelding van geweld in *Blood Meridian* en hy kom tot die gevolgtrekking dat dit 'n sleutelrol speel in die verestetiserende uitbeelding van buitensporige geweld in *Blood Meridian* en dat hierdie verestetisering op sy beurt 'n etiese reaksie van die leser vereis. In my studie wou ek dus

vergelykenderwys vasstel wat die aard van die karnavaleske beelde is wat in geweldstonele in die twee romans voorkom, hoe dit funksioneer en in welke mate Frye se insigte oor *Blood Meridian* van toepassing is op *Buys*.

Daar is in wisselende mate aansluiting gevind by drie definisies van vergelykende literatuurstudie. Hierdie studie het eerstens die vergelyking van literêre tekste oor taal- en kultuurgrense heen behels, synde dat *Buys* 'n Afrikaanse roman is en *Blood Meridian* 'n Amerikaanse roman. Tweedens was die studie ook interdisiplinêr van aard, aangesien die twee literêre tekste in verband gebring is met 'n literêr-teoretiese, literatuurhistoriese geskrif, Bakhtin se *Rabelais and His World*. Derdens was die vergelykingsbasis in hierdie geval die gemeenskaplike tema van geweld en meer spesifiek die estetiese strategie van die karnavaleske wat in die uitbeelding daarvan aangewend word. Vierdens is tekste oor tyd en ruimte heen vergelyk, aangesien *Rabelais and His World* in 1984 in Engelse vertaling verskyn het, *Blood Meridian* in 1985 in Amerika uitgereik is en *Buys* in 2014 in Suid-Afrika die lig gesien het.

Aangesien Frye na die karnavaleske as 'n estetiese strategie verwys, is daar in hierdie studie via Terry Eagleton aansluiting gevind by Kenneth Burke en Fredric Jameson wat die literêre werk beskou as 'n simboliese aksie en strategiese reaksie op die situasie waarin dit ontstaan, oftewel 'n strategiese antwoord op vrae wat daardie situasie opper. Volgens hierdie beskouing moet die historiese en ideologiese konteks waarin 'n werk geskep word dus in ag geneem word in die interpretasie daarvan. Om hierdie rede is ook ondersoek ingestel na die verskillende kontekste of leefwêreldes waarin Rabelais se *Gargantua en Pantagruel*, Bakhtin se *Rabelais and His World*, McCarthy se *Blood Meridian* en Anker se *Buys* tot stand gekom het. Hieruit het geblyk dat hoewel dié kontekste baie uiteenlopend is, die karnavaleske styl deur al vier die skrywers in hierdie werke ingespan word om 'n heersende ideologie te

ondermyn. In *Gargantua en Pantagruel* word die hegemonie van die Middeleeuse kerk en staat uitgedaag, in *Rabelais and His World* word die Sowjetunie se ideologiese bloudruk vir kuns – sosialistiese realisme – op sy kop gekeer, in *Blood Meridian* skryf McCarthy onder meer in teen historiese mites oor Amerikaanse weswaartse uitbreiding soos vergestalt in die idee van Manifest Destiny en in die invloedryke historikus Frederick Jackson Turner se “frontier thesis”. Terselfdertyd ondermyn *Blood Meridian* die konvensie van die Western, wat as ’n voortsetting van hierdie mites in fiksie beskou kan word. En soos Brewton (2004:121) opmerk, verrai *Blood Meridian* ook die invloed van beelde en idees wat afkomstig is van die militêr-politieke ervaring van Amerika tydens die Viëtnam-oorlog. In *Buys* word die Afrikanernasionalistiese weergawes van die koloniale geskiedenis ondermyn. Maar hierdie ondermyning moet op sy beurt gelees word in die konteks van die postkoloniale Suid-Afrikaanse situasie waarin *Buys* tot stand gekom het en waarin die nagevolge van kolonialisme en die geweld waarop dit berus het, steeds voortduur. In *Blood Meridian* en *Buys* is die ondermyning onder meer geleë in die twee romans se eksplisiete en karnavaleske uitbeelding van die uitermate geweld waarmee koloniale uitbreiding gepaardgegaan het en wat dikwels in geskiedskrywing verswyg is. Dit is ook geleë in die genuanseerde blik op die verlede in albei romans, wat gevestigde opvattinge oor wie die oortreders en wie die slagoffers sou wees, problematiseer deur aan te toon hoedat sowel die Westerse koloniste as die inheemse inwoners hul aan brutale geweldsvergrype skuldig gemaak het.

Soos genoem, beskryf Frye die aanwending van die karnavaleske in *Blood Meridian* as ’n estetiese strategie. Die karnavaleske kan as ’n strategie beskou word omdat dit berus op ’n bewuste keuse deur die outeur wat bepaal hoe hy in sy werk op die situasie of konteks van die werk reageer. Hierdie strategie is esteties van aard, aangesien dit betrekking het op ’n kunswerk, die roman, en meer spesifiek omdat dit ’n kardinale rol speel in die verestetisering van geweld in die roman. In die vergelykende ontleding van geweldstonele in *Blood Meridian*

en *Buys* blyk dit dat karnavaleske beelde in *Buys* ook as 'n estetiese strategie aangewend word. Ofskoon hierdie beelde in die twee romans ooreenkom met Bakhtin se tipering van die karnavaleske, wyk dit in 'n belangrike aspek af van die betekenis wat Bakhtin daaraan heg. Waar Bakhtin alle karnavaleske beelde in die konteks van die humoristiese volkskultuur van die Middeleeue as ambivalent beskou in dié sin dat hulle enersyds spottend en neerhalend is en andersyds lewensvernuwend en bevestigend, is dit allermins die geval waar sulke beelde in die konteks van geweld in *Buys* en *Blood Meridian* opduik. Hierdie beelde is skokkend, boesem vrees in en konfronteer die leser met die grusaamheid van die lewe aan die grens en sluit dus in betekenis eerder aan by wat Bakhtin (1984:37) beskryf as die Romantiese groteske. In hierdie genre word humor se positiewe, lewensvernuwende krag tot die minimum beperk en is die wêreld skrikwekkend en vyandig teenoor die mens.

Daar is verwys na Owens (2000:xiii) se opmerking in hoofstuk 4 dat die verestetiseerde aanbieding van brutale geweld in *Blood Meridian* lesers plesier verskaf maar hulle terselfdertyd ongemaklik laat. Aangesien karnavaleske beelde dikwels 'n kardinale rol speel in hierdie verestetisering en in die proses lesers emosioneel betrek by die gebeure, funksioneer dit as 'n estetiese strategie, soos wat Frye (2011:110) aanvoer. Uit die vergelykende ontleding van karnavaleske geweldstonele in *Blood Meridian* en *Buys* is dit dan ook duidelik dat hierdie beelde in *Buys* eweneens emosionele trefkrag het en dat dit eweneens as 'n estetiese strategie deur die skrywer ingespan word.

Ten slotte is tot die gevolgtrekking gekom dat die aanwending van karnavaleske beelde in geweldstonele in *Blood Meridian* en *Buys* 'n estetiese strategie is waardeur die leser se ervaring van daardie geweldsvergrype in die verlede geïntensiveer word deurdat hy emosioneel daarby betrek word. Dit verhoog die leser se bewustheid van die historiese werklikheid van morele transgressie – 'n rol wat ook deur die oorspronklike karnaval in die

Middeleeue vertolk is – en maak ’n appèl op die leser dat die geweldsvergrype ’n etiese respons vereis. Hierdie effek word versterk deurdat die karnavaleske beelde in die twee romans ook op strukturele vlak ingeperk word deur onderskeidelik ’n epiloog in *Blood Meridian* en ’n slotparagraaf in *Buys*, soos wat die Middeleeuse karnaval ook ingeperk is deur die groter narratief van die kerklike viering waarvan dit deel gevorm het en wat daaraan ’n morele funksie toegeken het.

Bronnelys

Anker, W.P. 2014. *Buys: 'n Grensroman*. Kaapstad: Kwela.

Anker, W.P. 2014. 'n Gesprek met Desmond Painter by Protea Boekwinkel in Stellenbosch oor *Buys* [video-opname]. [Intyds]. Beskikbaar:

<https://www.youtube.com/watch?v=ifOtTSaug7I> [2016, Desember 16].

Arnold, E.T. & Luce, D. (reds.). *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson: University Press of Mississippi.

Ashcroft, B. 2001. *On Post-Colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*. Londen: Continuum.

Bakhtin, M.M. 1984. *Rabelais and His World*. Indiana: Indiana University Press.

Barskova, P. 2010. The Spectacle of the Besieged City: Repurposing Cultural Memory in Leningrad, 1941–1944. *Slavic Review*, 69(2). [Intyds], Beskikbaar:

<http://www.jstor.org/stable/25677101> [2017, Mei 25].

Bassnett, S. 1993. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell Publishers.

Behdad, A. & Thomas, D. 2011. Introduction, in Behdad, A. & Thomas, D. (reds.). *A Companion to Comparative Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell. 1-12.

Behdad, A. & Thomas, D. (reds.). 2011. *A Companion to Comparative Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Bernstein, R. 1990. Unsettling the Old West. *The New York Times*. [Intyds], Beskikbaar:

<http://www.nytimes.com/1990/03/18/magazine/unsettling-the-old-west.html?pagewanted=all>

[2017, Augustus 26].

Bloom, H. (red.). 2009. *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy, New Edition*. New York: Bloom's Literary Criticism.

Boehmer, E. 2006. Postcolonialism, in Waugh, P. (red.). *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press. 340-361.

Botha, F.J. 2015. Buys: 'n Grensroman. *Tydskrif vir letterkunde*, 52(2):249-252.

Brandist, C. *The Bakhtin Circle* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.iep.utm.edu/bakhtin/> [2017, Maart 11].

Brewton, V. 2004. The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy's Early Novels and the Border Trilogy. *The Southern Literary Journal*, 37(1). [Intyds], Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/20078400> [2016, Junie 19].

Brinkley, A. 1992. The Western Historians: Don't Fence Them In. *The New York Times*. [Intyds], Beskikbaar: <http://www.nytimes.com/1992/09/20/books/the-western-historians-don-t-fence-them-in.html?pagewanted=all> [2017, Augustus 26].

Broncano, M. 2005-2008. Cormac McCarthy's Grotesque Allegory in *Blood Meridian*. *Journal of English Studies*, 5-6. [Intyds], Beskikbaar: <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/jes/article/view/119/99> [2016, Maart 18].

Broncano, M. 2014. *Religion in Cormac McCarthy's Fiction: Apocryphal Borderlands*. New York: Routledge.

Bruder, M. E. 1998. *Aestheticizing Violence, or How To Do Things with Style* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.gradnet.de/papers/pomo98.papers/mtbruder98.htm> [2017, Julie 11].

Bullitt, M. M. 1976. Toward a Marxist Theory of Aesthetics: The Development of Socialist Realism in the Soviet Union. *The Russian Review*, 35(1). [Intyds], Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/127656> [2017, Augustus 18].

Burger, W. 2015. Buys: 'n Grensroman. *Vrouekeur*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.vrouekeur.co.za/artikel.aspx?id=70027> [2016, Februarie 25].

Burger, W. 2017. Die wêreld van die storie. Ongepubliseerde manuskrip. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

Campbell, 2000. Liberty Beyond Its Proper Bounds: Cormac McCarthy's History of the West in *Blood Meridian*, in Wallach, R. (red.). *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*. Manchester: Manchester University Press. 217-226.

- Cant, J. 2008. *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*. New York: Routledge.
- Chakraborty, M.N. 2013. Rabindranath Tagore and “World Literature”, in Nelson, B. & Maher, B. (reds.). *Perspectives on Literature and Translation: Creation, Circulation, Reception*. New York: Routledge. 117-133.
- Cohen, J.M. & Screech, M.A. 2017: *François Rabelais: French Author*. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.britannica.com/biography/Francois-Rabelais> [2017, Maart 11];
- Covington, R. E. 2014. The Subjection of Authority and Death Through Humor: Carnavalesque, Incongruity, and Absurdism in Cormac McCarthy's *Blood Meridian* and *No Country for Old Men*. Ongepubliseerde magister-verhandeling. Provo: Brigham Young University. [Intyds]. Beskikbaar: <http://scholarsarchive.byu.edu/etd/4106/> [2016, Maart 18].
- Damrosch D. & Spivak, G.C. 2011. Comparative Literature/World Literature: A Discussion with Gayatri Chakravorty Spivak and David Damrosch. *Comparative Literature Studies*, 48(4). [Intyds], Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/10.5325/complitstudies.48.4.0455> [2017, Augustus 27].
- Daugherty, L. 1999. Gravers False and True: *Blood Meridian* as Gnostic Tragedy, in Arnold, E.T. & Luce, D. (reds.). *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson: University Press of Mississippi. 159-174.
- De Vries, W. 2014. *In die wildernis van Coenraad de Buys* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/In-die-wildernis-van-Coenraad-de-Buys-20141020> [2016, April 26].
- Dewhirst, M. 1996. Soviet Socialist Realism and the Soviet Censorship System, in Chung, H., Falchikov, M., McDougall, B.S. & McPherson, K. (reds.). *In the Party Spirit: Socialist Realism and Literary Practice in the Soviet Union, East Germany and China*. Amsterdam: Editions Rodopi B.V. 23-29.
- Di Leo, J.R. & McClennen, A. 2012. Postscript on Violence. *symplekte*, (20:1-2). [Intyds], Beskikbaar: <http://muse.jhu.edu/uplib.idm.oclc.org/article/491993/pdf> [2017, Julie 10].

Domínguez, C., Saussy H., & Villanueva D. 2015. *Introducing Comparative Literature: New Trends and Applications*. Abingdon: Routledge.

Du Preez, M. 2006. Korrelkop Buys: Eerste Afrikaner/Afrikaan. *By, bylae by Die Burger*, 8 Julie: 4-5.

Eagleton, T. 2012. *The Event of Literature*. New Haven: Yale University Press.

Felski, R. & Friedman, S.S. 2013. Introduction, in Felski, R. & Friedman, S.S. (reds.). *Comparison: Theories, Approaches, Uses*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1-14.

Foner, E. & Garraty, J.A. (reds.). 1991. Manifest Destiny. *The Reader's Companion to American History*. [Intyds], Beskikbaar: <http://www.history.com/topics/manifest-destiny> [2017, Maart 11].

François Rabelais. 2016. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.nndb.com/people/511/000045376/> [2017, Maart 11];

François Rabelais. 2004. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/french-literature-biographies/francois-rabelais> [2017, Maart 11];

François Rabelais. 2017. [Intyds]. Beskikbaar: http://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Fran%C3%A7ois_Rabelais&oldid=1004666 [2017, Maart 11].

Frye, S. 2013. *Blood Meridian* and the Poetics of Violence, in Frye, S. (red.). *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*. New York: Routledge. 107-122.

Frye, S. (red.). 2013. *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*. New York: Routledge.

- Giles, J.R. 2009. Discovering Fourthspace in Appalachia: Cormac McCarthy's *Outer Dark* and *Child of God*, in Bloom, H. (red.). *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy, New Edition*. New York: Bloom's Literary Criticism. 107-132.
- Guillemin, G. 2004. *The Pastoral Vision of Cormac McCarthy*. College Station: Texas A&M University Press.
- Guillemin, G. 2009. Introduction: The Prototypical *Suttree*, in Bloom, H. (red.). 2009. *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy, New Edition*. New York: Bloom's Literary Criticism. 49-62.
- Hage, E. 2010. *Cormac McCarthy: A Literary Companion*. Jefferson: McFarland & Company.
- Hamilton, C.D. 2014. Representational Violence in *Blood Meridian*'s Heterotopian Frontier. Ongepubliseerde honneursthesis. Boulder: Universiteit van Colorado. [Intyds]. Beskikbaar: http://scholar.colorado.edu/honr_theses/112/ [2017, Junie 11].
- Heyns, M. 2006. Elemente van die groteske realisme en karnavaleske in *Foxtrot van die vleiseters* deur Eben Venter. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch. [Intyds]. Beskikbaar: <http://scholar.sun.ac.za/handle/10019.1/1860> [2016, Februarie 5].
- Hillier, R.M. 2017. *Morality in Cormac McCarthy's Fiction: Souls at Hazard*. Cham: Palgrave MacMillan
- Holloway, D. 2000. 'A false book is no book at all': The Ideology of Representation in *Blood Meridian* and the Border Trilogy, in Wallach, R. (red.). *Myth, Legend, Dust: Critical Responses to Cormac McCarthy*. Manchester: Manchester University Press.
- Holquist, M. 1984. Prologue, in Bakhtin, M.M. *Rabelais and His World*. Indiana: Indiana University Press. xiii–xxiii.
- Human, T. 2014. *Grootse roman skep 'n eie taal* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Grootse-roman-skep-n-eie-taal-20141108> [2016, Februarie 25].

- Human, T. 2015. *kykNET-Rapport Boekpryse 2015: Commendatio vir Buys deur Willem Anker* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/kyknet-rapport-boekpryse-2015-commendatio-vir-buys-deur-willem-anker/> [2017, April 26].
- James, C. 1985. 'Blood Meridian' by Cormac McCarthy. *The New York Times*. [Intyds], Beskikbaar: <http://www.nytimes.com/1985/04/28/books/mccarthy-meridian.html> [2017, Septemebr 15].
- Jameson, F. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.
- Jarrell, R. 1995. Revisioning the Western?: Three Recent Cases. *Cañon: The Journal of the Rocky Mountains ASA*, 2(2):24-51.
- Karlsson, K.S. 2011. 19th-Century Frontier Ideology in *Blood Meridian*: Cormac McCarthy's Treatment of History and Judge Holden's Monologue. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Boulder: University of Colorado. [Intyds]. Beskikbaar: <https://www.centerwest.org/wp-content/uploads/2012/05/FIRSTunderacademicnonKarlsson.pdf> [2016, Januarie 26].
- Kearney, R. 2002. *On Stories*. Londen: Routledge.
- Kollin, S. 2001. Genre and the Geographies of Violence: Cormac McCarthy and the Contemporary Western. *Contemporary Literature*, 42(3). [Intyds], Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/1208996> [2017, Julie 1].
- La Vita, M. 2015. Oop Kaarte: Murray La Vita gesels met Willem Anker: 'n Skrywer het een storie [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Stemme/Profiele/Murray-La-Vita-gesels-met-Willem-Anker-n-Skrywer-het-ee-storie-20150619> [2016, April 26].
- Malan, R. 2014. Buys se vlugtog briljant hervertel. *Rapport Weekliks*, 7 Desember: 10.
- Marais, D. 2015. *Saam met Coenraad de Buys (1761-1821):Terug na die geroofde land* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Stemme/Aktueel/Saam-met-Coenraad-de-Buys-1761-1821-Terug-na-die-geroofde-land-20150627> [2017, Mei 25].
- McCarthy, C. 2010. *Blood Meridian, or The Evening Redness in the West*. Londen: Picador.

- Meyer, N. 2014. *Tien vrae: Willem Anker oor Buys* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/tien-vrae-willem-anker-oor-buys/> [2017, Mei 25].
- Monk, N. 2016. *True and Living Prophet of Destruction: Cormac McCarthy and Modernity*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Mundik, P. 2016. *A Bloody and Barbarous God: The Metaphysics of Cormac McCarthy*. Albuquerque: University of Mexico Press.
- Muse, C. 2013. *Beyond the Meridian: An Interpretation of the Title Blood Meridian, or The Evening in the West*. Ongepubliseerde magister-verhandeling. San Marcos: Texas State University. [Intyds]. Beskikbaar: <https://digital.library.txstate.edu/bitstream/handle/10877/4538/Blood%20Meridian-GC.pdf?sequence=2> [2017, Mei 28].
- Noys, B. 2000. *Georges Bataille: A Critical Introduction*. Londen: Pluto Press.
- Owens, B. 2000. *Cormac McCarthy's Western Novels*. Tucson: The University of Arizona Press.
- Pomorska, K. 1984. Foreword, in Bakhtin, M.M. *Rabelais and His World*. Indiana: Indiana University Press. vii-xii.
- Pople, L. 2016. *Buys wen Helgaard Steyn-prys*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/wen-helgaard-steyn-prys-20161116#> [2017, April 26].
- Prescott, O. 1965. Still Another Disciple of William Faulkner. *The New York Times*. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/mccarthy-orchard.html> [2017, Oktober 26].
- Radhakrishnan, R. 2009. Why Compare? *New Literary History*, 40(3): 453-471.
- Rappaport, H. 1999. *Joseph Stalin: A Biographical Companion*. Santa Barbara: ABC-CLIO
- Renders, L. 1996. Base en slawe: Ontmoetings tussen Europeane en Afrikane in Afrikaanse historiese romans oor die begin van die Europese kolonisasie van Suider-Afrika. *Stilet*, 8(2): 72-84.

Sanborn, W.R. 2006. *Animals in the Fiction of Cormac McCarthy*. Jefferson: McFarland & Company.

Schutz, M. 2011. Deconstructing the Myth of the Western in Cormac McCarthy's *Blood Meridian, or the Evening Redness in the West*. Ongepubliseerde magisterverhandeling. Gent: Universiteit Gent. [Intyds]. Besikbaar:
http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/706/RUG01-001786706_2012_0001_AC.pdf
[2016, Januarie 26].

Sepich, J. 1999. "What kind of Indians was them?": Some Historical Sources in Cormac McCarthy's *Blood Meridian*, in Arnold, E.T. & Luce, D. (reds.). *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson: University Press of Mississippi. 123-144.

Shaviro, S. 1999. "The Very Life of the Darkness": A Reading of *Blood Meridian*, in Arnold, E.T. & Luce, D. (reds.). *Perspectives on Cormac McCarthy*. Jackson: University Press of Mississippi. 145-158.

Sherman, J. 2007. 'Jewish Nationalism' in Bergelson's Last Book (1947), in Sherman, J. & Estraikh, G. (reds.). *David Bergelson: From Modernism to Socialist Realism*. Londen: Legenda. 285-305.

Socialist Realism. 2015. [Intyds]. Besikbaar:
http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Socialist_realism [2017, Maart 11].

Spunaugle, E. D. 2012. Unguessed Kinships: The Undercurrents of Poetic Language in *Heart of Darkness* and *Blood Meridian*. Ongepubliseerde baccalaureuswerkstuk. Bourbonnais: Olivet Nazarene University. [Intyds]. Besikbaar:
http://digitalcommons.olivet.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1025&context=honr_proj
[2016, April 26].

Snyman, H. 2014. *LitNet Akademies-resensie-essay: Buys deur Willem Anker* [Intyds]. Besikbaar: <http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-buys-deur-willem-anker/>
[2016, Februarie 25].

Steyn, J. 2016. Interview with Marlene van Niekerk. *The White Review*. [Intyds]. Besikbaar: <http://www.thewhitereview.com/> [2016, Februarie 25].

Tiffin, H. 2006. Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse, in Ashcroft, B. Griffiths, G. and Tiffin, H. (reds.). *The Post-Colonial Studies Reader, 2nd Ed.* Oxford: Routledge. 99-101.

Trail of Tears. 2009. [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.history.com/topics/native-american-history/trail-of-tears> [2017, Maart 11].

Turner, F.J. 1893. *The Significance of the Frontier in American History* [Intyds]. Beskikbaar: http://www.wnorton.com/college/history/america-essential-learning/docs/FJTurner-Frontier_Significance-1893.pdf [2017, Augustus 30].

Van Gorp, H., Delabastita, D., Ghesquiere, R. & Flamend, J. 2007. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters Plantyn.

Van Vuuren, H. 1992. Komparatisme: Sy terrein. *Literêre terme en teorieë*. [Intyds], Beskikbaar: <http://www.literaryterminology.com/index.php/lemmas/18-k/91-komparatisme-sy-terrein> [2017, April 6].

Vieth, R. 2010. A Frontier Myth Turns Gothic: *Blood Meridian: Or, the Evening Redness in the West*. *The Cormac McCarthy Journal*, 8(1). [Intyds], Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/42909410> [2016, Januarie 26].

Viljoen, L. 1996. Postkolonialisme en die Afrikaanse letterkunde: 'n Verkenning van die rol van enkele gemarginaliseerde diskoerse. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans*, 3(2). [Intyds], Beskikbaar: <http://bit.ly/Viljoen> [2017, Julie 20].

Wallach, R. 1996. *Blood Meridian* [Intyds]. Beskikbaar: <http://www.cormacmccarthy.com/works/blood-meridian/> [2017, Maart 10].

Waugh, P. (red.). 2006. *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Oxford: Oxford University Press.

Winchell, M.R. 1990. Inner Dark; or, the Place of Cormac McCarthy. *Southern Review*, 26(2). [Intyds], Beskikbaar:

<http://search.ebscohost.com.uplib.idm.oclc.org/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=9610120663&site=ehost-live&scope=site> [2017, September 2].

Wolff, J. 2003. The Iconic and the Allusive: The Case for Beauty in Post-Holocaust Art, in Hornstein, S. & Jacobowitz, F. (reds.). *Image and Remembrance: Representation and the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press. 153-174.

Woodward, R.B. 1992. Cormac McCarthy's Venomous Fiction. *The New York Times*.

[Intyds], Beskikbaar: <http://www.nytimes.com/1992/04/19/magazine/cormac-mccarthy-s-venomous-fiction.html?pagewanted=all> [2017, September 15].