

Die karnavalisering van geskiedskrywing in die roman *Sirkusboere*.

Marsha Bernely Luané Barnes

BRNMAR063

A dissertation submitted in fullfilment of the requirements for the award of the degree of
Master of Arts in Afrikaans and Netherlandic Studies

Faculty of the Humanities

University of Cape Town

February 2014

Supervisor: Prof. E. R. van Heerden

COMPULSORY DECLARATION

This work has not been previously submitted in whole, or in part, for the award of any degree. It is my own work. Each significant contribution to, and quotation in, this dissertation from the work, or works, of other people has been attributed, and has been cited and referenced.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Dankbetuigings:

Eerstens wil ek al die eer gee aan God, my hemelse vader, wat my deur elke oomblik van my lewe dra. U woord is waarlik 'n 'lamp vir my voet en 'n lig vir my pad' (Psalm 119: 105).

Tweedens wil ek hierdie studie opdra aan my pa, Barney Barnes. Sonder Daddy se ondersteuning en oneindige liefde sou hierdie studie nie moontlik gewees het nie. Dankie dat Daddy altyd by my staan deur my vreugde en ook deur die moeilike tye. Dankie dat Daddy altyd die beste vir my wil hê. Lief vir Daddy.

Baie dank en waardering ook aan Prof. Etienne van Heerden. Dit was vir my 'n voorreg om hierdie studie onder Prof se leiding te voltooi. Dankie vir al Prof se wyse woorde en geduld. Ek waardeer al Prof se tyd en waardevolle bydrae.

Ek wil ook dankie sê aan my twee broers Le-Shovaghn (Buddy) en Leonard (Lenny). Julle aanmoediging en vertroue in my beteken altyd baie. Dankie dat julle weet hoe om my op te beur wanneer ek dit die meeste nodig het. Julle twee is die sterretjies in my lewe.

Aan my ouma Maria Magrieta Barnes (Ma) vir al haar bystand en advies. Ek waardeer al die woorde van motivering wat Ma altyd vir my het.

Dankie aan my klasmaat en goeie vriend, Pepler Head. Dit was altyd 'n vertroosting om te weet ons kan op mekaar staatmaak en dat jy altyd gewillig was om te luister wanneer ek 'n skouer nodig gehad het. Ek waardeer jou vriendskap ontsettend baie.

Die volgende persone was altyd bereid om raad te bied waar dit nodig was: Prof. Joan Hambidge, Prof. Chris van der Merwe, Sonja Loots, Joel Claassen, Celeste Reyneke, Ian van Rooyen en Minnie Lewis.

Ek wil ook die personeel by die Universiteit van Kaapstad se biblioteek bedank wat bygedra het tot die navorsing vir my studie: Dianne Steele, Nuroo Davids, Glynnis Lawrence, Russel Williams, Rosie Watson, Alexander D'Angelo.

Dankie aan die Universiteit van Kaapstad vir finansiële bystand.

Aan die res van my familie, dankie vir julle ondersteuning en liefde.

Abstract

This study focuses on Sonja Loots's novel *Sirkusboere* (2011) as carnivalesque text and metahistorical novel. Emphasis is placed on the carnivalesque discourse and how various aspects of the the carnivalesque are used to debunk a conventional approach to historiography. The problematisation of historiography has become a prominent discussion over recent decades in Afrikaans literature. The emphasis which the novel places on historiography makes it especially relevant in a modern literary context. *Sirkusboere* brings to light various aspects of historiography by recreating and retelling certain historical events in a satirical manner. The novel tells the story of the military circus show which took place in St. Louis (America) in 1904 and was based on battles fought during the South African War (1899-1902). The novel also focuses on the colonial history of South Africa but it highlights the history of the South African War. A primary aspect which is emphasized in *Sirkusboere* is the grotesque and satirical manner in which historical events pertaining to the war are recreated and retold and especially the manner in which history is 'carnivalised.' In this study various aspects of the carnivalesque such as the grotesque, satire, parody, the circus and the carnival are emphasised and discussed. Further emphasis is placed on the extent to which these carnivalesque aspects are used to debunk conventional ideas concerning historiography and the work of Mikhail Bakhtin, as well as more recent theorists, are used to elaborate on the carnivalesque. *Sirkusboere* contributes to the carnivalesque discourse and with its carnivalesque approach, it offers a unique way of viewing historiography.

Opsomming

Hierdie studie fokus op Sonja Loots se roman *Sirkusboere* (2011) as karnavalesketeks en as metahistoriese roman. Aandag word hoofsaaklik gewy aan die karnavaleske en hoe verskeie aspekte van die karnavaleskediskoers gebruik word om 'n konvensionele benadering tot geskiedskrywing te ontluister. Die problematiek van geskiedskrywing het 'n prominente fokuspunt in Afrikaanse literatuur oor die afgelope dekades geword. Die fokus op geskiedskrywing maak die roman dus relevant binne 'n moderne literêre klimaat. *Sirkusboere*

bring verskillende aspekte van geskiedskrywing onder die soeklig deurdat dit gebeure uit die verlede op 'n satiriese wyse herskep. Die roman handel oor die militêre skouspel wat in St. Louis (Amerika) in 1904 opgevoer is. Die skouspel was gebaseer op verskeie veldslae wat tydens die Suid-Afrikaanse oorlog (1899-1902) plaasgevind het. Die roman fokus ook op die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika, maar dit beklemtoon die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse oorlog. 'n Hoofaspek wat in *Sirkusboere* uitgelig word is die groteske en satiriese wyse waarop oorlogsgebeure deur sirkusvertonings herskep en uitgebeeld word en daarbenewens die wyse waarop die verlede 'gekarnavaliseer' word. Derhalwe word verskeie aspekte van die karnavaleske soos die groteske, satire, parodie, die sirkus en die karnaval uitgelig en in diepte bespreek. Daarbenewens word ook uitgebrei oor die mate waartoe hierdie aspekte van die karnavaleske in *Sirkusboere* gebruik word om kommentaar op geskiedskrywing te lewer. Die problematiek van geskiedskrywing, wat sentraal in die roman staan, word dus deur die lens van die karnavaleskediskoers benader. Die werk van Mikhail Bakhtin, asook resente teoretici, word gebruik om uit te brei oor die karnavaleske. *Sirkusboere* voed die karnavaleskediskoers en met die karnavaleske inslag, bied dit 'n unieke manier om geskiedskrywing te benader.

Inhoudsopgawe

HOOFTUK 1: INLEIDING	1
1.1. Algemene inleiding	1
1.2. <i>Sirkusboere</i> : 'n agtergrond	1
1.3. Die konteks van die roman	2
HOOFTUK 2: <i>SIRKUSBOERE</i> AS METAHISTORIESE TEKS	4
2.1. Inleiding	4
2.2. Die historiografies-metafiksionele roman	6
2.3. Taal en mimese	8
2.4. Rangskikking	12
2.5. Subjektiviteit	14
2.6. Die karnavaleske en die postkoloniale roman: 'n inleiding	16
2.7. <i>Sirkusboere</i> en die koloniale verlede: teoretiese agtergrond	17
2.8. Kapitalistiese kolonialisme en die karnavaleske	19
2.9. Vertonings van inheemse volke	22
2.10. Kolonialisme en die karnavaleske in <i>Sirkusboere</i>	27
2.11. Deelname aan die postkoloniale gesprek	30
2.12. Ontheemding	32
HOOFTUK 3: DIE KARNAVALESKE	34
3.1. Inleiding	34
3.1.1. Meer oor die karnavaleske	39

3.1.2. Inversie van mag	41
3.2. Die sirkus, die karnaval en die karnavaleske in <i>Sirkusboere</i>	45
3.2.1. Die sirkus	46
3.2.2. Bakhtin se karnaval	48
3.2.3. Die karnaval en die sirkus	50
3.2.3.1. Die sirkus en die karnaval: 'n vergelyking	51
3.2.3.2. Die sirkus en karnaval: teenstellende konsepte	53
3.2.3.3. Die skouspel	55
3.3. Die polifoniese roman	56
3.4. Konvensionele en onkonvensionele (kon-)tekste	59
3.5. Die parodie: 'n inleiding	64
3.5.1. Parodie as nabootsing	66
3.5.2. Parodie, nabootsing en intertekstualiteit	67
3.5.3. Parodie en speelsheid	68
3.5.4. <i>Sirkusboere</i> as parodie	72
3.5.5. Die antiheld as parodie in <i>Sirkusboere</i>	74
3.6. Die groteske: inleiding	75
3.6.1. Meer oor die groteske	81
3.7. Die laer stratum en die liggaam	84
3.8. Die groteske liggaam	91
3.9. Beliggaming	92
3.9.1. Die liggaam as subjek	92
3.9.2. Die liggaam as metafoor	95
3.9.3. Die narratiewe liggaam	98
3.10. Die triekster	103
3.11. Gedaanteverwisseling	107
HOOFSTUK 4: SAMEVATTING	110

Hoofstuk 1: Inleiding

The ambivalent incompleteness of contemporary fiction [...] suggests, perhaps, that the mediaeval and modern worlds may not be as fundamentally different as we might like to think (Hutcheon 1983: 85).

1.1. Algemene inleiding

In hierdie studie word Sonja Loots (2011) se *Sirkusboere* as metahistoriese en karnavaleske roman bespreek. Daar word besin oor die wyse waarop die roman met die historiese diskoers omgaan met spesifieke verwysing na hoe geskiedskrywing ‘gekarnavaliseer’ word.

Daarbenewens word hoofaspekte van die karnavaleskediskoers, soos dit in *Sirkusboere* beslag kry, uitgelig en in diepte bespreek. Dit is veral Bakhtin (1968) se studie *Rabelais and his World* wat geraadpleeg word wanneer die karnavaleske omskryf word, maar daarbenewens word ook meer resente teoretici eklekties betrek.

Verder word daar nagedink oor *Sirkusboere* as postkoloniale roman. Daar word aangedui tot watter mate die problematisering van geskiedskrywing die (post)koloniale gesprek in die roman beïnvloed, maar bowenal op watter wyse die postkolonialisme as diskoers by die karnavaleske aspekte van die roman aansluit. Die karnavaleske is dus die lens waardeur *Sirkusboere* in hierdie studie benader word.

1.2. *Sirkusboere*: `n agtergrond

Sirkusboere is `n roman wat handel oor die Suid-Afrikaanse oorlogsvertoning van 1904 wat in St. Louis opgevoer is. Die vertoning is gebaseer op die Suid-Afrikaanse Oorlog wat in 1899-1902 tussen die Britte en die Boere geveg is. Die verhaal se verhaalhede is 1904, etlike jare na die oorlog, en fokus spesifiek op hoe `n aantal boeregeneraals moes omgaan met die impak wat

die oorlog op hul lewens gelaat het. Die roman vertel byvoorbeeld die verhale van Piet Cronjé, sy agterryer Jan Windvoël (Fenyang), Ben Viljoen en Maans Lemmer.

Na die oorlog en nadat Piet drie jaar lank 'n krygsgevangene van die Britte was, keer hy terug na sy plaas (Palmietkuil) om die verwoesting wat deur die Britte tydens die verskroeiende aarde beleid verrig is, te aanskou. Hy word ook gekonfronteer met die vernedering wat op hom wag wanneer hy terugkeer na 'n gemeenskap wat hom verwyd vir die Paardeberg-nederlaag. 'n Paar maande nadat Piet en sy getroue agterryer, Jan Windvoël, terug is op Palmietkuil, word hulle onverwags deur die sirkuslegende Frank Fillis besoek. Piet aanvaar 'n aanbod van Frank om oorsee in Amerika in die militêre skouspel op te tree waarin die gebeure by Paardeberg herskep word.

Die Boere-generaal, Ben Viljoen word ook deur Frank genader. Wanneer die oorlog tot 'n einde kom, vind Ben uit dat sy vrou hom met 'n ander man verkul het en soos Piet het hy byna niks meer oor na die oorlog nie. Hy word bevriend met Frank en besluit dan om Frank se aanbod om na Amerika te gaan, te aanvaar. Ook ander strydere wat in die oorlog geveg het en wat selfs ernstig in die oorlog gewond is, word benader om in die militêre skouspel deel te neem.

Die roman brei verder uit oor die verhaal van Frank Fillis, 'n beroemde sirkuslegende wat terughunker na die verlede en sukkel om tot versoening te kom met die feit dat tyd vinnig aanloop en dat hy besig is om oud te word. Hy kry dit reg om vir oulaas die horlosie terug te draai deur middel van die militêre skouspel en om nog eenmaal die opwinding, wat gepaard gaan met 'n onvergeetlike vertoning, te ervaar.

1.3. Die konteks van die roman

Daar moet uit die staanspoor genoem word dat *Sirkusboere* 'n komplekse roman is wat uit verskeie oogpunte bestudeer kan word. Soos Van der Merwe (2011) dit stel, is 'Frank Fillis se sirkusvertonings die narratiewe raamwerk waarbinne 'n aantal boeiende temas vergestalt word.' Dit is veral die karnavaleske en die historiese aspekte wat oorheers.

In 'n resensie van *Sirkusboere* beweer Van der Merwe (2011) dat die roman gebaseer word 'op uiters boeiende historiese gegewens.' 'n Hooffaktor wat *Sirkusboere* skei van die meerderheid romans wat oor die Suid-Afrikaanse oorlog handel, is die satiriese wyse waarop daar met die oorlog omgegaan word. Die oud-boerestryders word keer op keer verneder deur die uitbeelding van hul nederlaag by Paardeberg en dít vir die 'plesier' van 'n gehoor. De Vries (2012) stel dit soos volg:

Die helde word mense. Daardie Boere wat alles in die stryd gewerp het vir God en Vaderland, staan nou in vertoingde klere en sirkus hou (De Vries 2012).

Daarbenewens word die Paardeberg-nederlaag op die mees groteske manier uitgebeeld. Die karnavaleske kom tot uiting in talryke temas en instansies in die roman. Daar is die satiriese wyse waarmee daar met die historiese diskoers omgegaan word, die groteske verskynsels wat regdeur in die roman voorkom, en die opvallende absurditeit van die sirkus- en karnavalruimte waarbinne die grootste gedeelte van die verhaal afspeel.

Ten spyte van die 'karnavaleske inslag' in *Sirkusboere*, waarsku Van Coller (2012: 176) dat 'die roman geen vrolike boek is nie.' In *Sirkusboere* is die karnavaleske ruimte 'n onstabiele, bedrieglike en gevaarlike ruimte waarbinne karakters verneder word, beserings opdoen, tentoongestel word, onderdrukking ervaar, 'n 'stem' kry, aan die verlede herinner word en waar hulle in ballingskap verkeer. Van Coller brei uit oor die toepaslikheid van die karnavaleske in *Sirkusboere*:

Eintlik is die karnaval 'n gepaste metafoor omdat dit in die oorspronklike Middeleeuse karnaval gaan om die omkering van hiërargiese verhoudings, die belaglikmaak van magsfigure, groteske verkledings en die skuilgaan agter maskers. Boonop verval hierdie karnaval (net soos in Leroux se *Hilaria*) algaande in chaos [...]. (2012: 176).

Elke karakter word deur die karnavaleske ruimte geraak. Vir Frank Fillis is dit 'n geleentheid om homself as sirkusbaas te bewys, alhoewel die skouspel aan die einde op 'n ramp afstuur. Vir Piet is dit 'n kans om finansieel weer op dreef te kom en ook om terug te kry wat deur die oorlog van hom geneem is, naamlik die respek van sy gemeenskap, maar sy deelname in die skouspele lei

tot nóg skuldgevoelens en verder verleentheid, veral wanneer hy vir Johanna, sy tweede vrou ontmoet.

Die karakters word marionette wat net tot op `n punt deur die sirkusbaas en skepper van skouspele beheer word en verder is dit die chaos en kranksinnigheid wat met die sirkusruimte gepaard gaan, wat oorneem en die verhaal van die sirkusboere redigeer:

Die Boere (en ander deelnemers) word gereduseer tot narre vasgevang in iemand anders se sirkus (Naudé 2012).

Derhalwe word die verhaal van die sirkusboere `n omkeer van die gekanoniseerde tekste waarin boerehelde vereer word.

Ander kwessies wat in die roman aangespreek word, soos die uitbeelding van inheemse volke gedurende die koloniale tydperk, die optekening van die geskiedenis in die algemeen (Amerika se geskiedenis word byvoorbeeld ook opgeroep deur die vertellings en dramas oor Buffalo Bill) en die verwerking van die verlede deur die karakters, word hoofsaaklik op die karnavaleske ruimte, soos die sirkus, geprojekteer en op hierdie wyse onder die soeklig gebring.

Hoofstuk 2: *Sirkusboere* as metahistoriese teks

Hy het lang, kwasterige briewe geskryf [...]. Morsige briewe, vol driftige inkspatsels en gate in die papier waar hy te hard met die pen gedruk het.

“Papier is geduldig,” het Ben vir Frank gesê. “Maar hy het selfs met die papier baklei” (Loots 2011: 68).

2.1. Inleiding

Die bostaande aanhaling aktiveer die kernidee in *Sirkusboere*: `n Worsteling met die nalatenskap van en besinning oor die verlede, wat tot uiting kom gedurende die skryfproses.

In hierdie hoofstuk word daar besin oor die wyse waarop *Sirkusboere* met die historiese diskoers omgaan. Die eerste gedeelte van die hoofstuk (Afdelings 2.1.-2.5.) fokus op die problematiek van die optekening van die verlede (met spesifieke verwysing na die Suid-Afrikaanse oorlog), terwyl die tweede deel van die hoofstuk fokus op hoe *Sirkusboere* terugreik in die verlede ten einde aspekte van die koloniale geskiedenis van Suid-Afrika aan te spreek.

Dit is alreeds met die voorblad van *Sirkusboere*, wat in hierdie studie as deel van die neweteks beskou word, dat die leser se aandag op die parodiërende aard van die roman gevestig word. Daarbenewens moet daarop gelet word dat die parodiërende teks altyd baseer word op 'n vorige teks (Hutcheon 1985: 32, Dentith 2000: 13) en daarom altyd gegrond word op 'n teks uit die verlede. Die leser word deur die voorblad-illustrasie, wat die vorm van 'n outydse sirkusplakkaat aanneem, genooi om aan 'n skouspel uit en oor die verlede deel te neem.

In *Sirkusboere* sluit die karnavaleskediskoers op verskeie maniere by die historiese diskoers aan, veral wanneer die oorlogsruimte (die verlede) op die sirkusruimte geprojekteer word. In die roman word Frank se spektakelsindikaat gebruik om die oorlog te herskep en op hierdie manier word die oorlog via die sirkusruimte hervertel. As gevolg van die feit dat die sirkus 'n skouspelagtige ruimte is, word die oorlog, wanneer dit deur die karakters opgevoer word, in 'n skouspel omskep. 'n Kerntoneel uit *Sirkusboere* lees soos volg:

“Welkom by die Suid-Afrikaanse Boereoorlog-vertoning,” bulder Ben oor sy megafoon. “U is by die grootste militêre skouspel wat die wêreld nog gesien het!”

Die applous is oorverdowend. Ben glimlag, stap met lang treë van die een kant van die arena na die ander. “Ek wil u bekend stel aan 'n groep merkwaardige mans en vroue uit die mees verafgeleë dele van Suidelike Afrika. Hulle het onverdrote in die oorlog geveg – en hulle doen dit vandag weer. Dié keer vir u plesier” (Loots 2011: 16).

Die aangehaalde toneel problematiseer die geskiedskrywing, want die verlede word deur middel van die skouspel uitgebeeld en dít ‘vir die plesier’ van die gehoor. Verskeie problematiese kwessies wat rondom geskiedskrywing ontstaan, word in *Sirkusboere* uitgelig en beklemtoon. Dié aspekte sluit in die ordening van historiese inligting, die subjektiewe aard van die geskiedskrywer, die skouspelagtige en dus fiksionele aard van die geskiedenis teks, en die

verhouding tussen taal en wêreld. Hutcheon (1989: 34) en Van Heerden (1997: 68) verwys na sekere van die pasgenoemde aspekte en benader dit as deel van die postmodernistiese en historiese diskoerse, en dus word hulle werk as uitgangspunt geraadpleeg.

Dit is belangrik om daarop te let dat hierdie fasette van die historiese diskoers in *Sirkusboere* by mekaar aansluit en dus kan hulle nie heeltemal afsonderlik van mekaar bestudeer word nie. Daar word later in hierdie hoofstuk op dié aspekte gefokus.

In die hieropvolgende hoofstuk word ondersoek hoedat die karnavaleskediskoers meebring dat die tradisionele beskouing van die konvensionele historiese roman, asook geskiedskrywing oor die algemeen, ontluister word. Alvorens daar egter hier nagedink word oor hoe die karnavaleskediskoers by die historiese diskoers aansluit, word daar nou gekyk na die eienskappe van die historiografies-metafiksionele roman en ook na die wyse waarop *Sirkusboere* problematiese aspekte van geskiedskrywing uitlig.

2.2. Die historiografies-metafiksionele roman

In *Sirkusboere* word die leser bewus gemaak dat dit wat in die roman aan die leser voorgestel word, nie `n volledige verslag van die Suid-Afrikaanse oorlog is nie, maar eerder `n aantal perspektiewe op en weergawes van die oorlog. Origens moet daar gelet word dat dié weergawes se verhouding met die werklike verlede problematies is:

Só op loop was Frank se verbeelding oor die hartgebroke generaal van Paardeberg. In sy kop was hy klaar besig om `n toneelteks te skryf wat slegs losweg met die werklikheid verband hou (Loots 2011: 72).

Die aangehaalde gedeelte is `n sleuteltoneel uit *Sirkusboere* waar Frank besig is om die sirkus-skouspel in sy verbeelding te skep. Dié toneel volg nadat Frank homself in `n vorige toneel aan Ben voorstel as:

“Befaaamde volksvermaker. Impresario, arties en sirkusbaas. Skepper van kolossale skouspele en treffende tablo’s. En laaste maar nie die minste nie, eienaar van Afrika se eerste en enigste eenwielfiets” (Loots 2011: 60).

Die toneel waarin Frank homself aan Ben voorstel, omskryf Frank se rol as `n sentrale karakter in *Sirkusboere*. Die titels wat hy aan homself toeskryf, maak die leser bewus van die mag wat Frank as skrywersfiguur besit. In *Sirkusboere* word die vermoë van die metahistoriese skrywer om die verhouding tussen woord en wêreld te problematiseer, uitgelig.

In `n onderhoud met Loots wat in *Rapport* verskyn, skryf Rust (2011) die volgende:

Loots het die hartroerende briewe wat Lemmer in ou Afrikaans aan sy seun Willempie geskryf het losweg geskoei op die briewe van Frikkie Badenhorst, soos opgeneem in Tant Alie van Transvaal, die dagboek van Alie Badenhorst (Nas-pers, 1939). Maar sy het besonderhede bygewerk. Die taal het sy haar eie gemaak deur ou uitgawes van *Die Patriot*, die *Patriot-woordeboek* en *Ons Klyntji* te lees (Rust 2011).

Die leser se bewustheid daarvan dat Loots besonderhede byvoeg en die ‘taal haar eie maak’ (soos daar deur Rust in die aanhaling voorgestel word), lei tot die gevolg dat die roman nie as waarheidsgetrou beskou word nie maar eerder as `n metahistoriese teks ervaar word deur die leser.

In *Sirkusboere* word verskeie teks-soorte aan die leser voorgestel en hiermee verskeie weergawes van die opgetekende verlede aangebied. Daar word in die roman verwys na briewe, soos dié wat deur Maans Lemmer aan sy seun geskryf is, na koerantberigte en advertensies oor die spektakel-sindikaat, na gedenkskrifte, gedigte, foto’s, uitstallings, dagboekinskrywings, padkaarte en manuskripte sowel as etlike regsdokumente.

Die leser word só bewus gemaak daarvan dat daar verskeie maniere is om die verlede voor te stel en daarom is dit problematies om een bepaalde teks as `n volledige voorstelling van die waarheid te beskou. Die feit dat *Sirkusboere* die voorstelling van die verlede bewustelik problematiseer, omskep die roman in `n historiografies-metafiksionele roman.

Daar is drie samehangende faktore wat ter sprake kom by die problematisering van die historiese diskoers, naamlik die optekening van die geskiedenis, die ontluistering van mimese sowel as die gepaardgaande spanning tussen feit en fiksie.

2.3. Taal en mimese

In `n studie waarin Hutcheon die kwessie van postmodernistiese tekstualisering bespreek, verwys sy na verskeie vorme van representasie, naamlik by wyse van beelde, narratiewe en mondelinge vertellings (1989: 32). Daarbenewens verwys Hutcheon (1989: 31) na `n ‘toestand van krisis’ (*crisis in representation*) wat ontstaan wanneer dit kom by die verskeidenheid teks-soorte wat bestaan.

Die metafiksionele kode word oral in *Sirkusboere* aangetref. Daar word in die roman `n metafiksionele spel met die leser gespeel en Hutcheon (1989: 31) se idee van ‘crisis in representation’ word beklemtoon.

Volgens Hutcheon (1989: 32) het dié krisis te make met aannames ten opsigte van mimese: ‘[T]he very word ‘representation’ unavoidably suggests a given which the act of representing duplicates in some way’ (Hutcheon 1989: 32). Hutcheon verwys na die verhouding tussen die gegewe (werklike verlede), en die voorstelling van daardie gegewe (teks) wat geproblematiseer word. *Sirkusboere* is `n roman wat keer op keer die problematiese verhouding tussen die werklike verlede en die tekstuele voorstelling van die verlede uitlig en beklemtoon. In `n toneel waar Fenyang en sy vriend Itumeleng deur `n joernalis benader word, wat `n berig oor die atletiekdag wat op die skougrond plaasvind skryf, word hulle name verkeerd opgeteken in die koerant en volgens Piet is dit omdat hulle nie geboortesertifikate besit nie:

“Wat is hulle name?” vra hy.

“Dié een is Jan,” sê Piet.

“En sy van?”

“Mokeyane,” sê Fenyang.

“*Jan Mashiani*.” Skryf die man in sy notaboek.

“Itumeleng Tau,” sê Fenyang se vriend.

“Wát?” Vra die verslaggewer ongeduldig.

“T-aa-u-w,” klank Frank dit uit.

“*Len Taauw*,” skryf die man.

“Opgemaakte name,” sê Piet. “Die oorlamse nasie het mos nie geboortepapiere nie” (Loots 2011: 272).

In die aangehaalde toneel word die leser daarvan bewus gemaak dat die verlede deur enige teks verkeerdelik gedokumenteer kan word. Die toneel waar Fenyang en Itumeleng opgemaakte name kry, is nie die enigste toneel in *Sirkusboere* waar die werklikheid verdraai word nie. Hierdie bedrieglike verhouding tussen die verlede en die dokumentering daarvan is dus `n prominente tema in die roman. Neem byvoorbeeld die volgende toneel uit *Sirkusboere* in ag waar Indiaanse stamme, volgens Frank, opgemaakte name kry:

“Onbeskaamde humbuggery,” blaas Frank by Ben stoom af. “Al daardie kastige stamme: Pueblo’s, Wichitas, Iowas, Winnebago’s, Osages, Chippewas. Ek glo nie `n woord daarvan nie. [...] Frank se verontwaardiging is eindeloos. [...] Dis onsin. Die helfte van daardie name is opgemaak” (Loots 2011:174).

Frank se skeptisisme oor die name wat moontlik vervals is skep twyfel by die leser in dit wat gelees word. Persepsies oor die verhouding tussen feit en fiksie is in die verlede op die idee van mime se baseer (Nünning 2004: 358). Die historiese teks is beskou as `n teks wat die waarheid weergee omdat dit oënskynlik die werklikheid weerspieël. Dit is, met ander woorde, beskou as `n feitlike teks. Dit is hierdie idee wat aanleiding gegee het tot die beskouing van die historiese teks as ‘waarheid’ en die fiksionele teks as ‘nie-waarheid.’

Daar is naderhand besef dat taal nie die vermoë het om werklike gebeure na te boots nie en dat daar `n gaping tussen taal en wêreld bestaan (Van Heerden 1997: 77). Weens die idee dat werklike gebeure as waarheid (feit) beskou is, was die gevolgtrekking dat die verhouding tussen werklikheid (‘waarheid’) en taal `n problematiese een is (Hutcheon 1989: 34).

Die siening dat daar spanning ontstaan tussen werklikheid en die vermoë van taal om dié werklikheid te verteenwoordig, het gelei tot die afleiding dat die historiese teks, soos enige ander teks, hierdie spanning moet verreken. `n Alternatiewe siening van taal en werklikheid is dus

ontwikkel. Dié verandering het grootliks te make met die ontluistering van die konsep van nabootsing.

Volgens Nünning is 'n belangrike eienskap van kulturele narratologie die bevraagtekening van mimeese (2004: 358). Taal word nie meer beskou as 'n entiteit wat naboots nie, maar eerder as 'n entiteit wat *skep*. Wanneer daar byvoorbeeld na 'n karakter in 'n roman verwys word, word daardie karakter deur taal geskep. Daardie karakter vind sy bestaan binne taal:

Through continuous narrative intrusion, the reader is reminded that not only do characters verbally construct their own realities; they are themselves verbal constructions, *words* not *beings* (Waugh 1984: 26).

Indurain se bespreking oor die historiese roman ondersteun Waugh se stelling:

[T]his is an essential touchstone for deciding whether a particular work is a historical novel or not: its fictional nature, as the final outcome of this mixture of historical and literary elements is not a work of history, but of literature, in other words a work of fiction (2009: 2).

Waugh voer hierdie argument verder: '[D]escriptions in novels are always creations of that which is to be described: [...] the language in this sense refers ultimately to itself' (1984: 47). Die fokus het dus verskuif vanaf die verhouding tussen woord en wêreld tot die verhouding tussen woord en woord. In die volgende toneel uit *Sirkusboere* skep Frank op 'n speelse wyse 'n verhaal oor Ben - 'n verhaal wat verwys na die Afrikanervolk waaraan Ben behoort, maar wat ook met 'n groot mate van verbeelding en versinsel gepaard gaan:

"Jý, Ben, jy lyk vir my soos 'n lid van die Varkiesdraai Sioux. Waar is jou stamlede? Watter stamdanse ken julle?"

"Ons kan wals," sê Ben met 'n glimlag. "En polkadraai" (Loots 2011: 174).

Waugh verwys ook na 'the extent to which meaning resides in the relations between signs within a literary fictional text, rather than in their reference to objects outside that text' (1984: 53). Na aanleiding van die voorafstaande bespreking en met die idee van taal as 'n entiteit wat na sigself

verwys, word die tradisionele benadering tot die proses van geskiedskrywing, wat op die idee van mimese baseer word, ontluister.

Dit is belangrik om in aanmerking te neem dat wanneer die verlede aan ons bekend gemaak word, dit altyd geskied via 'n getekstualiseerde (*mediated*) vorm soos taal (Hutcheon 1989: 33). Die geskiedenis teks (wat deur taal gekonstrueer word) word nie meer beskou as 'n teks wat die ware verlede weerspieël nie, maar as 'n entiteit wat dit [her]skep. Om byvoorbeeld na 'n gebeurtenis uit die verlede te verwys, moet daar van taal gebruik gemaak word en dus is die *verwysing* na iets in die werklikheid ook die *skepping* daarvan deur taal.

Daar word in die historiese teks, nes met die fiksionele teks, gebruik gemaak van taal om aan die verlede uitdrukking te gee. Hierdie siening laat die grense tussen geskiedskrywing en fiksie vervaag en hierdeur word die verhouding tussen woord en wêreld as problematies beskou. Daarby word gevoeg dat konsepte soos 'woord en wêreld' nie as 'n digotomie benader word nie, maar as onderskeie konsepte wat op 'n komplekse wyse in die metahistoriese roman saamspan.

Die klem word dus geplaas op die idee dat 'n voorstelling van die werklikheid daarna poog om die werklikheid so akkuraat soos moontlik voor te stel, maar dat daardie voorstelling nooit die plek van die werklike gebeurtenis wat dit voorstel, kan inneem nie: 'It is not that representation now dominates or effaces the referent, but rather that it now self-consciously acknowledges its existence as representation [...]' (Hutcheon 1989: 34). Dit is die kernidee waarop die metafiksionele teks, soos *Sirkusboere*, gebaseer word.

Dié siening het komplekse implikasies vir die proses van geskiedskrywing. Die implikasie is dat 'n historiese teks slegs die verlede kan weergee deur taal. Waugh stel die volgende voor: 'An existing object is made knowable only through a symbol – by being translated into something it is not' (1984: 57-58). Hierdie stelling bevestig die idee dat die verlede nie aan ons bekend gemaak kan word nie, tensy dit nie eers in taal omskep word nie. In *Sirkusboere* word die skep-idee, met betrekking tot historiese voorstellings, soos volg beklemtoon:

Frank is in sy skik met homself. [...] Hy dink aan die Amerikaanse sirkusbaas Barnum wat sy sideshows as opvoedkundige uitstallings bemark. [...] Met slapstick-humor plaas Barnum die minuskule langs die enorme, die monsteragtige langs die mooie en die vette langs die geraamte, maar vir alles verskaf hy gefabriseerde beskrywings wat die indruk van wetenskaplike noukeurigheid skep. Een van die dae, neem Frank hom voor, is dit sý beurt om die publiek te begogel (Loots 2011: 131).

In die aangehaalde paragraaf is dit opvallend dat die skep-idee met die term *begogel* verbind word. Die implikasie is dat wanneer iets geskep word, dit met die konsep van versinsel verbind word.

Met die voorafgaande bespreking oor die ondermyning van mime in gedagte, en ter aansluiting by die gesprek oor die verhouding tussen werklikheid en taal, kan daar gesê word dat die gesprek rondom waarheid en versinsel, wanneer dit by die tekstualisering van die verlede kom, baie meer kompleks is as wat daar in die verlede aangeneem is.

Voorts word daar nagedink oor die verskillende maniere waarop *Sirkusboere* die problematiese aspekte van geskiedskrywing uitwys.

2.4. Rangskikking

Nog `n problematiese aspek van geskiedskrywing wat in *Sirkusboere* uitgelig word, het te make met die rangskikking van historiese inligting binne geskiedenis tekste (ongeach in watter vorm hierdie tekste mag voorkom). Daar word deurgaans in *Sirkusboere* op dié aspek gefokus.

In die roman word daar dikwels verwys na die geheue en na die onvermoë van die mens om die verlede presies te herroep, maar ook om die inligting oor die verlede te orden op só `n manier dat dié tot `n groot mate getrou is aan die werklike verlede. Neem byvoorbeeld die volgende paragraaf in ag waar Frank Fillis oor sy sirkusloopbaan nadink:

Sy geheue is `n chaotiese warboel indrukke van meer as twee dekades se skouspele. Hy onthou narre, tuimelaars, akrobate en ruiters. Skerpskutters, lyfvlegters, mesgooiers en vuurvreters. Hy kan vir jou `n menigte koerantknipsels wys, as hy hulle tog net kan vind (Loots 2011: 103).

Die leser se aandag word dus op verskeie kwessies rondom geskiedskrywing gevestig. Eerstens word kommentaar gelewer op die beperkte vermoë van die geskiedskrywer om die verlede presies te orden. In hierdie geval kan Frank, figuurlik gesproke, as die historikus beskou word omdat hy besig is om die verlede te herroep. Die werklike verlede, nou `n ‘chaotiese warboel indrukke,’ word in die aangehaalde passasie gekarnavaliseer en die oorblyfsels van daardie verlede, die koerantknipsels, word as onvindbaar beskryf.

Die kwessie van rangskikking van historiese inligting word dus in *Sirkusboere* met herinnering en geheue verbind. In `n passasie waar Maans Lemmer terugdink aan die impak van die oorlog op sy plaas en hoe dit sy familie verwoes het, kom hy tot die volgende gevolgtrekking:

Onthou die deftige ou opstal met breë skadustoepe sonder om terug te dink aan die oorlog wat dit in puin gelê het, raai sy vriende hom aan. Onthou die fyn blou blommetjies op die erfporselein sonder `n gedagte aan die soldatestewels wat dit stukkend getrap het.

Vergeefs. Herinnerings laat hulle nie so maklik orden nie. Om te onthou, beteken dat jy onverhoeds betrap kan word (Loots 2011: 142-143).

Maans Lemmer onthou dinge uit die verlede wat hy nie noodwendig wil onthou nie, terwyl Frank sukkel om dinge uit sy verlede te onthou. Die orde waarin die verlede deur die skrywer onthou word, beïnvloed die wyse waarop historiese inligting in die geskiedenis teks gerangskik word. As `n spesifieke oomblik uit die verlede in die geheue ontbreek, kan dit nie in die historiese teks ingeskryf word nie.

Die leser word konstant daarvan bewus gehou dat dit onmoontlik is om gebeure oor die verlede presies te rangskik in die volgorde waarin dit in die werklike verlede plaasgevind het. Nog voorbeelde sluit in die verwysing na ‘ongeordende dagboekinskrywings’ (Loots 2011: 170), en ook die volgende paragraaf waarin daar tussen die sirkusdeelnemers gedebatteer word oor wat werklik tydens die oorlog gebeur het:

Skaars het iemand klaar gepraat, of die ander gryp sy verhaal en skeur dit uitmekaar. Hulle vreet aan die verlede, soos luiperds wat hul kop tussen die vel en die ribbes druk om 'n stuk vet by te kom. Elkeen draf in 'n ander rigting met sy bek vol vleis, sodat die karkas later so flenters geruk is dat g'n mens meer weet watter stuk pas waar nie, watter spier aan watter been heg nie, watter vel oor watter stuk vleis kom nie (Loots 2011: 147).

In hierdie teksgedeelte word die inligting oor die verlede vergelyk met 'n karkas wat uitmekaar geskeur word sodat dit nie weer aanmekaar, soos dit oorspronklik was, gevoeg kan word nie. Die leser se aandag word dus keer op keer gevestig op die problematiek van die rangskikking van historiese inligting. In die aangehaalde passasie skryf elkeen mondelings hul eie weergawe van die oorlog, en dus word die verlede konstant heroorweeg en herskep. Dit word moeilik, byna onmoontlik, om te bepaal wie die mag het om 'n oorheersende weergawe van die verlede voor te stel en wie van die deelnemers die waarheid besit. Wat veral hier van belang is, is die kontesterende aard van die teenstrydige aansprake op die verlede.

2.5. Subjektiviteit

Daarbenewens is 'n ander problematiese aspek van die geskiedskrywing, waarop daar in *Sirkusboere* gefokus word, die aard van die geskiedskrywer, of meer spesifiek, die subjektiewe aard van die geskiedskrywer.

In *Postmodernisme en prosa* verwys Van Heerden na 'die rol van die skrywer as historiograaf' asook na 'die aard van die optekening van die gebeure van die verlede' (1997: 66-67). Dit is twee kwessies waarop daar gefokus word in *Sirkusboere* omdat die keuse by die historikus lê by wat om by die geskiedenis teks in te sluit en uit te laat, en dit is 'n keuse wat altyd subjektief van aard is (Hutcheon 1989: 48).

Die subjektiewe aard van die geskiedskrywer, maar ook die skrywer in die algemeen, word in *Sirkusboere* op verskeie maniere beklemtoon. Een van die mees prominente wyses waarop die roman klem plaas op die aard van die skryfhandeling, is die vooropstelling van die skrywersfiguur. Oral in die roman word die skrywersfiguur aangetref en die daad van skryf geaktiveer.

Byna elke karakter word as 'n soort skrywersfiguur voorgestel – Ben as die skrywer van liefdesromans en 'n gedenkskrif oor Piet, wat deur Piet herskryf word en Frank as die bemarker van die spektakelsindikaat wat hy regkry deur die plasing van advertensies in koerante en die skryf van 'n boek oor Afrikane.

Elke karakter het 'n persoonlike rede waarom hulle skryf. Vir Ben is dit byvoorbeeld 'n manier om naam te maak in Amerika:

As hy iewers wil kom hier in Amerika, moet hy sorg dat hy raakgesien word. Die tyd is ryp vir 'n nuwe uitgawe van sy memoir, spesiaal vir die Amerikaanse publiek, en dís waaraan hy sit en werk [...]. Dit sal nie bloot 'n vertaling wees van die oorlogherinnerings wat reeds in Engeland en Duitsland verskyn het nie, maar 'n grondige herverwerking. Hy het reeds die anti-Kruger-sentimente uitgehaal wat deel was van die Britse uitgawe; in die plek daarvan striemende kritiek op Milner ingewerk (Loots 2011: 152).

Ben pas dus 'n oorspronklike teks aan sodat dit 'n nuwe perspektief voorstel en sodoende meer aanloklik vir die Amerikaanse lesersgemeenskap word. Gevolglik word die leser daarvan bewus gemaak dat die byvoeging en uitlating van historiese inligting by die geskiedenis tekste in die hande van die skrywer is en dat dit altyd deur die skrywer se agenda bepaal word. Frank het ook bybedoelings vir hoekom hy skryf:

Hy wil in Amerika aan wal stap met 'n persklaar eksemplaar van die *Boer War Circus Souvenir Programme* in sy portmanteau. Dit sal 'n lywige pamflet wees, 'n volledige gids vir almal wat weetgierig is oor die historiese feite van die oorlog, of die volkseienaardighede van Afrika se mense.

Frank is goed toegerus vir die taak op hande. Sy talle sirkustoere aan die suidpunt van Afrika was as't ware ook volkekundige reise waartydens hy grondige en intieme kennis opgedoen het van alle tipes wat die binneland bevolk. Dit is hoog tyd dat hy sy waarnemings op skrif stel in 'n veelomvattende studie. Dit is nie net Ben Viljoen wat kan skryf nie (Loots 2011: 130).

Frank, Ben sowel as Piet vervul dus elk die rol van skrywer-historikus in die roman. Elke optekening van die verlede word vir persoonlike redes deur hulle onderneem. Weens die feit dat

die rol van die skrywersfiguur in die roman uitgelig word, word daar ook klem geplaas op die aard van die skrywer.

Die feit dat daar verskeie skrywersfigure, en dus verskeie weergawes van die verlede in die roman voorkom (wat bymekaar aansluit en teenoor mekaar gestel word), word die leser op sy of haar hoede gehou oor die betroubaarheid van die getekstualiseerde verlede. Die leser word dus bewus gemaak daarvan dat ‘geen twee mense se verhale dieselfde is nie, niemand s’n is kort of eenvoudig nie, elkeen het feite wat met die ander s’n veg’ (Loots 2011: 147).

Wanneer daar verwys word na *Sirkusboere* as metahistoriese roman, is dit nodig om daarop te let dat die roman nie n t verwys na gebeure met betrekking tot die Suid-Afrikaanse oorlog nie. *Sirkusboere* is  n roman wat enersyds handel oor die optekening van die Suid-Afrikaanse oorlog, maar andersyds terugreik in tyd om die koloniale geskiedenis (waarvan die oorlog  n deel vorm) van Suid-Afrika, asook dié van Afrika as geheel, in te sluit. Derhalwe word die optekening van die koloniale geskiedenis nie n t geproblematiseer nie, maar ook aangespreek.

2.6. Die karnavaleske en die postkoloniale roman:  n inleiding

Uit voorafgaande blyk duidelik tot watter mate *Sirkusboere* op selfbewuste wyse met die verlede gemoeid is. Die roman fokus op twee prominente gebeure in die koloniale geskiedenis, naamlik die Suid-Afrikaanse oorlog en die bydrae van Afrikane (hetsy wit of swart) tot die bevordering van Westerse en Europese kapitalisme. Die feit dat *Sirkusboere* kritiek lewer op die koloniale proses, maak van hierdie metahistoriese roman  n postkoloniale teks, waaroor daar in die res van dié hoofstuk uitgebrei word.

Nietemin moet hierby gevoeg word dat ‘kolonialisme’ sowel as ‘postkolonialisme’ albei breë sambreeldiskoerse is en dat hierdie studie nie daarna poog om hierdie terme in-diepte te bespreek nie, maar om eerder uit te wys tot welke mate *Sirkusboere* met die geskiedenisdiskoers (wat die kolonialisme insluit) omgaan, en vervolgens hoedat die karnavaleskediskoers hierby aansluit.

Weens die feit dat die roman met die karnavaleskediskoers gemoeid is, word daar besin oor die manier waarop die karnavaleskediskoers gebruik kan word om *Sirkusboere* as postkoloniale teks te ontleed. Dit is daarom nodig om 'n (kort) oorsig te gee van kolonialisme asook postkolonialisme, om te verstaan tot watter mate die karnavaleskediskoers by die postkoloniale diskoers in die roman aansluit.

2.7. *Sirkusboere* en die koloniale verlede: teoretiese agtergrond

Hy is dekades te laat om stoombote vol slawe en Illinois-steenkool op die Mississippi te sien. Die deftige rivierdames van ouds, elkeen drie verdiepings hoog, met ankers wat aan goue kettings tussen die skoorstene hang, vlae aan die geusstokke en kapteins wat trots op die voorkasteel of by die klok op die stormdek staan, vaar nog net in die herinnerings van St. Louis se oudste inwoners rond (Loots 2011: 215).

Alvorens daar oor *Sirkusboere* as postkoloniale roman besin word, moet daar gekyk word na kolonialisme omdat postkolonialisme immers ontstaan as gevolg van kolonialisme in die sin dat dit 'n reaksie op die kolonialisme is (Ashcroft 2002: 2, Ashcroft 2001:12, Loomba 1998: 10-12). Origens moet bygevoeg word dat dié reaksie nie noodwendig ná die koloniale proses ontstaan het nie, maar in swang was gedurende die koloniale tydperk (Ashcroft 2001: 12). *Sirkusboere* is 'n postkoloniale roman omdat dit 'n teks is wat reageer op die koloniale proses.

Loomba (1998: 1) onderskryf die *Oxford English Dictionary* se definisie van die term 'kolonialisme':

[A] settlement in a new country ... a body of people who settle in a new locality, forming a community subject to or connected with their parent state; the community so formed, consisting of the original settlers and their descendants and successors, as long as the connection with the parent state is kept up.

Slemon (2001) se mening kan bygevoeg word en hy definieer kolonialisme as die direkte regeer van een nasie deur 'n ander.

Loomba (1998: 1) wys egter op die gevare van 'n té basiese opvatting van kolonialisme wat enige verwysing na onderdrukte individue uitlaat, en slegs fokus op die kolonialiseerders. Sy suggereer die volgende:

[I]t evacuates the word 'colonialism' of any implication of an encounter between peoples, or of conquest and domination. There is no hint that the 'new locality' may not be so 'new' and that the process of 'forming a community' might be somewhat unfair (Loomba 1998: 1-2).

Loomba gaan voort: '[T]he process of "forming a community" in the new land necessarily meant *unforming* or re-forming the communities that existed there already [...]' (1998: 2). Sy handhaaf daarom 'n breër en meer insluitende opvatting van kolonialisme. Gevolglik kan kolonialisme gedefinieer word as die verowering en beheer van ander mense se grondgebied en goedere (Loomba 1998: 2).

In *Sirkusboere* word die impak van kolonialisme in verskeie opsigte uitgewys. Een van hierdie gevalle het te make met die wyse waarop die roman uitbeeld tot watter mate inheemse volke van Afrika geraak is deur die wette wat mag gegee het aan wit setlaars om land te besit en ook die doodstraf toe te dien:

Die oorlog teen Makapan was ná die Sandrivierkonvensie, die ZAR was sy eie baas. Bowendien was sy huis in orde, die Inboekwet was lankal van krag. Daar was duidelike instruksies vir gewapende botsings met kaffers (Loots 2011: 86).

Die imperiale stryd oor grond in Afrika het nie nét tussen setlaars en inboorlinge plaasgevind nie, maar soos die Suid-Afrikaanse oorlog uitwys, tussen verskillende kultuurgroepe van setlaars soos die Boere en die Britte:

"Die Boere haat die Britte," sê Frank moedeloos vir 'n verslaggewer wat haastig met 'n notaboek aangedraf kom. "Hulle is met daardie haat gebore en hulle sal daarmee sterwe."

"En op hul beurt haat die Britte vir óns," sê Piet. "Hulle is ons verdrukkers én ons verpesters, tot aan die einde van ons dae" (Loots 2011: 287).

Daarbenewens moet gelet word dat dit nie net die koloniale geskiedenis van Afrika is waarna daar in *Sirkusboere* verwys word nie, maar ook dié van Amerika deur die verhale van Buffalo Bill:

“Vreeslose bondgenoot van die sheriffs, gevreesde Indiane-vyand, nemesis van bendes en bandiete.”

Hy hoef nie `n naam te noem nie. Almal wat voor die kaartjieskantoor saamdrom, weet hy praat van die man wat Yellow Hand se kopvel afgeskil het, die wreker van generaal Custer se eer. [...]

Hy het geen bekendstelling nodig nie, maar hy kry dit nogtans, want hy is Buffalo Bill wat in die Oorlog van Sitting Bull vir Yellow Hand by War Bonnet Creek verslaan het [...] (Loots 2011: 169, 171).

Al die pasgenoemde teksgedeeltes uit *Sirkusboere* toon tot watter mate *Sirkusboere* met die koloniale, en dus die historiese diskoers, gemoeid is. As teks wat die onregte uitwys wat teenoor inheemse volke van lande soos Afrika gedurende die koloniale tydperk gepleeg is, is *Sirkusboere* `n roman wat krities reageer op kolonialisme. Soos daar in die begin van hierdie hoofstuk gesê is, word die historiese diskoers met die karnavaleskediskoers verbind sodat die oorlog herskep word, maar ook sodat kolonialisme ontluister word.

2.8. Kapitalistiese kolonialisme en die karnavaleske

Die vervoer van inheemse mense uit kolonies soos Afrika en Australië na imperiale lande om in sirkus-skouspele en sirkusvertonings op te tree, was `n gewilde manier om geld te maak wat sou bydra tot die ontwikkeling van kapitalistiese lande soos daar in *Sirkusboere* uitgebeeld word:

“Feitlik die ganse westelike gedeelte van die skougrond is gewy aan lewende etnologiese uitstallings onder die toesig van antropoloë,” sê McGee. “Net soos wat u hier met u swartes gedoen het, word al hierdie tipes gehuisves in omstandighede so na moontlik aan hul natuurlike habitat.”

“Watter tipes?” vra Frank lugtig.

“Ons het Ainu’s uit die noorde van die Japanse eilandsee, Patagoniese reuse uit Argentinië, pigmeë uit Afrika, Kwakiutls van Vancouver-eiland af en Eskimo’s uit Groenland. Om maar net enkeles te noem” (Loots 2011: 182).

Loomba (1998: 3) verwys na twee primêre “kolonialismes” wat in die menslike geskiedenis voorkom. Hierdie onderskeid word gemaak tussen pre-kapitalistiese kolonialisme en kapitalistiese kolonialisme. Daar is wel net sekere koloniale denkers wat hierdie onderskeid maak, maar dit is `n onderskeid wat meer lig kan werp op die onderwerp van kolonialisme en die impak daarvan. Kapitalistiese kolonialisme het onder meer daartoe gelei dat die karnavaleske ruimte, in `n hedendaagse tydperk, in `n kapitalistiese ruimte omskep is. Vervolgens verwys Loomba (1998: 3) na die primêre verskil tussen pre-kapitalistiese kolonialisme en kapitalistiese kolonialisme:

Modern colonialism did more than extract tribute, goods and wealth from the countries that it conquered – it restructured the economies of the latter, drawing them into a complex relationship with their own, so that there was a flow of human and natural resources between colonized and colonial countries.

Derhalwe moet daar gelet word dat dit nie net natuurlike bronne is wat uit kolonies deur imperiale lande ontleen is nie, maar ook inheemse volke is gebruik om goedkoop arbeid aan Westerse en Europese lande te verskaf.

Sirkusboere toon aan tot watter mate kolonies soos Afrika deur Westerse en Europese kapitalisme geraak is en tweedens, tot welke mate die vermaakbedryf (soos die sirkusbedryf) gebruik is om kapitalistiese ideologieë te bevorder. Inheemse mense van Afrika, Australië, Egipte, die Ooste en selfs Amerika is gebring om in die stedelike gebiede van Europa en Amerika op te tree en ten toon gestel te word (Poignant 2004: 7). Hulle is dikwels as ‘barbare’ uitgebeeld en het `n groot rol in die vermaaklikheidsbedryf van imperiale moondhede gespeel (Rydell 1999: 136).

Die karnaval wat begin het as `n vorm van opstand teen die gesag van die Middeleeuse monargie, is later in kapitalistiese lande gebruik as `n manier van bemaking van ideologieë wat die ontwikkeling van kapitalistiese gemeenskappe sou aanmoedig: ‘What had once been a resistance to feudal power is now a commodity in the global market’ (Langman 2000). Volgens Rydell:

At fairs held during the Great Depression, shows representing Africa continued to foster images that lent legitimacy to segregation, but their primary emphasis shifted to provide support for American economic penetration of the African continent [...]. By the close of the 1930s, the easiest way to imagine African “development” was to imagine a continent without Africans or to envision a continent with African laborers working for American corporations (1999: 136).

Die Middeleeuse karnaval is dus, met ander woorde, omskep in `n hedendaagse mark. Dit is opvallend dat Bakhtin (1968: 7) die markruimte as deel van die karnavaleskediskoers beskou het: ‘[m]edieval spectacles often tended toward carnival folk culture, the culture of the marketplace, and to a certain extent became one of its components.’

Daar word op dié tydstop na die hedendaagse vorme van die karnavaleske verwys en Langman (2000) gebruik die term *karnavaleske* in `n nuwe betekeniskonteks om te verwys na `n moderne spandabelrige wêreldgemeenskap, wat deur industriële en kapitalistiese ondernemings gevorm is. In `n moderne konteks word die karnaval as vermaakbedryf gebruik om politiese doeleindes, soos die implimentering van kapitalisme, te bemagtig. In *Sirkusboere* word die kapitalistiese aard van die sirkus beklemtoon. Die volgende teksgedeelte uit *Sirkusboere* is `n aanduiding dat die Suid-Afrikaanse krygsvertoning hoofsaaklik vir ekonomiese doeleindes opgevoer is:

Sy eerste belegger is Henry Meyer, eienaar van `n konstruksimaatskappy in Pretoria en `n oudinwoner van St. Louis. Meyer se familie en vriende belê ook groot somme geld. [...] Frank adverteer in al wat `n koerant is. Wil jy aandele koop teen £5 4s per aandeel? Dan beter jy opskud, want hierdie aandele verdwyn so vinnig soos neut in `n apieshok. Drieduisend is reeds in Amerika opgeraap en daar is slegs tweeduisend oor vir die Suid-Afrikaanse mark (Loots 2011: 104).

In die aangehaalde passasie uit *Sirkusboere* word die aandag dus veral gevestig op die kapitalistiese aard van die hedendaagse karnaval en skouspel, maar wat in ag geneem moet word, is die parodiërende wyse waarop *Sirkusboere* met die koloniale diskoers omgaan. Die feit dat Frank se sirkus aan die einde van die roman op bankrotskap uitloop, dra by tot die belaglikheid van die spektakelsindikaat waarna daar in *Sirkusboere* verwys word, maar ook tot die ondermyning van die skouspelkonsep.

Weens die feit dat die roman op 'n parodiërende wyse met kolonialisme en kapitalisme omgaan, is dit 'n ondermyning van dié diskoerse. *Sirkusboere* kom, met ander woorde, in opstand teen die kapitalisme wat as dryfkrag van die kolonialisme gedien het.

Boje gee 'n kontemporêre omskrywing van die term *karnavaleske* wat fokus op die parodiërende aard van die hedendaagse skouspel:

My focus here is what Mikhail Bakhtin (1973, 1981) and Julia Kristeva (1980a,b, 1986) would call carnivalesque, the use of theater to parody and resist spectacles of global corporate hegemony, mixing outrageous satire, popular music, models, and critical pedagogy to problematize globalization and free trade as reinvented ideologies of colonization and global racism in the 21st century (2001: 432).

In die geval van *Sirkusboere* is dit belangrik om daarop te let dat terwyl die verhaal in 'n tydperk ná die Suid-Afrikaanse oorlog afspeel, die roman binne 'n postkoloniale en postmodernistiese literêre klimaat verskyn en dus is Boje se beskouing van die karnavaleske as opstand teen internasionale korporatiewe hegemonie toepaslik.

2.9. Vertonings van inheemse volke

Daar is inderdaad 'n leërskaare vreemde volkere in St. Louis vergader. Op feitlik elke bladsy is daar afbeeldings van eksotiese besoekers met skrapse lendedoeke, takbokvelle, grasrompe, skulpversierde skorte, pelsmusse, spiese, skilde, totempale, neusringe, hooftooisels en sierade van sade, bene en leer (Loots 2011: 183).

Die tentoonstelling van inheemse mense uit verskeie lande is 'n prominente verskynsel in *Sirkusboere*. Poignant (2004: 7) verwys na die arena waarin opvoeringe deur inheemse groepe van verskeie lande plaasgevind het as die 'skou-ruimte.' Sy beskou dit as 'n chronotopiese ruimte waarin koloniale verhale vertel is en 'n ruimte waarin daar 'n spesifieke (kulturele) verhouding tussen die toneelspelers, die toeskouers en die ruimte gevorm is:

I call the arena in which this engagement took place the show-space. This term is more than a collective name for the actual show places; rather it defines a cultural space that is both a zone of

displacement for the performers and a place of spectacle for the onlookers. It is a chronotopic space, that is to say, a conjunction of time and space, where certain stories can ‘take place’: where historically specific relations of power between colonisers and colonised were made visible (Poignant 2004: 7).

Vir die Europese en Amerikaanse Kaukasiese nasies was die aanskou van ‘barbare’ uit kolonies ’n bevestiging van hul eie superioriteit:

The touring shows of indigenous peoples became, as it were, a savage presence in the midst of urban life, and the integration of visual, written, oral and performance techniques in the production of these shows provided a powerful platform for the popular expression of ideas about differences between peoples in terms of inferiority and superiority, endowing the spectacle with a disciplinary function (Langman 2000).

Die sirkusbedryf het ook betrokke geraak by ander fasette van kapitalistiese gemeenskappe en het meer as nét vermaakbedryf geword (Rydell 1999: 136). Verder verwys Poignant (2004: 115) na die antropologiese gemeenskap wat belangstelling in vertonings van allochtone nasies getoon het. Rydell voer dié argument verder en redeneer dat dit veral die betrokkenheid van antropoloë is wat vermaakbedrywe, waar Afrikane ten toon gestel word, aangespoor het:

African shows at American fairs did not appear out of thin air. They owed their existence to a world of popular entertainments increasingly shaped by the active intervention of anthropologists. Indeed, ever since George Cuvier had dissected the genitalia of the “Hottentot Venus” in 1815, European anthropologists had developed a positive passion for exhibiting Africans (1999: 136).

Die idee was dat antropologiese navorsing oor swart gemeenskappe as bewyse sou dien ten opsigte van die mite dat inheemse nasies uit plekke soos Afrika, primitief en dus onbeskaafd was:

Supposedly, savagery could be read in the features and on the body as a visible sign – as scarification, tattooing and so on – and it was said to be evident in behavioural traits such as ‘ranting’ (talking gibberish) and cannibalism (Poignant 2004: 10).

Die uitbeelding van die inheemse mense waarna verwys word as barbare, was nie net 'n stelling oor biologiese eienskappe van die liggame van dié mense nie, maar het ook sekere kulturele implikasies gehad: 'What were presented to the public as freaks of nature were instead freaks of culture' (Poignant 2004: 84). In *Sirkusboere* word die belangrike rol van die antropologiese gemeenskap in die vermaakbedryf beklemtoon:

Toe McGee en sy mede-antropoloë besluit om 'n atletiekdag vir inboorlinge te hou, steun Frank hul voorstel heelhartig.

"Dit sal 'n geleentheid wees om interrassige atletiekrekords te bekom," sê McGee. "Ons wil die nie-Kaukasiërs se fisieke vermoëns toets." [...]

Die geleentheid word onder die vaandel van die Antropologie-departement aangebied, maar Frank sorg dat sy Boeresirkus en Donker Afrika-uitstalling in die oog bly (Loots 2011: 265).

Volgens Poignant (2004) het daar dikwels vertonings van verminkte persone plaasgevind in dieselfde skouruimte waar inheemse mense ten toon gestel is en dit op sigself was 'n aanduiding van hoe hierdie inheemse groepe van verskeie lande deur die Westerse wêreld as onderontwikkeld beskou is:

Not only were the congenitally impaired shown together with the exotic indigenous, the latter were described in the language of impairment – as 'deformed,' with 'distorted' features, and lacking proper speech. The exhibition of imported living exotics alongside the fake highlights how the representations of the former were no less fantastic than the latter (Poignant 2004: 84).

Soos daar aan die begin van hierdie hoofstuk voorgestel is, was (en is) die vermaakbedryf een van die vernaamste ekonomiese dryfkragte van kapitalistiese lande (Langman 2000) soos Amerika. Langman (2000) besin byvoorbeeld oor die manier waarop vorme van dominasie (waarvan die vermaakbedryf 'n hoofgedeelte vorm) deur mense in veral kapitalistiese lande geïnternaliseer is.

Verskeie maniere is gebruik om mense in kapitalistiese gemeenskappe onderdanig aan ideologieë van hegemonie te maak en een van die primêre tegnieke wat gebruik is, sluit bemerking in (Langman 2000). Skougronde is dikwels tydens die koloniale tydperk gebruik om dié soort bemerking aan te spoor. Dit word in *Sirkusboere* uitgewys:

Dit is die grootste byeenkoms van rasgroepeerings tot nog toe. Die ganse opwaartse kurwe van die mensdom en elke fase in menslike evolusie kan waargeneem word: van die primitiewe Dahomiërs tot die halfbeskaafde Javane en hoogs beskaafde Kaukasiërs (Loots 2011: 182).

Daarbenewens moet daarop gelet word dat die Middeleeuse karnaval ontstaan het met die hoofdoel om teen sosiale klasverskille in opstand te kom, terwyl karnavaleske vorme in 'n moderne tydperk gebruik is om klasverskille in stand te hou (Langman 2000). Die vermaakbedryf, en dit sluit veral karnavaleske verskynsels soos die sirkus en spektakels in, is vir eeue as toestelle van sosiale manipulasie en oorheersing gebruik, soos hierbo (Afdeling 2.9.) verduidelik is en soos daar in die aangehaalde paragraaf uit *Sirkusboere* beklemtoon word.

Die internalisering van oorheersende diskoerse en ideologieë het nie net 'n impak op kapitalistiese gemeenskappe gemaak nie, maar op die mense waarop dié oorheersing uitgeoefen is. Loomba (1998: 24) verwys byvoorbeeld na Fanon (1967: 18) se beskouing van gekolonialiseerde mense as daardie mense wat nie nét gebruik is vir goedkoop arbeid nie, maar mense in wie daar 'n minderwaardigheidskompleks geskep is deur die verwydering van dié mense van hul plaaslike en oorspronklike kulturele afkomste. In *Sirkusboere* word hierdie onderdrukking duidelik uitgebeeld deur die karakter Fenyang, wat onderdanig moet wees aan Piet, al behoort die plaas hoofsaaklik aan Fenyang se familie:

Dit was 'n groot kwaad. Daardie stuk land was met hulle saad geplant. Dit was sý seun se sweet wat daar geval het. Die kind het in die donker geploeg en gesaai, snags, in die maanlig, nadat hulle klaar was met die baas se lande. Hy het soos 'n groot man gewerk waar die perde nou besig was om hulle dik te vreet (Loots 2011: 45).

Die feit dat Fenyang en sy familie na Piet as “baas” verwys, versterk die idee dat daar 'n minderwaardigheidskompleks by veral swart mense gedurende die koloniale tydperk aangewakker is. Diskriminasie teenoor swart en inheemse volke is dikwels beskou en geregverdig as die beskerming van die Europese en Westerse beskawing, wat in die vorm van industrialisasie gemanifesteer is:

In the teeming cities, surrounded by an anonymous underclass, there was always the fear of falling off the ladder of progress, or the growing threat of the social order of anarchic revolution, but the

projection of these fears onto a 'savage other' allowed the threat to civility to be externalised (Poignant 2004: 114).

Vertonings en uitbeeldings, soos dié wat in *Sirkusboere* voorkom, is gebruik om sekere mites en stereotypes oor die 'self' en die 'ander' tot stand te bring sodat sekere gemeenskappe die mag kon hê om hul eie ideologieë, in dié geval kapitalistiese ideologieë, te bevorder: 'Cast in the role of anonymous savage other to the Western civilised self, these nineteenth-century indigenous performers continue to be captive in more recent discourse on the show-space' (Poignant 2004: 8). In die verhaal van *Sirkusboere* word die 'beskaafde Kaukasiërs' vergelyk met moderniteit en teenoor die 'primitiewe' inheemse volke gestel, wat op hul beurt met 'donkerte' vergelyk word:

"Daar is dié wat tuis hoort in die eras toe tand, klou, klip en steenwerktuig die botoon gevoer het. Maar die gesofistikeerde moderniteit om ons illustreer hoe die mensdom van donkerte na die Verligting en van barbaarsheid na burgerlike beskawings gevorder het" (Loots 2011: 182).

Vervolgens veronderstel die stelling deur Poignant (2004: 8) dat inheemse mense uit Europese en Westerse kolonies, nie net fisies in die skouruimte vasgevang was nie, maar dat hulle beperk is deur die diskoers van die skouruimte en dié argument kan verder gevoer word om die diskoers van die verlede in te sluit.

Inheemse mense (veral swart mense) wat dikwels uit hul geboortelande, soos Suid-Afrika geneem was, is deur die skouruimte as primitief en onbeskaafd uitgebeeld en só is die siening van dié mense deur die geskiedskrywing beperk. In 'n studie oor Saartjie Baartman verwys Young (1997: 704) na die mag wat diskoers aan sekere individue of gemeenskappe verleen: 'Discourse is power, and this power is self-validating. The power over Baartman was created and maintained by a monopoly on discourse [...].'

Verskeie stereotypes, wat veral in geskiedenis tekste gedokumenteerd is, het oor inheemse nasies ontstaan. In *Sirkusboere* word die kwessie van stereotipering aangespreek en beklemtoon in 'n gesprek tussen Frank en Piet:

“Kom ons spring weg met `n uiteensetting van die swart volkere,” besluit Frank die eerste aand.

“Ai, die afgedankste gamsgeslagte,” sê Piet en sug.

“Wat is u waarnemings, Generaal? Wat val u uitermate op?”

Piet dink lank voor hy antwoord. “Hoe godsliederlik baie hulle kan drink. En hoe diep hulle in sonde gesonke is. Hulle harte is so swart soos dassiepis.” Hy vryf met een van sy groot, harige hande oor sy oë en vir `n gek oomblik wonder Frank of hy in tranes gaan uitbars. “Hulle is totaal oorgegee aan ondeugde,” sê Piet dan. [...]

Wanneer Frank later na sy aantekeninge kyk, lyk dit vir hom aan die yl kant. Hy brei uit eie oorweging die hoofstuk uit met besonderhede oor huisvesting en dieet (Loots 2011: 133-134).

Frank se gewilligheid om mettertyd Piet se opmerkings oor die swart bevolking aan te pas, ondermyn die dinge wat deur Piet gesê is en ook Piet se diskriminasie teenoor die swart bevolking. Daarteenoor gestel, as Frank hartlik sou saamstem met alles wat Piet gesê het, sou dit die teenoorgestelde trefkrag gehad het, Piet se mening sou opgehef gewees het, en die ontluistering van stereotipering sou nie klaarblyklik gewees het nie.

2.10. Kolonialisme en die karnavaleske in *Sirkusboere*

Die bevordering van een land of gemeenskap se ideologieë bo `n ander s'n, het uiteraard ook `n impak gehad op geskiedskrywing. Sekere individue is deur die geskiedenis opgehef terwyl ander so te sê uit die geskiedenis geskryf is (Poignant 2004: 9).

Die hoofproblematiek wanneer dit by geskiedskrywing kom, het te make met die subjektiewe proses van versameling van historiese inligting, waarna daar vroeër in hierdie studie (Afdeling 2.4. en 2.5.) verwys is. Volgens Rossouw (1995: 254) is daar veral bespiegeling ‘oor wie “ons” en wie die “ander”/vyand is, oor wie watter gevegte gewen en wie verloor het, oor wie se “cause” meer “just” was [...].’ Daar word in *Sirkusboere* eksplisiet na dié kwessie verwys:

“Julle Engelse het dit begin,” kla Piet. “Die Boere wou `n witmansoorlog veg, maar toe deel die Kakies mos wapens uit aan al wat `n Basoeto, Fingo en Barolong is. Dis julle Britte wat begin het om gewere te gee vir selfs die luiste, vuilste, mees veragtelike en veragterde swartes.”

“Dis nie ter sake wie daarmee begin het nie,” sê Frank. “Daar was swart mense in die oorlog en daar sal swart mense in St. Louis wees.” [...]

“Hulle gaan saam, Generaal. Ons gaan die geskiedenis getrou uitbeeld, selfs tot in die mees onbenullige besonderhede” (Loots 2011: 97).

Frank en Piet betoog in dié passasie oor wie by die krygsvertoning ingesluit en wie uitgelaat moet word – met ander woorde, wie waardig genoeg geag word om by die geskiedskrywing ingesluit te word. Die krygsvertoning kan in dié opsig as `n opvoering van die verlede gelees word en Frank as die geskiedskrywer. Hy word gekonfronteer met die keuse oor watter inligting in verband met die verlede ingesluit en watter inligting uitgelaat moet word.

Dit is hierdie problematiek van geskiedskrywing wat deur *Sirkusboere* blootgelê word. Dit is veral die kapitalistiese voorneme van moderne skouspele (wat dikwels in die verlede as geskiedenis tekste gefunksioneer het) wat aan die leser openbaar word. Sodoende verloor die spektakel sy mag en geloofwaardigheid omdat die leser bewus gemaak word van die feit dat die geskiedenis `n bemarkingsapparaat geword het wat aan die gehoor van dié toneelspelery en ekshibisies verkoop is.

Volgens Stoddart (2001: 84) is dit veral aan die begin van die negentiende eeu dat drama by sirkusvertonings geïnkorporeer is en krygsvertonings `n gewilde vorm van vermaak in die sirkusruimte geword het. In die meeste gevalle, veral wanneer Amerikaanse sirkusvertonings ter sprake is, is dié dramas opgevoer as `n manier om die koloniale geskiedenis, wat steeds in dié tydperk in hoë agting gehou is, te herroep. Die gewildheid van sulke skouspele is `n bevestiging van die mate waartoe idees oor hegemonie en dominasie deur kapitalistiese gemeenskappe geïnternaliseer is:

It is also true that the American circus frequently played out its own histories within this epic format and the huge popularity of the Wild Westshows orchestrated by figures like Buffalo Bill which suggests an obsessive drive to review, rework and relive the domination of the country and its native peoples that was as important to the establishment of a white American identity as the battle of Waterloo was in the continual need to form a British national identity and sense of citizenship (Stoddart 2001: 88).

Daar is veral aanvanklik gedurende hierdie opvoerings op historiese akkuraatheid gefokus, maar bowenal was die doel van hierdie dramas `n ekonomiese een (Stoddart 2001: 84). Die hoofdoel was om `n groot gehoor te lok en dus is historiese akkuraatheid later prysgegee vir drama wat die verbeelding aangryp. Die geskiedenis is omskep in skouspel (Stoddart 2001: 84). In *Sirkusboere* word die skouspelagtige aard van die geskiedskrywing beklemtoon:

Wanneer die verwoesting van Paardeberg voltrek is, en dit eindelijk stil raak in die laer, klim Piet van sy perd af en gaan staan voor Roberts. Die veldmaarskalk sê nié dat dit `n eer is om so `n dapper krygsgevangene te hê nie. Hy sê nie `n woord nie. [...]

“Dit is in stryd met die waarheid,” het Piet reeds ná die eerste vertoning by Brady gekla. [...]

“Dis showbiz,” het Brady kortaf gesê. “Nie `n geskiedenisles nie” (Loots 2011: 325-326).

As gevolg van die feit dat daar twyfel in die geloofwaardigheid van geskiedenis tekste geskep word, hetsy in die vorm van skouspele of die vervalsing van historiese tekste, word daar ook twyfel geskep in die manier waarop inheemse mense in die verlede uitgebeeld is.

Die uitbeelding van verskeie inheemse mense as ‘barbare’ word in *Sirkusboere* belaglik gemaak en dus ondermyn omdat die leser bewus is van die feit dat dit `n klugspel is en dat dié mense (soos byvoorbeeld Fenyang) nie werklik ‘primitief’ is nie, maar dat hulle optrede en kleredrag slegs toneelspel is. Die geloofwaardigheid van soortgelyke skouspele wat in die verlede plaasgevind het, en tekste wat inheemse nasies as barbare uitbeeld, word daarom ook ondermyn. Die leser word byvoorbeeld in die volgende paragraaf bewus gemaak van die klugspel agter die mite van die self en die ander en ook die illusie dat een gemeenskap meerderwaardig teenoor `n ander is:

“Viva variasie,” sê Frank wanneer hy sy swart deelnemers van gedaante laat verwissel. “Dit sorg vir joie de vivre.” Sodra hy reken sy Donker Afrika-uitstalling begin stagneer, sorg hy dat almal in die kraal `n nuwe rol kry. Dolosgooiers raak dansers, kroonprinses raak doodgewone krygers, bierbrouers raak hoofmanne (Loots 2011: 263).

Die feit dat die problematiek van geskiedskrywing deur (meta-)fiksie, in die geval van *Sirkusboere* as metafiksonale teks, aangespreek word, is `n aanduiding dat die grense tussen

geskiedskrywing en fiksie op `n ander manier as tevore beskou word. Volgens Rossouw is dit juis fiksionele tekste wat die geskiedenis akkuraat kan weergee:

Hoewel literêre taal nie nodig het om aanspraak te maak op `n verband met die werklikheid nie, is dit duidelik dat skrywers dikwels vir hulleself `n rol en `n taak uitkies wat eties gerig is; hulle is minder gekontamineer deur die politieke magspel in die gemeenskap en toon `n betrokkenheid by die menslike situasie in die algemeen. Hierdie posisie wat skrywers dikwels inneem, lei daartoe dat die amptelike historiese diskoers bevraagteken word – daar is iets soos “a desire for an ethical encounter with history” (Thiher 1990: 20) teenwoordig, in die Afrikaanse literatuur [...] (1995: 254).

Dit is daarom nie meer nét ‘amptelike historiese tekste’ wat as geldig geag word wanneer dit kom by geskiedskrywing nie.

2.11. Deelname aan die postkoloniale gesprek

Volgens Ashcroft (2001: 9) is dit die postkoloniale intellektueel se deelname aan die postkoloniale diskoers wat van hom of haar `n postkoloniale intellektueel maak.

`n Hooftema in die postkoloniale teks is die koloniale geskiedenis van `n bepaalde land of streek (Ashcroft 2001: 7 & 124). Hierdie tekste is geneig om te fokus op identiteit, eensaamheid, vervreemding, ontheemding, die verhouding tussen mens en ruimte of plek en opstand teen die koloniale proses (Ashcroft 2001: 124-128). Edwards stel die volgende vraag aan sy lesers,

‘What, then, is the purpose of writing literature about the aftermath of colonization and the independence of colonial nations? Does postcolonial literature simply represent the histories of violence and trauma that moved peoples, regions and countries from subjugation to liberation? Or does postcolonial writing tell us about what is happening in our own lives, mapping out where we come from and where we are going?’ (2008: 1).

`n Moontlike antwoord op Edwards se vraag is natuurlik dat postkoloniale literatuur `n groter doel dien as om slegs te verwys na die geskiedenis van voorheen gekolonialiseerde nasies. Vir Edwards (2008) is die postkoloniale skrywer iemand wat in literêre terme betrokke is of was in

die proses wat tot die dekolonisasie van onderdrukte nasies gelei het. Hy herinner ons daaraan dat postkoloniale skrywers altyd terugverwys na spesifieke historiese gebeure.

Postkoloniale denkers en skrywers strewe daarna om die verlede te onthou sodat dit nie in die toekoms herhaal word nie (Mbembe 2008). *Sirkusboere* verwys byvoorbeeld na die Suid-Afrikaanse Oorlog, wat 'n groot deel van die Suid-Afrikaanse koloniale geskiedenis uitmaak. Die roman gaan ook verder en lewer kommentaar oor die huidige posisie van die Afrikaner.

In *Sirkusboere* word die metamorfose van 'n gedeelte van die Afrikanervolk van 'n nasionalistiese en patriotiese nasie tot 'n stedelike nasie wat patriotisme afgelê het, deur die karakters van Piet en Ben uitgebeeld. Dié verandering is veral in die lewensverhaal van Piet opvallend:

Grot, ja. Dis waar my gesin toe gewoon het, ja. Glad nie so buitengewoon nie, Lord Cadbury. Dis woeste wêreld. Varkiesdraai was geen sprokie nie. Vader is verskeie kere deur die Batet-stam aangeval. Hy het telkens vee in strooptogte verloor. Ons is daarvandaan Pondoland toe; later goudvelde toe. Dis eers onlangs dat ons dorpenaars geword het.
En wat sou hy sê oor sy lewe vóór die oorlog? 'n Boer sonder 'n plaas, bid jou dit aan! (Loots 2011: 36)

Die kontras tussen Ben en Piet in *Sirkusboere* is opvallend en lei daartoe dat die nasionalistiese Afrikaner teenoor die moderne Afrikaner opgestel word. Piet word in die roman voorgestel as die voorvaderlike Afrikaner wat weier om outydse tradisies prys te gee, terwyl Ben weg wil breek van die dinge wat van hom 'n Afrikaner maak:

“Gelukkig het God ons deur die wildernis van stryd gelei, selfs het nie almal van ons Hom in hul hart gehou nie.”
Ben leer gou watter skimpe vir hóm bedoel is. Dis algemeen bekend dat Piet reken Ben is nie 'n teer genoeg Christen nie en hom daaroor verkwalik (Loots 2011: 238).

Dit is opvallend dat nie een van die patriargale Afrikanerfigure in *Sirkusboere* (soos Piet, Ben en Maans) nageslagte het nie en dus kan die tradisies wat deur hulle verteenwoordig word, nie aan 'n volgende geslag oorgedra word nie. Hiermee word die kontemporêre toestand van die

Afrikaner beklemtoon – dat die jonger Afrikanergeslag nie voortgaan met die tradisies van hul voorouers nie:

Hier gaan hy `n slag die lewe geniet: in die dobbelhole, in fleries se beddens, in oorvol hotelkroeë. Elke liewe moontlikheid gaan hy op die proef stel. Die vrome klomp vaderlanders is nie nou hier om hul tonge te klik nie (Loots 2011: 106).

In die aangehaalde paragraaf uit *Sirkusboere* is dit opvallend dat Ben verwys na die feit dat hy as Afrikaner nie grond het nie. Dit is ook nodig om daarop te let dat die kwessie van grond regdeur die roman met Afrikanerskap geassosieer word.

2.12. Ontheemding

Dit is veral weens die manier waarop die verhouding tussen karakter en ruimte in die roman geproblematiseer word, dat *Sirkusboere* as `n postkoloniale roman beskou kan word. Dit is `n aspek wat veral ook by die karnavaleskediskoers in die roman aansluit. Daar sal vervolgens op die kwessie van karakter, ruimte en die karnavaleskediskoers gefokus word.

As hy nuut begin, moet dit iewers wees waar daar nog geleenthede is. Nieu-Meksiko, as dit moet. Wie weet, moontlik is dit presies wat hy soek. Dit kan wees soos Varkiesdraai destyds: wild en woes, maar sonder die oproerige stamme. Nie `n plaas nie, maar `n *ranch*. `n Plek waar hy kan maak en breek soos hy wil (Loots 2011: 216).

In *Sirkusboere* vind daar twee primêre reise plaas waar die karakters in albei hierdie reise wêg geneem word van die plaasruimte. In die eerste reis word karakters geneem na die oorlogsruimte, wat in *Sirkusboere* as `n historiese ruimte voorgestel word. Die tweede reis neem die karakters na die stedelike ruimte wat ook die karnavaleske ruimte in *Sirkusboere* is (dit is waar die spektakels en uitbeelding plaasvind). Laastens word die karnavaleske ruimte met die historiese ruimte verbind wanneer die oorlog in skouspel omskep word.

Een van die hoofaspekte wat van *Sirkusboere* `n postkoloniale roman maak, is die wyse waarop die teks die verhouding tussen karakter en ruimte problematiseer. Die kwessie van ruimte en

karakterisering sluit ook veral aan by die karnavaleskediskoers in die roman. Daar is byvoorbeeld in Afdeling 2.10. van hierdie studie verwys na die manier waarop die karnavaleskediskoers in die roman in 'n postkoloniale ruimte omskep word:

Dit is die saaiste *sideshow* wat Frank in jare gesien het. Soms sit Geronimo op 'n perd of ry sy wagte met hom in 'n outomobiel op die skougrond rond [...].

Hoekom Ben so dikwels hier na die Indiaan se geteem kom staan en luister, weet nugter. Dit klink altyd dieselfde en eindig altyd op dieselfde manier: As die arme ou Apaches tog maar net kon terugkeer na die landskap van rooi kranse, rooi winde en rooi wolkbanke waar hulle vandaan kom (Loots 2011: 304).

Die sirkus funksioneer as die primêre karnavaleske ruimte in *Sirkusboere* en daar word in hoofstuk 3 na die sirkus as 'n liminale ruimte verwys wat hierdie ruimte die ideale ruimte maak waarbinne 'n gemarginaliseerde postkoloniale karakter soos Ben voorgestel word. Die verhouding tussen karakter en ruimte is veral belangrik in die postkoloniale roman (Ashcroft 2001: 124), en dus sluit die idee van die sirkus as nomadiese ruimte aan by die verhouding tussen ruimte (landskap) en karakter. In die postkoloniale roman is dit die verhouding tussen landskap en karakter wat op die voorgrond geplaas word (Ashcroft 2001: 124).

Die protagonis vind sigself dikwels binne 'n vreemde ruimte of landskap en voel daarvan gedistansieer: 'As cultural theorists have argued, the unyoking of culture from place – the deterritorialisation of culture – is one of the signifying forces of the modern world' (Poignant 2004: 8).

Dusdoende is die versteuring van kultuur en landskap veral 'n kenmerk van die postkoloniale diskoers. 'n Kerneienskap van die postkoloniale teks is dat daar 'n karakter, dikwels die protagonis, voorkom wat aan 'n onbekende ruimte blootgestel word en dat hierdie karakter dikwels ontuis in hierdie ruimte voel (John 1995: 89). Volgens John (1995: 90) benader die postkoloniale kritiek die “setlaar”-problematiek vanuit verskeie oogpunte en dit is veral die verhouding tussen karakter en (koloniale) landskap wat aandag kry.

In *Sirkusboere* verteenwoordig Afrika die koloniale landskap, en die ontwrigting van die inheemse volke wat deur die koloniale proses geraak is, word beklemtoon. Dit is dus veral die kwessie van ontheemding wat beklemtoon word.

Piet en Fenyang word byvoorbeeld weggeneem uit Suid-Afrika deur die sirkus en word hierdeur ontwig en aan 'n nuwe, vreemde ruimte blootgestel. Selfs Ben word as ontheemde beskou. Die toestand van ontheemding wat deur die karakters in die roman ervaar word, word deur die nomadiese aspek van die sirkusruimte uitgebeeld en hierdeur word die postkolonialisme beklemtoon. Terwyl die karakters aan die sirkuskouspel deelneem, bly hulle aan die reis en vind hulle hulself nooit werklik in 'n stabiele ruimte nie. Die skouruimte kan daarom teenoor die plaasruimte gestel word – die plaasruimte as simbool van ouderwetse Afrikaner-ideologieë.

Die feit dat die plaasruimte in die roman vernietig word, kan beskou word as 'n simboliese vernietiging van daardie tradisies wat deur dié ruimte verteenwoordig word. Dieselfde tradisies, naamlik die godsdiens en Afrikaner-nasionalisme, word deur Piet verpersoonlik en dus word daar 'n verband tussen Piet en die plaasruimte gehandhaaf. Piet word in die karnavalruimte geplaas en op hierdie manier word die dinge wat hy in die roman verteenwoordig, ondermyn.

Hoofstuk 3: Die Karnavaleske

“Higgledy-piggledy,” sê een van Marie Dressler se godsgruwelike klein duiweltjies skielik langs Piet. Hy kyk af. Die kind hou 'n kardoos vol springmielies na hom toe uit.’ [...] “Donkey wonkey,” kraai die kind. “Hurly-burly whirligig” (Loots 2011: 335).

3.1. Inleiding

In die aangehaalde teksgedeelte uit *Sirkusboere* word Piet gekonfronteer met 'n seun wat soos 'n duivel vir die karnaval aangetrek is. Die teenwoordigheid van die seun in kostuum aktiveer oombliklik 'n beeld van die groteske soos dit in die Middeleeuse tydperk voorgekom het. Sedertdien het die groteske as karnavaleske verskynsel, asook die karnavaleskediskoers oor die

algemeen, verskeie ontwikkelinge en veranderinge ondergaan. *Sirkusboere* is 'n roman wat teen die agtergrond van hierdie diskoers gelees kan word.

Dit is ook 'n teks wat die karnavaleskediskoers voed. In *Sirkusboere* word die aandag uit die staanspoor en regdeur die roman gevestig op die karnaval en op die sirkusruimte waarbinne 'n groot gedeelte van die roman afspeel. Elke karakter het 'n bepaalde rol in die verhaal, maar bowenal, in die skouspel.

Piet is byvoorbeeld die 'leeu van Potchefstroom' (Loots 2011: 38) wat 'getem' moet word (Loots 2011: 79) om aan die skouspel deel te neem en hy is ook 'die by wat die heuning soet maak' (Loots 2011: 14). Piet is dus 'n sentrale karakter in die sirkusskouspel en ook in die verhaal van *Sirkusboere* as geheel. Hy is inderdaad vergelykbaar met 'n sirkuskarakter wat op 'n dramatiese wyse sy selfbejammering uitleef en dus beskryf Ben hom as 'die ou sukkelaar' wat 'soos 'n miskruier sy stink bal [...] aanhou rol totdat dit hom heeltemal verdwerg' en volgens Ben sal Piet 'verward rondtrap en verleë met sy leë voorpote rondtas as jy dit van hom sou wegneem. Hy wil daarteen vaskyk, hom daaraan meet, daarteen aanleun, in die skadu daarvan staan, en sy nageslagte in die vrot binnehart van sy misbal uitbroei' (Loots 2011: 346). Piet se smart dra hy doelbewus met hom saam soos een wat homself vir die vertoon martel.

Daar is dan ook Piet se vernederende vertonings voor die skare van die wêreldskouspel wat in ag geneem moet word wat op 'n roerende wyse uitgebeeld word:

Frank kyk Piet met trane in sy oë agterna terwyl hy in die kapkar klim en buite sig verdwyn. O, daardie manjifieke gebrokenheid van hom! Die tragiese desperaatheid! Coney Island se eie koning Lear! (Loots 2011: 326).

'n Ander prominente, en selfs (die) hoofkarakter in *Sirkusboere* aan wie daar 'n belangrike rol toegeskryf word, is Frank. In die verhaal is hy die 'ringmeester' en 'sirkusbaas' (Loots 2011: 60) en as sodanig speel hy die rol van skepper van die militêre skouspel, maar hy dirigeer ook grootliks die verhaalgebeure:

Besturende direkteur van die Transvaalse Spektakelsindikaat en skepper van die Boeresirkus was hy. [...] Oor alles het hy sy hande gehou. Hy was die gevolmagtigde potentat, chargé d'affaires, kostumier, rekwisietemeester, magasynmeester, tesourier, teksskrywer, souffleur, choreograaf, logistikus, stalmeester, perdetemmer en pikeur (Loots 2011: 322).

Frank dirigeer nie net die verhaaldeure nie, maar die roman begin en eindig met hom en sy verhaal as sirkuslegende. Volgens Lascelles (Loots 2011: 364) kan daar 'slegs een Meester van die Skouspel wees' en in *Sirkusboere* is Frank daardie sirkusmeester. 'n Aspek van Frank wat in die roman beklemtoon word is sy stryd met die verlede, maar bowenal sy hunkering na die dramatiese:

Frank [...] word op die plek beetgeneem deur 'n diep en intense verlange na die sirkus. Die tuimelaars, lyfvlegters, swaardslukkies en veral die anargistiese narre sou hierdie doodsheid kon verdryf. Waar is sy oupa, die slinkse ou spotvoël nou? Waar is die harlekynskierie oor die burgemeester se kop? En waar is die spul sirkusboere en hul swartes? (Loots 2011: 370).

Frank se wens is om so lewensgetrou as moontlik 'n onvergeetlike skouspel te lewer en dit bereik hy met die Boeresirkus want, 'daar was later niemand meer wat onder sy spelleiding gestaan het nie. Hulle het hom, hul orkestreerder, heeltemal oorrompel. [...] Daar sal nuwe vertonings wees, maar hy sal die deelnemers aan sy Boeresirkus mis. Hul vurigheid was verrassend, hul passie aandoenlik' (Loots 2011: 371). Die verhale van die sirkusboere kan later nie meer binne die grense van die skouspel beperk word nie en derhalwe word die skouspel in 'n werklikheid omskep terwyl die lewensverhale van die sirkusboere in 'n vertoning verander.

Daarbenewens word daar na Ben as 'Boerbok' (Loots 2011: 66) verwys en die leser vind dat Ben 'n karakter is wat altyd op soek is na groener weivelde. Ben speel ook die rol van 'n soort 'jack of all trades' (Jack van alle ambagte) en dus, '[l]aat niemand sê Ben Viljoen is 'n *one-trick-pony* nie (Loots 2011: 292).

Ben se karakter word gedefinieer deur rolspel. In die verhaal is dit sy gedaanteverwisseling wat beklemtoon word en sy vermoë om mense te bluff:

Dit slaan Ben se dorpsgenote nog altyd dronk, hoe hy hom oral kan inwurm. [...]

Ja-nee, die Krugersdorpers onthou vir Ben in al sy gedaantes; en wat 'n verkleurmannetjie is hy tog. 'n Vurige Hollanderhater toe hy by Eugène Marais aan't flikflooi was, maar ewe skielik 'n Kruger-volgeling toe hy hom in agt-en-negentig vir die Volksraad beskikbaar stel. [...] Skaamteloos draai hy sy wieke na die wind en dit wêrk. Daar is geen keer aan Ben nie. [...] As hulle môre moet hoor hy het vandag saam met die president van Amerika geëet, sal hulle net hul skouers ophaal. Dis tipies van hom, sal hulle sê. Só ken hulle hom (Loots 2011: 186-187).

Laastens is daar Fenyang, wie se rol met Frank se swart, skouspelagtige hings, Rovero, vergelyk word (Loots 2011: 67). Nadat Frank se perd beskryf is as 'n hings met 'n 'glimmende swart lyf' (Loots 2011: 73), volg die toneel waar Fenyang (Jan), 'n 'swart man, stadig uit die diepste skaduwees van die stoep kom' (Loots 2011: 75). Die vergelyking tussen die hings en Fenyang word verder beklemtoon wanneer daar na die dier verwys word as 'n perd wat 'hulle waarskynlik lanklaas in dié geweste gesien het [...]' (Loots 2011: 72). Die verwysing na 'dié geweste' kan gelees word as 'n voorspelling en sinspeling op Fenyang se verskyning in Amerika (die 'Wilde Weste') (Loots 2011: 171).

Die meeste van die pasgenoemde karakter-beskrywings aktiveer beelde van die sirkus en kan dus beskryf word as beelde van die karnavaleske. Daarbenewens word van die karakters ook met sekere diere vergelyk en diere word in hierdie konteks met die sirkusruimte en die karnaval geassosieer.

In 'n studie waarin die geskiedenis van karikatuur en die groteske bespreek word, verwys Wright (2005: 4-5) na die aard van sekere karikature in oertydse Egiptiese skilderye en illustrasies waarin mense in die vorm van diere voorkom en Wright beweer dat een van die mees natuurlike idees van mense oor die algemeen sou wees om persone te vergelyk met diere wie se eienskappe daardie persone besit. Wright gee dan 'n voorbeeld en voeg ook die volgende by:

Thus, one might be as bold as a lion, another as faithful as a dog, or as cunning as a fox, or as swinish as a hog. The name of the animal would thus often be given as a nickname to the man, and in the sequel he would be represented pictorially under the form of the animal (2005: 5).

’n Kultuur waarin mense as diere uitgebeeld word, of waar die beelde van verskeie diere met mekaar geïntegreer word (die idee hier is dat grense van normaliteit oorskry word), is een wat in die groteske kultuur voorkom, hetsy oertydse vorme van die groteske of moderne vorme daarvan (Connelly 2003: 2-4). Verder berei die verwysing na die ‘boksende kangaroo, die dansende beer en die apies wat op basoetoponies ry’ in *Sirkusboere* (Loots 2011: 9) die leser voor vir die karnavaleske beelde wat in die res van die verhaal volg.

In hierdie studie is dit hoofsaaklik Bakhtin se *Rabelais and his World* (1968) wat met betrekking tot die bespreking oor die karnavaleskediskoers geraadpleeg word. Daarbenewens word verskeie ander skrywers wat tot die karnavaleskediskoers bydra, ook betrek. In *Rabelais and his World* voer Bakhtin aan tot watter hoedanigheid die karnavaleske ’n hoofverskynsel in die werk van Rabelais is, maar terselfdertyd tot welke mate die diskoers van die karnavaleske oor die dekades ontwikkel en verander het.

Hierdie studie beoog nie om ’n volledige oorsig van Bakhtin se (karnavaleske) teorieë te gee nie, maar eerder om verskeie historiese aspekte van die karnavaleske uit te lig wat in *Sirkusboere* voorkom. Holquist (2002: 14) toon aan hoe breed die bestek van Bakhtin se werk is:

Mikhail Bakhtin made important contributions to several different areas of thought, each with its own history, its own language, and its own shared assumptions.

Die onderliggende eienskappe van die karnavaleske waarna Bakhtin verwys, het oor die jare verander. In *Sirkusboere* kom ’n aantal van hierdie karnavaleske elemente in allerlei vorme in die roman voor, en dit omskep *Sirkusboere* in ’n karnavaleske teks.

Die eienskappe van die karnavaleske waarna Bakhtin (1968) verwys, en wat in hierdie hoofstuk bespreek word, sluit in die parodie, satire, dubbelsinnigheid, opstand, veelstemmigheid (polifonie) en die groteske. Verder kan die karnavaleske ook opgedeel word in verskeie vermaaksvorme, soos die sirkus en die karnaval (Bakhtin 1968: 4). Albei hierdie vorme van die karnavaleske word in *Sirkusboere* aangetref.

3.1.1. Meer oor die karnavaleske

Volgens die *HAT* (Odendal & Gouws 2005: 534) verwys ‘karnaval’ na ’n fees wat drie dae voor Aswoensdag in veral Rooms-Katolieke lande plaasvind of na feestelikheid gedurende die karnavaltyd. Daar word bygevoeg dat dit ’n fees is wat gepaard gaan met vermomming, luidrugtige feesvreugde, vrolikheid en pretmakery in die algemeen.

Wanneer daar besin word oor die konsep van feestelikheid, veral soos dit deur Bakhtin beskou word, moet hierdie konsep as relatiewe en historiese konsep benader word. Die term *feestelikheid*, in die konteks van die karnaval, het verskeie betekenisse afhangende van die tydperk waarin dit toegepas word. Alhoewel Bakhtin se studie van die karnavaleske hoofsaaklik op die werk van Rabelais sentreer, moet die karnavaleske steeds as ontwikkelende diskoers beskou word en dus word die konsep van feestelikheid as relatiewe term hier benader.

Bakhtin (1968: 283) verwys na beelde van feesmaaltye wat in die werk van Rabelais uitgebeeld word en stel voor dat elemente van oorwinning en seëviering altyd inherent in hierdie beelde voorkom: ‘This element of victory and triumph is inherent in all banquet images. No meal can be sad. Sadness and food are incompatible (while death and food are perfectly compatible).’

Die feestelike aard van die karnaval het wel in later jare meer kompleks begin word en in die elfde en twaalfde eeue word ’n satiriese element by hierdie feestelikhede bygevoeg (Bakhtin 1968: 290). Die positiewe konnotasie wat dikwels aan die groteske toegeskryf word, word meer satiries van aard en die idee van oorfloed wat deur groteske beelde in werk van latere jare voorgestel word, word omskep in gulsigheid (*gluttony*) en die idee van vryheid word vervang deur vryheid om te mishandel (*freedom to abuse*) (Bakhtin 1968: 290).

Bakhtin gee as voorbeeld ’n werk uit die elfde eeu, naamlik *The Treatise of Garcia of Toledo* as werk met ’n satiriese aard:

The Treatise of Garcia of Toledo is quite obviously directed against the corruption, avidity, and disintegration of the Roman curia. The banquet images, exaggerated to extraordinary dimensions,

have here what might seem a purely negative connotation. This is the exaggerated picture of “the improper” (1968: 290-291).

Alhoewel die pasgenoemde voorbeeld as negatief beskryf kan word, stel Bakhtin `n meer komplekse siening van moderne uitbeelding van karnavalfeestelikhede voor. Volgens Bakhtin het hierdie feestelikhede altyd `n ambivalente aard en die oënskynlik negatiewe konnotasie wat daaraan gekoppel word het `n positiewe resonansie:

Banquet images, like all popular-festive forms, are ambivalent. True, in the given case they are made to serve a satirical, negative goal. But even here the images preserve their positive nature, and indeed it is this positive element that creates the exaggerations, though they are put to a satirical use (Bakhtin 1968: 290-291).

In *Sirkusboere* word daar konstant klem geplaas op feesviering en op die opwindende atmosfeer van die Wêreldskouspel, maar terselfdertyd heers die herinnering aan die oorlog en dus is die aard van die feestelikhede wat in *Sirkusboere* beskryf word, ambivalent. Daarbenewens word ook `n opvallende satiriese element opgemerk in die manier waarop die oorlog in skouspel omskep word. Die satiriese element in *Sirkusboere* word regdeur in hierdie studie aangespreek.

In *Sirkusboere* word beelde van feestelikheid beskryf en met die stad geassosieer, in stede van met die mark soos die geval is in die werk van Rabelais. Die aandag word veral aan die begin van die roman op oomblikke van pretmakery en feestelikheid gevestig:

Ben het nog skaars van die skip afgeklim, toe weet hy al: St. Louis is `n lekker rowwe gatskopplek. [...]

Ná soveel neerslagtigheid tuis beland hy in `n kookpot van plesierigheid. Oral raas en rumoer dit. Die hotels is oorvol, daar is te veel mooi vroue om vir almal ogies te maak en as jy verby `n oop venster stap, hoor jy musiek, gelag, die gerinkel van eetgerei en glase, en die geskraap van silwer op porselein.

St. Louis is `n stad wat hom regmaak vir die opwindendste somer van sy bestaan. Die Wêreldskou gaan die grootste een nóg wees, voorspel die koerante (Loots 2011:106).

Soortgelyke beelde van pretmakery en feestelikheid word oral in *Sirkusboere* aangetref sodat die karnavaleske atmosfeer in die roman beklemtoon word. Een sodanige voorbeeld is die volgende:

Op die Pike is feitlik elke vermaak-konsessie `n nabootsing van `n gesogte reisbestemming. Teen `n geringe fooi koop besoekers toegang tot die atmosfeer, musiek, aksente, reuke, handelsware en kos van lande wat hulle nooit werklik sal besoek nie. Hulle drink bier in `n Duitse taverne, beproef fondue in `n Switserse berghut, koop `n geborduurde sjaal by `n Hongaarse mark of `n glasvaas op `n Venesiese dorpsplein (Loots 2011: 178).

Beelde soos hierdie beklemtoon nie net moderne beelde van karnaval nie, maar ook oertydse beelde van die karnaval.

3.1.2. Inversie van mag

[O]ne might say that carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions (Bakhtin 1968: 10).

Een van die belangrikste aspekte wat ter sprake kom wanneer die karnavalse feesviering bespreek word, is die kwessie van rangorde. Dit is veral `n aspek waarop Bakhtin (1968) fokus. In *Sirkusboere* is daar `n duidelike hiërargie en onderskeid word gemaak tussen die Boere en die Britte:

Hy sou kastig in Engeland en Amerika gaan praat oor sy oorlogsmemoir. Hy sou ook probeer bemiddel en beïnvloed, maar hy was verkeerd oor die bui in Engeland. [...]
Hulle het gehou van sy diplomatie en was verras deur sy gemagtigde standpunt. Maar as dit kom by skadevergoeding en hulpverlening, was hul aandag nie by hom nie. Hulle was nie in sak en as soos die Boere nie (Loots 2011: 28-29).

Die Britte word duidelik uitgebeeld as die maghebbers in die verhaal en die Boere geniet nie die 'liberation from the prevailing truth and from the established order,' waarna Bakhtin (1968: 10) verwys nie.

Dit is terloops nodig om in ag te neem dat daar nie net `n magsverhouding tussen Boer en Brit bestaan nie, maar dat daar duidelike onderskeid tussen wit en swart rassegroepe in die verhaal is en dat die swart bevolking die minderes in die verhaal is. Nietemin, in die groter sinskonteks van

die roman word daar klem geplaas op die magsverhouding tussen die Boere en die Britte. Dit is die Britte wat in beheer is van die karnavalgebeure terwyl die Boere bloot as akteurs, en selfs as marionette, gesien word wat die Britse agenda bevorder. Dit is byvoorbeeld geen toeval dat die sirkusbaas, naamlik Frank, 'n Brit is nie. Daarby is dit meestal die Britte wat aangetref word in tonele van feestelikheid terwyl die Boere van ellende vergaan:

“Ek maak ons kritici sag,” verseker Arthur wanneer Frank uiteindelik 'n oudiënsie kry en hardop wonder hoeveel dit alles gaan kos. “Hulle raak vet en vergewensgesind.”

Intussen leef die Spektakelsindikaat se rekrute op karige rantsoene van halfgaar biefstuk, aartappels in die skil, koffie en stukke droë, harde brood. “Voel al weer soos konsentrasiekamp,” mor hulle, maar daar is niemand wat luister nie (Loots 2011: 186).

Diegene wat nie Brits is nie en wat wel deel is van die feesvieringe soos byvoorbeeld Ben en Arthur, word slegs bevoorreg op voorwaarde dat hulle aan die Britse maghebbers onderdanig is:

Met oneindige geduld stel hy die aandeelhouders se kant van die saak. Nee, die vertoning sal nie die stryd tussen Boer en Brit laat herleef nie. Dit is geensins die bedoeling om Sy Majesteit se onderdane belaglik voor te stel nie. Het hy, kaptein Arthur Waldo Lewis, 'n Amerikaanse burger van St. Louis, dan nie in Afrika aan Britse kant teen die Boere geveg nie? Is generaals Ben Viljoen en Piet Cronjé dan nie ook tans lojale Britse onderdane nie? (Loots 2011: 177).

Dit is dus die Britte wat opgehef word terwyl die waardigheid van die Boere in gedrang gebring word. 'n Vergelyking kan gemaak word tussen die magsverhoudinge wat in *Sirkusboere* voorkom en dié wat teenwoordig is in *Treatise of Garcia of Toledo* waarna daar vroeër verwys is. In *Treatise of Garcia of Toledo* is die pous en kardinale besig om feesmaaltye te geniet, maar nie as helde van die mense nie, eerder tot nadeel van die mense en dus verteenwoordig hulle nie die mense nie:

They feast heroically, but they are not heroes. They do not represent the people; indeed they feast at the people's expense and disadvantage. Wherever the image is directly or indirectly borrowed from folklore and yet pictures the life of a class, there inevitably arises an inner contradiction and tension. Of course, our formula rationalizes and simplifies this phenomenon, which is actually

complex, presenting many nuances and revealing the struggle of opposed tendencies (Bakhtin 1968: 291).

Die pretmakery in *Sirkusboere* wat deur karakters soos Ben en Frank geniet word, word gedoen tot die nadeel van die deelnemers in die sirkusksouspel en dus word die aard van die feesvieringe in *Sirkusboere* nie as uiters positief beskou nie, maar eerder as ambivalent. Karakters soos Piet, Johanna, Fenyang en Maans wat die mense verteenwoordig, word by hierdie feestelikheid uitgesluit. Die kwessie van mag kom dus hier ter sprake en word nie, soos in die verlede, van die karnavalruimte weggelaat nie (Bakhtin 1968: 10).

Die kwessie van mag is van groot belang in hierdie sinskonteks omdat dit beïnvloed hoe die geskiedskrywing benader word. In *Sirkusboere* is dit die verhaal van die oorlog wat vertel word, op verskillende maniere en uit verskeie perspektiewe. Die manier waarop die karakters uitgebeeld word, sal invoer op hoe die geskiedenis uitgebeeld word. Die satiriese uitbeelding van boeregeneraals en strydery gee 'n nuwe blik op die geskiedenis van die Suid-Afrikaanse oorlog, en beïnvloed hoe dit binne 'n moderne literêre klimaat ontvang en herdenk word:

There can be little doubt that in the national construction of South African historical memory across the past century it is the war of 1899-1902 which has counted far more than any other conflict. Unlike misty precolonial warfare or the grim white-black frontier and land wars of the seventeenth, eighteenth, and nineteenth centuries, it is Anglo-Boer War remembrance and commemoration which has become inscribed most visibly in the landscape – in post-1902 monuments, war memorials, and cemeteries of Boer and British combatants and Boer concentration camp victims, to say nothing of an imposing literary epitaph and other significant cultural traces of war memory (Nasson 2000: 150).

Hierby moet gevoeg word dat 'n satiriese omwerking van die oorlogsverhaal terselfdertyd die herroeping van hierdie traumatiese geskiedenis is (en deel vorm van die 'war memory' waarna verwys word) waarin die kwessie van mag 'n sentrale rol speel:

For the British, it was the biggest "small war" of the late-Victorian empire and proved to be unexpectedly hard going. For the defeated Boer republicans of the Transvaal and the Orange Free

State, the ruthlessness with which Britain prosecuted its war inflicted a deep kind of historical trauma upon modern Afrikaner society (Nasson 2000: 150).

In *Sirkusboere* word die verhaal van die Suid-Afrikaanse oorlog geneem en by wyse van spreke op 'n Britse en Westerse verhoog hervat en gekarnavaliseer.

Bakhtin (1968) onderskei in *Rabelais and his World* tussen oeroue feeste (voor die Middeleeue), amptelike feeste van die Middeleeuse tydperk en karnavalfeeste soos dit in die werk van Rabelais voorkom. Bakhtin (1968: 10) beskryf karnaval as 'the true feast of time, the feast of becoming, change and renewal. It was hostile to all that was immortalized and completed,' terwyl amptelike feeste soos volg beskryf word:

Unlike the earlier and purer feast, the official feast asserted all that was stable, unchanging, perennial: the existing hierarchy, the existing religious, political, and moral values, norms, and prohibitions. It was a triumph of a truth already established, the predominant truth that was put forward as eternal and indisputable.

In *Sirkusboere* word daar 'n element van hierdie amptelike feeste aangetref in die sin dat 'n sekere magsorde bevestig word. In die roman is daar 'n komplekse en gespanne magsverhouding tussen die Britse gesag en die Boere. Die mag van die Britse orde word bevestig en beklemtoon. Die bevestiging van die Britse orde se mag ten koste van die Boere se integriteit, dui op 'n element van amptelike feeste waarna verwys word.

Dit beteken ewenwel nie dat *Sirkusboere* as roman wegbeweeg van die karnavaleskediskoers nie – intendeel, dit dui op die roman se vermoë om die 'topsy-turvy' (Bakhtin 1968) eienskap van die karnavaleske ten volle te benut:

We find here a characteristic logic, the peculiar logic of the "inside out" (*à l'envers*), of the "turnabout," of a continual shifting from top to bottom, from front to rear, of numerous parodies and travesties, humiliations, profanations, comic crownings and uncrownings (Bakhtin 1968: 11).

In *Sirkusboere* word die karnavaleskediskoers gebruik om kommentaar op die oorlogsdiskoers, asook die aard van geskiedskrywing, te lewer. Daar word dus vervolgens ondersoek tot watter mate *Sirkusboere* as teks met aspekte van die karnavaleske omgaan.

3.2. Die sirkus, die karnaval en die karnavaleske in *Sirkusboere*

Die sirkus en die karnaval hoort albei tot daardie volksfeestelikhede en humoristiese vorme waarna Bakhtin (1968: 4) in die aangehaalde passasie verwys:

A boundless world of humorous forms and manifestations opposed the official and serious tone of medieval ecclesiastical and feudal culture. In spite of their variety, folk festivities of the carnival type, the comic rites and cults, the clowns and fools, giants, dwarfs, and jugglers, the vast and manifold literature of parody – all these forms have one style in common: they belong to one culture of folk carnival humor.

In *Sirkusboere* word daar keer op keer verwys na beelde van narre, goëlaars, tuimelaars en lyfvlegters (Loots 2011: 370) wat met die sirkusruimte verbind word. Die verwysing na die onderskeie sirkus-spelers en hul toertjies kan op 'n metaforiese vlak geles word as die toertjies van die karakters wat deur die leser, as hoof-toeskouer van die verhaal, aanskou word. Die karnavaleske ruimte, wat die sirkus- en karnavalruimte insluit, is die kernruimte in *Sirkusboere*, waar die verlede herroep en verwerk word en ook die ruimte waar al die karakters en hul verhale in die roman bymekaarkom. Dit is, met ander woorde die fokuspunt in die roman.

In die roman het elke karakter iets waarmee hulle worstel en waarmee hulle tot terme moet kom. Vir Frank is dit die vergeetlikheid en die feit dat hy ouer word en nie meer onvergeetlike sirkusvertonings kan hou nie:

Dis omdat hy so hard teen die vergeetlikheid geskop het dat daardie eerste seisoen ná die oorlog hom so swaar getref het. Hy kon glad nie tot sy gehore deurdring nie. [...]
Vir Frank was die ergste dat hy nie meer sy gehore in die palm van sy hand gehad het nie (Loots 2011: 9-10).

Vir Piet gaan dit oor die verwerking van skuld omdat hy as 'n hensorper beskou word en ook oor ekonomiese doeleindes terwyl dit vir Ben gaan oor die strewe na verandering en die opwinding van 'n nuwe land en kulture.

Soos daar uit die titel *Sirkusboere* afgelei kan word, vorm die sirkus 'n hoofgedeelte van die karnavaleskediskoers in die roman. In dié hoofstuk word daar besin oor die ontstaan van die sirkus, die verskil tussen die sirkus en die karnaval en dan vervolgens op hoe die sirkusdiskoers by die karnavaldiskoers in *Sirkusboere* aansluit. Daar word ook besin oor die wyse waarop veelstemmigheid (of polifonie) as 'n eienskap van die sirkus- en karnavaldiskoerse, by die roman ingesluit word.

3.2.1. Die sirkus

Frank spring op die trampolien, tol deur die lug en land sekuur op die dier se rug. Hy voel hoe die vuur van die woestynarabier hom ook laat vlam vat. Nou gaan hulle die oë laat rek. Nou gaan hulle verstommend wees (Loots 2011: 102).

Beelde van die sirkus word oral in *Sirkusboere* aangetref en soos daar in die inleiding van hierdie afdeling genoem is, word die sirkus as karnavaleske verskynsel alreeds deur die titel van die roman geaktiveer.

Die sirkusdiskoers staan so prominent in die roman dat die onderskeie rolle van die karakters, volgens hul rol in die sirkus, gedefinieer word. Frank verwys byvoorbeeld na homself as: “Frank Fillis. Sirkusbaas, ruiterkunstenaar, koorddanse en goëlaar. Ook professor van die penniefluit” (Loots 2011: 73). Die leser word dus bewus gemaak van die feit dat Frank 'n hoofrol in die roman gaan hê as sirkusbaas en dus as 'n soort koördineerder van gebeure die verloop van die verhaal, soos daar in die inleiding van hierdie hoofstuk genoem is.

Stoddart (2001: 3) definieer die sirkus soos volg: ‘a travelling and organised display of animals and skilled performances within one or more stages known as “rings” before an audience encircling these activities.’ Die sirkus is dus 'n reisende skouspel wat van plek tot plek gaan met

die doel om `n gehoor te vermaak. Dít is presies die soort sirkus wat in *Sirkusboere* aangetref word – `n reisende sirkus wat die leser, figuurlik gesproke, neem tot in die hart van die karnavaleske.

Truzzi en Easto (1986: 79) gebruik die terme ‘*peripatetic communities*’ (marskramers) om te verwys na nomadiese gemeenskappe soos dié waaruit die sirkus bestaan. Oor hoe die moderne sirkus (soos die wat in *Sirkusboere* voorkom) tot stand gekom het, is daar verskeie teorieë.

`n Feit waaroor die meerderheid skrywers soos Bentley (1977), Croft-Cooke en Cotes (1976) en Manser (1987) ooreenstem, is dat die moderne sirkus begin is in Engeland deur Philip Astley en dit is veral as perderuiter dat Bentley bekend geraak het. In *Sirkusboere* word Bentley se sirkus veral deur die karakter van Frank geaktiveer:

“To see Mr Fillis on horseback one would think that he lived there; slept, breakfasted, dined and supped there. He seems equally at home with or without a saddle, on the neck or on the tail, sitting or standing” (Loots 2011: 104).

Daar word ook onderskeid getref tussen oeroue vorme van die sirkus en die moderne sirkus soos ons dit vandag ken. Volgens Bentley (1977: 3) het die sirkus ontwikkel as `n vorm van die Romeinse gladiator-vertonings. Hy beskryf hierdie antieke vermaaksvorm soos volg:

The popularity of the circus was enormous [...]. Among favourite items in the programme were horse and chariot racing. Athletic competitions and feats of strength were also featured and all of these appealed equally to plebs and patricians, rather as soccer does in our own time (Bentley 1977: 4).

In *Sirkusboere* word selfs die oeroue vorme van die sirkusruimte geaktiveer sodat al die vorme van die karnavaleske by die roman ingesluit word:

Hulle moet net so onvergeetlik wees soos die seëvierende legioene van ouds. Ewe kleurryk as die gladiators, strydwadrywers, skilddraers, dwalende Jode, digters, priesters, Vestaalse maagde en pronkende oorlogspere. “Laat die trompette sketter!” roep hy. “Laat die beuels blaas!” (Loots 2011: 218).

Volgens Bentley (1977: 10) het die gladiator-vorm van die sirkus min of meer teen die einde van die derde eeu tot stilstand gekom en as gevolg daarvan, was die destydse sirkus vir `n tyd lank afwesig. Manser (1987) onderskei ook tussen die antieke sirkus en die moderne sirkus. Hy vestig die aandag daarop dat die term ‘sirkus’ kan verwys na enige vermaak wat deur `n gehoor omring en aanskou word. Verder word die sirkusruimte in *Sirkusboere* uitgebrei om elke skouspelagtige ruimte in te sluit:

Frank se idee het gegroei uit elke makabere skouspel wat hy en sy voorvaders ooit aanskou het: die agterstraatse honde- en hoendergevegte, die openbare teregstellings, die reisende signeuners wat bere aan leerrieme laat toertjies doen, die verskrikte hase wat by kermisse op tamboeryne dans, die fratsmense wat op verhogies agter fluweelgordyne ten toon gestel word (Loots 2011: 14).

Die uitbreiding van die karnavaleske ruimte om vorme van oertydse skouspele in te sluit omskep ook die karnavaleske, in dié geval die sirkus, in `n historiese ruimte waarin oerverhale en skouspele geaktiveer, vertel, en herskep word.

3.2.2. Bakhtin se karnaval

O, die ongoddelike geraas! Daar was kitaar- en mandolienspelers wat al tokkelend tussen die skare deurloop en fooritjies bedel; die gehamer van seuntjies op goedkoop speeltromme wat by `n stasie-stalletjie gekoop is; die geroep van kosventers wat frankfurters, roomys, bier en limonade verkwansel; die gehuil van kinders wat van hul ouers geskei geraak het. Piet het vasgesteek en om hom rondgekyk. Hulle was omring deur luidrugtige, ligsinnige en losbandige mense (Loots 2011:324-325).

Soos die sirkus, is die karnaval `n prominente verskynsel van die karnavaleske wat in *Sirkusboere* voorkom en soos in die geval van die sirkus, word daar regdeur in die roman beelde van die karnaval opgeroep. Dit is weer eens veral deur Frank, wat as karakter die karnavaleske personifieer, dat hierdie beelde in die roman geaktiveer word.

Die karnaval of die ‘kermis’ soos daar dikwels na hierdie vermaaksvorm verwys word, word as die sentrale karnavaleske verskynsel beskou. Bakhtin (1968: 7) beskryf byvoorbeeld die karnaval as die kern van die karnavaleske kultuur.

Soos in die geval met die sirkus, word daar dikwels onderskeid tussen oeroue en moderne vorme van die karnaval aangetref. Die karnaval waarna Bakhtin verwys naamlik die karnaval van die Middeleeue, word soms teenoor die hedendaagse karnaval gestel.

Truzzi en Easto (1986: 82) verwys na minstens drie eienskappe van die hedendaagse karnaval, naamlik vermaaklike ry-apparate (soos die Ferriswiel), tweedens skouspele en uitstallings en derdens speletjies en versnaperings. Die moderne vorm van die karnaval word soos volg in *Sirkusboere* aangetref:

“Skoublaffer. Kermiskraaier. *Fairbarker* in Engels. Jy staan voor een van die *sideshows* en roep na verbygangers. Hulle loop verby en jy moet hul aandag wegkry van die limonadestalletjies, die gejjelliede palings en die geroosterde grondboontjies. Jy moet hulle oorreed om `n kaartjie te koop vir die attraksie wat jý adverteer” (Loots 2011: 64).

Bakhtin (1968) se karnaval is die karnaval van die Middeleeue wat ontstaan het as gevolg van `n feestelike bymekaarkoms van mense wat teen die godsdienste en die regering in opstand wou kom.

Bakhtin se studie *Rabelais and his World* (1968), wat handel oor die karnaval en die karnavaleske, het betrekking op veral die Middeleeuse tydperk, maar is steeds vandag van toepassing op literatuur wat as karnavaleske literatuur beskou word (Hutcheon 1983: 84). Terwyl *Sirkusboere* byvoorbeeld binne `n moderne tydperk verskyn, word daar gebruik gemaak van die karnavaleskediskoers om eietydse kwessies, soos geskiedskrywing, aan te spreek.

Volgens Alapatt (2010: 21) word die term ‘karnaval’ etimologies aan die Latynse uitdrukking ‘*carnem levare*’ ontleen, wat letterlik beteken ‘om vleis te verwyder.’ Die term ‘*carnem lavere*’ word veral verbind met die godsdienstige Lentfees wat in die Middeleeue, en steeds vandag, herdenk word (Alapatt 2010: 21). Lent is `n godsdienstige tydperk waarin Christene hulself simbolies voorberei vir gebed en herdenking van die kruisiging en opstand van Christus.

Gedurende dié tydperk is luukshede prysgegee as 'n teken van selfverloëning en net sekere kossoorte is geëet terwyl vleis heeltemal vermy is (Alapatt 2010: 21). Daar was dus 'n bymekaarkoms van mense etlike dae voor Lent en by hierdie byeenkomste is daar vleis geëet en van godsdienstige rituele afgewyk, wat veral gedurende die Lenttydperk verbied is (Taylor 1995: 20). Volgens Langman (2000):

The carnival as a liminal time and space for ludic indulgence fostered a "collective effervescence" that allowed all passions and desires to emerge – especially otherwise constrained.

Daar is na die feestyd voor Lent as 'karnaval' verwys en dit is uit hierdie feestyd wat die karnaval (of die kermis), soos ons dit vandag ken, ontstaan het.

Die hunkering van die Middeleeuse bevolking om af te wyk van tradisies en godsdienstige rituele, is 'n eienskap wat deur Ben personifiseer word:

Hier gaan hy 'n slag die lewe geniet: in die dobbelhole, in fleries se beddens, in oorvol hotelkroeë. Elke lieue moontlikheid gaan hy op die proef stel. Die vrome klomp vaderlanders is nie nou hier om hul tonge te klik nie (Loots 2011: 106).

Ben se siening in die aangehaalde toneelstuk uit *Sirkusboere*, simboliseer die wegbreking van die voorvaderlike figure en konvensies waarin hy voorheen vasgevang was. In *Sirkusboere* word die Afrikanerkultuur verbind met die godsdiens en met die konvensionele en dit is veral met die plaas en die platteland waarmee Afrikaanse tradisies geassosieer word. Ben beskou dus die stad as 'n buffet van plesierigheid, met ander woorde, 'n eietydse karnaval.

3.2.3. Die karnaval en die sirkus

Volgens Truzzi en Easto (1972: 26-27), is die verskil tussen die karnaval en die sirkus vir die meeste mense irrelevant maar hulle stel ewenwel voor dat dit 'n belangrike onderskeid is om te maak: '[T]hough the worlds of the carnival and the circus occasionally intersect [...], they are two distinctly separate and different social and cultural worlds.'

Omdat die karnaval en die sirkus albei sentrale diskoerse in *Sirkusboere* is, is dit noodsaaklik om onderskeid tussen hierdie twee karnavaleske verskynsels te tref. Daar moet ook na ooreenstemmende aspekte tussen die sirkus en die karnaval gekyk word om te verstaan tot watter mate die sirkusdiskoers en die karnavaldiskoers by mekaar in die roman aansluit.

Stoddart (2001: 38) verwys na Truzzi se onderskeid tussen die karnaval en die sirkus. Sy stel die volgende voor: ‘whereas the carnival is an extension of the medieval fair, the circus is essentially an extension of the theatre [...]’. Volgens Stoddart (2001) is die onderskeid tussen sirkus en karnaval belangrik veral wanneer Bakhtin se idees oor die karnavaleske in ag geneem word en sy verwys dan na Bakhtin se beskouing van die karnaval as ‘n vorm van ‘social ritual or “pageantry” and as such it “knows no footlights.”’ Sy voeg ook die volgende by:

circus and circus texts may *perform* or represent some of the inversions and *mésalliances* which Bakhtin identifies as features of carnival processions, but they do so as carnivalesque art rather than as (temporarily) socially subversive carnival (Stoddart 2001: 38).

Wat in Stoddart se stelling op die voorgrond geplaas word, is die karnaval, waarvan die sirkus verskil, en die karnavaleskediskoers, waarvan die sirkus ‘n deel vorm. Dit beteken slegs dat die karnaval en die sirkus van mekaar onderkei word, maar dat albei deel vorm van die karnavaleskediskoers.

3.2.3.1. Die sirkus en die karnaval: ‘n vergelyking

Schwalm (2006) verwys na sekere onderskeidende en ooreenstemmende eienskappe van die karnaval en die sirkus. Die eerste eienskap wat deur die karnaval en die sirkus gedeel word, het te make met die dubbelsinnige aard van albei dié karnavaleske verskynsels:

unlike the carnival, which is, as Bakhtin says, “the world upside down” (p. 110) within its delimited time-frame, the circus is both the world *and* the world upside down; it is both the everyday *and* the extraordinary. The circus not only acknowledges the laws of everyday life and the “outside world”, but also incorporates those rules and presents them in concurrence with “magical” illusions and subversive, carnivalesque imagery. As a result, the circus assimilates and combines completely contradictory discourses (Schwalm 2006: 84).

Die sirkusdiskoers kan dus gebruik word om verskeie en selfs teenstellige diskoerse te verteenwoordig. Op dieselfde manier kan die karnavaldiskoers gebruik word om teenoorgestelde konsepte voor te stel, en as Bakhtin se beskouing van karnaval in ag geneem word, is daar ooreenstemming tussen Bakhtin se siening van die karnaval en Schwalm se siening van die sirkus. Taylor (1995: 13) verwys na Bakhtin se beskouing van karnaval in die konteks van die groteske liggaam: 'The grotesque body [...] simultaneously represented birth and death, feasting and defecation.'

Daar is 'n aantal skrywers wat saamstem dat beide die sirkus en die karnaval dubbelsinnig van aard is. Stevens (2007: 1) beskryf byvoorbeeld die karnaval as 'n verheerliking van teenstrydige konsepte:

In its celebration of mismatches and misrule carnival 'brings together, unifies, weds, and combines the sacred with the profane, the lofty with the low, the great with the insignificant, the wise with the stupid'; it dramatizes the 'sense of the gay relativity of prevailing truths and authorities'; and the comedy it generates in the process of destabilizing norms is the anarchic, transgressive, topsy-turvy comedy of a world turned upside down and stood on its head (Stevens 2007: 1).

In hierdie studie word dubbelsinnigheid as 'n eienskap beskou wat deur die sirkus en die karnaval gedeel word. In *Sirkusboere* word diskoerse soos geskiedskrywing en fiksie byvoorbeeld met mekaar gebind.

In hoofstuk 2 van hierdie studie is daar verwys na die manier waarop *Sirkusboere* een diskoers (die karnavaleske) gebruik om kommentaar op 'n ander diskoers (die geskiedskrywing) te lewer deur die oorlogruimte (geskiedenis) op die sirkusruimte (karnavaleske) te projekteer. Die karnavaleskediskoers, of meer spesifiek die sirkusdiskoers, word gebruik om na die oorlog (die geskiedenis) te verwys.

Die verhouding tussen die karnavaleskediskoers en die oorlogdiskoers is ironies as gevolg van die feit dat die karnaval deur Bakhtin met die lewe en oorfloed (wat deur die groteske liggaam verteenwoordig word) geassosieer word, terwyl die oorlog met die dood en ellende gepaard

gaan. Daar word dus in *Sirkusboere* 'n ironiese verhouding tussen die konsepte lewe en dood geskep.

In die roman neem die oorlog die aard van die sirkus aan en word dit in 'n skouspel omskep. Neem byvoorbeeld in ag hoe Ben deur die toeskouers van die militêre skouspel beskou word en tot watter hoedanigheid sy rol in die oorlog gedramatiseer word:

Die toeskouers in die volgepakte paviljoene is opgewonde. Hulle kom uit New York, Chicago en Atlanta en hulle rek hul nekke om die held uit Afrika beter te kan sien. Hy is omgee deur die romantiek wat sy ongerepte vasteland vir hulle inhou. Hy verteenwoordig die drama en skouspel van die verafgeleë slagvelde waaroor hulle in die koerant gelees het (Loots 2011: 15).

Binne dié konteks word die konvensionele persepsies wat dikwels aan die oorlog gekoppel word, weggeneem en die teks bied aan die leser 'n nuwe manier om na die oorlog en ook na die verlede te kyk.

3.2.3.2. Die sirkus en karnaval: teenstellende konsepte

Die hoofteienskap wat die sirkus van die karnaval onderskei, is die feit dat die gehoor en die toneelspelers in 'n sirkusvertoning van mekaar geskei word terwyl dit nie die geval by 'n karnaval is nie:

In the carnival everyone is an active participant, everyone communes in the carnival act" [...]. The circus in contrast, features a marked separation between active performers and a largely passive audience (Schwalm 2006: 86).

Babcock-Abrahams (1974: 921) vergelyk byvoorbeeld die ritueel met die drama en verwys dan na een verskil tussen dié twee entiteite: 'drama is much more obviously comparable to ritual, lacking only (i.e., until The Living Theatre) the element of direct audience participation.' Die vergelyking van die sirkus met die drama kom eksplisiet in *Sirkusboere* voor. As die sirkus as 'n vorm van die drama beskou word en die karnaval as 'n vorm van ritueel, dan maak dit sin dat die

sirkus van die karnaval in dié spesifieke aspek verskil, naamlik in terme van die deelname van `n gehoor.

Omdat *Sirkusboere* in hierdie studie as `n metaforiese skouspel beskou word, kan die onderskeid tussen toeskouer en toneelspeler vergelyk word met die onderskeid tussen die leser (as metaforiese toeskouer) en die karakters (as toneelspelers) in die teks. Die leser, as toeskouer van die literêre skouspel, word bewus gemaak van die fiktiewe en skouspelagtige aard van die skryfproses, en meer spesifiek, geskiedskrywing.

Alles wat in *Sirkusboere* plaasvind, is op `n doelbewuste wyse vir die leser voorberei soos wanneer `n sirkusvertoning aan `n gehoor voorgestel word. Die sirkusdiskoers word dus met die res van die tematiek in die roman verbind sodat die teks as eenheid in die vorm van `n literêre skouspel, of sirkusvertoning aangebied word.

Daar is wel oomblikke in *Sirkusboere* wanneer die eienskappe van die sirkus en karnaval saamval en dan word die verhouding tussen die leser, die teks en die skrywer geproblematiseer. In die volgende toneel uit *Sirkusboere* word dié problematiese verhouding uitgelig wanneer die leser van die teks direk aangespreek, en sodoende, by die teks betrek word. Die volgende passasie spreek byvoorbeeld die leser direk aan wanneer die woord “jy” gebruik word:

“`n Kampioen-kragman, `n moderne Herakles,” herinner Frank jou. “Net die reusagtigste talente is goed genoeg vir Fillis se Sirkus.”

Frank het intussen nog `n knipsel opgediep. `n Foto van homself as die ster van `n ruiterdrama oor `n jong man wat kaal op `n perd van Tartarye oor die steppe van die Oekraïne jaag. [...].”

Wil jy boonop `n resensie sien wat in die *Cape Times* was? Voor jy kan antwoord, lees hy dit vir jou (Loots 2011: 103-104).

Truzzi en Easto skryf (1986: 83): ‘[T]hough the circus and carnival worlds are largely distinct, there are important areas of overlap.’ In *Sirkusboere* is daar byvoorbeeld `n oorskryding tussen aspekte van die karnaval en die sirkus wanneer dit kom by die onderskeid tussen die leser (as metaforiese toeskouer van die literêre skouspel), en die outeur (as skepper van die skouspel).

Alhoewel daar altyd in die geval van 'n literêre teks afsonderlike rolle aan die leser en aan die skrywer toegevoeg word, word die verhouding of die kontrak, soos Van Heerden (1997: 66) dit stel, tussen die leser, die teks en skrywer beïnvloed deur die feit dat *Sirkusboere* 'n metafiksionele roman is. Hutcheon verduidelik: 'metafiction exists on this self-conscious borderline between literature – and life, making little formal distinction between the co-creating reader and the author' (1983: 84).

Hutcheon se stelling dat metafiksie op die drumpel tussen literatuur en die lewe bestaan, sluit aan by Bakhtin (1968) se siening dat die karnaval op die drumpel tussen lewe en kuns bestaan en dat daar geen (of minimale) onderskeid tussen toeskouers en spelers gemaak word nie. *Sirkusboere* word in dié sinskonteks as literêre karnaval beskou (Hutcheon 1983: 85). Die leser word, soos daar vroeër aangetoon is, by die interpretasieproses van die teks betrek en word as mede-skepper van die teks beskou en daarom ook as deelnemer in die teks (Hutcheon, 1983: 84).

Hoy (1992) maan wel teen die vereenvoudiging van die verhouding tussen die karnavaleske as ritueel en die karnavaleske as geskrewe teks. Volgens Hoy (1992: 780) kan die karnavaleske teks nooit ten volle met die karnavaleske ritueel in lyn geplaas word nie, tensy die leesdaad as 'n soort vertoning of deelname in die karnavaleske proses beskou word: 'it will never be possible completely to align the carnivalesque in text and the carnivalesque in performance, unless the solitary activity of reading is regarded as a kind of performance.'

3.2.3.3. Die skouspel

Daar is veral een eienskap wat die karnaval en die sirkus aan mekaar en aan die karnavaleske verbind naamlik die skouspel. Daar word regdeur hierdie studie verwys na die feit dat *Sirkusboere* die Suid-Afrikaanse oorlog neem en in skouspel omskep. Die sirkus is 'n skouspel in die sin dat dit 'n vertoning is wat voor 'n gehoor opgevoer word (Stoddart, 2001), terwyl die karnaval 'n vertoning is wat deur die mense en ook vir die mense gehou word (Bakhtin, 1968). Die bywoners van 'n karnaval is sowel die (toneel-)spelers asook die toeskouers.

Dit is veral die skouspelagtige aard van die sirkus en die karnaval wat in *Sirkusboere* as literêre apparaat gebruik word om die skouspelagtige en dus fiktiewe aard van die skyfproses en veral geskiedskrywing te beklemtoon.

Wanneer die leser as literêre toeskouer van die roman beskou word en die outeur as die skepper van die literêre skouspel, dan kan die karakters in die roman as die toneelspelers in 'n literêre vertoning beskou word. Die feit dat karakters as toneelspelers beskou word en in sekere rolle (held, antiheld, antagonis, protagonis) geplaas word, beklemtoon die feit dat die skryfproses staatmaak op 'n subjektiewe proses van selektering.

Die verteller moet kies tussen inligting wat by die teks ingesluit moet word en wat uitgelaat moet word. Volgens Van Heerden (1997: 69) verleen ons 'naam en status aan daardie gebeure by wyse van narratiewe seleksie en rangskikking.' Deur die proses van selektering word sekere individue en gebeure verhewe, terwyl ander daardeur gemarginaliseer word (Poignant, 2004: 9). In *Sirkusboere* word die subjektiwiteit van hierdie proses aan die leser ontbloot en op hierdie manier ondermyn. Wanneer Piet byvoorbeeld vir Ben verkwalik omdat Ben as bittereinder deur koerante en geskiedenis tekste voorgestel word, is dit omdat Ben deur hierdie tekste verkeerdelik as 'n soort heldfiguur opgehef word.

3.3. Die polifoniese roman

Die selektering van inligting sluit aan by die kwessie van perspektief omdat die inligting wat deur die outeur by die teks ingesluit word, altyd vanuit 'n bepaalde perspektief, of perspektiewe, voorgestel word.

In *Sirkusboere* is daar byvoorbeeld nie een prominente stem of karakter in die roman teenwoordig nie, maar eerder 'n aantal karakters wie se perspektiewe op die voorgrond gestel word. Daar is ook meer as een protagonis in die roman, naamlik Ben, Piet en Frank. Die leser kry dus die kans om die tekswêreld uit die verskeie perspektiewe van die karakter te beleef.

Die karnaval word deur Bakhtin as 'n polifoniese ruimte beskou en sy siening van die karnaval kan noodwendig op karnavaleske literatuur toegepas word, veral wanneer die polifoniese roman, in hierdie geval *Sirkusboere*, ter sprake is.

Volgens Alapatt (2010: 22) is karnaval nie werklik 'n literêre verskynsel nie. Karnaval bestaan eerder, soos Bakhtin (1968: 8) dit stel, op die drumpel tussen kuns en die lewe. Nietemin is die literatuur oor die jare 'gekarnevaliseer' (Stevens 2007: 47), en dus het die karnavaleskediskoers 'n manier geword om sekere literêre tekste te bestudeer.

Op dieselfde wyse waarop die karnaval as ruimte dien waar verskeie kulture bymekaarkom, dien die polifoniese teks as (literêre) platform waar 'n aantal individuele stemme bymekaarkom om die teks as eenheid te vorm. Die polifoniese roman neem dus die vorm en eienskappe van die karnaval aan (Alapatt 2010: 24). Veelstemmigheid word as 'n karnavaleske verskynsel in die roman voorgestel:

According to Bakhtin, this tradition of carnivalised literature stretches from Menippean satire through to Dostoevsky and beyond. Like Menippean satire, carnivalised literature relativises contending voices, challenging the centripetal forces that seek to shut them out (Stevens 2007: 47).

Volgens Bakhtin (1968) is dit Dostoevsky wat die eerste polifoniese roman geskryf het. Wellek (1980: 33) beskryf die polifoniese roman soos volg: '[I]t consists of independent voices which are fully equal, become subjects of their own right and do not serve the ideological position of the author.' Die karakters is, met ander woorde, nie slegs marionette van die outeur nie.

Die polifoniese roman is dus 'n veelstemmige roman wat gekenmerk word deur die teenwoordigheid van 'n aantal fokaliseerders wat hulle eie sieninge tot die teks bydra. Die polifoniese roman ontstaan uit verskeie perspektiewe en dialoë wat by mekaar aansluit. Volgens Alapatt (2010: 1) beteken polifonie letterlik 'veelstemmigheid.'

In die polifoniese teks word daar genoeg vryheid aan die karakters gegun om met mekaar, en selfs met die outeur, te verskil en te redeneer sonder om beoordeel te word (Alapatt 2010: 2). In

so 'n roman word daar nie 'n enkele siening verhewe nie, maar al die stemme daarin word as gelyk beskou en hierin word Bakhtin se karnavaleske idee van deelname beklemtoon. In die geval van *Sirkusboere*, word die verhaal ook in fragmente vertel en die indruk word geskep dat die onderskeie verhale wat uit die perspektief van die vertellers aangebied word, onsamehangend is en daarbenewens word vertrouwe in die historiese teks ontluister.

Die polifoniese roman word, soos met *Sirkusboere*, ook verlos van die oorheersende outoritêre perspektief van die outeur wat dikwels in die tradisionele historiese roman voorkom en is dus 'n ondermyning van die konvensionele historiese roman waarin daar slegs een dominante fokalisator aan die voorgrond gestel word (Alapatt 2010: 5). Die polifoniese roman word in hierdie sinskonteks teenoor die monologiese ('eenstemmige') roman gestel en is 'n tipe parodie daarvan.

In *Sirkusboere* sluit 'n aantal perspektiewe by mekaar aan, maar daar is ook verskeie tekssoorte wat in die roman voorkom. Voorbeelde van sulke tekssoorte sluit in koerantberigte, sirkuskaartjies en- plakate (wat dien as sirkustekste en dus as historiese bewyse) en gedenkskrifte soos dié wat deur Ben en Piet geskryf word. Dit is noodsaaklik dat daar oor Bakhtin se beskouing van *novel* besin word, sodat die konsep van intertekstualiteit tussen verskeie tekssoorte beter begryp kan word:

Bakhtin's version of novelization does not permit generic monologue, but rather insists on an interplay of dialogues between what any given system will admit as literature, or "high culture," or art, or "good writing," and on the other hand all those texts excluded from these definitions as nonliterature, "low culture," popular culture, or subculture. All writing features this interplay, and therefore all kinds of language, even those which might not be classed as "higher literary forms" by the traditional critic, such as musical lyrics or advertisement logos, to Bakhtin represent important forms of novelization (Hoy 1992: 765-766).

Bakhtin beperk dus nie die betekenis van die 'romangenre' tot 'n verwysing na een spesifieke soort geskrewe teks nie, maar beskou dit as 'n genre wat verskeie tekssoorte insluit. In die roman is daar dus 'die teks binne die teks' scenario wat dikwels voorkom in die metafiksionele roman as 'n manier vir die literêre teks om kritiek op sigself te lewer (Hutcheon, 1989).

Sirkusboere is daarom 'n polifoniese roman in alle opsigte – eerstens in die sin dat daar verskeie fokalisasies deur die karakters voorgestel word en tweedens omdat verskeie soort tekste in die roman by mekaar aansluit. Die veelstemmigheid in die roman dien om die problematiek van die geskiedskrywing, wanneer dit kom by die selektering van inligting, uit te wys:

The multiplicity of perspectives and the montage of texts from different genres draw attention to the distorting effects of selecting sources, to the historian's problem of having to rely on scanty evidence, to the partiality, contradictoriness, unreliability, and questionable authenticity of historical sources and documents, and to the close affinity between history and stories (Nünning 2004: 366).

3.4. Konvensionele en onkonvensionele (kon-)tekste

Daar moet opgelet word dat terwyl die Middeleeuse karnaval gemik was op die simboliese, en soms letterlike oortreding van konvensies, dit nie 'n chaotiese en nuttelose byeenkoms was nie, intendeel was dit 'n herinnering, amper 'n herdenking, van die wette en die gesag waarteen daar in opstand gekom is:

comedy and carnival are not instances of real transgressions: on the contrary, they represent paramount examples of law reinforcement. They remind us of the existence of the rule (Stevens 2007: 53).

Daarbenewens voeg Stevens (2007: 54) die volgende: 'A carnivalesque inversion might serve to remind us of the actual rules of social hierarchy, but, equally, it might prompt us to question their artificiality.'

Wat deur die Middeleeuse karnaval bereik is, is 'n nuwe benadering tot die kwessie van gesag. As die rol van 'n koninklike byvoorbeeld met dié van slawe en narre gedurende die karnaval omgeruil kan word, word die skouspelagtige aard van koninklike status blootgelê en die sosiale hiërargie van die samelewing word ondermyn. Die implikasie is dat status nie 'n gegewe is nie, maar eerder 'n sosiale konstruk is (Taylor 1995: 13-14). Die feit dat karnaval 'n bepaalde doel

gedien het, en steeds dien, is 'n aanduiding dat so 'n sosiale ritueel funksioneel is en dus by sekere reëls moet hou.

Volgens Truzzi en Easto (1972: 26): '[T]he carnie society has its own norms, etiquette and hierarchy – even its own language – all of which serve to set its members apart from the rest of the world.' Op dieselfde manier wat die karnaval sekere onderliggende reëls gehoorsaam sodat dit nie as totale anargie beskou word nie, is daar sekere reëls wat van toepassing is wanneer die karnavaleske teks bestudeer word. Babcock-Abrahams verwys byvoorbeeld na die erns agter die speelsheid in die karnavaleske roman:

First of all, such verbal manipulation and rearrangement of semantic categories is serious in that it is socially and politically deranging. Carnival and carnivalesque literature are no less than "elements of a culture's own negation"²⁵ insofar as they call attention to the "as-if" nature of all structures, all institutions by playing one mode of arrangement off against another (1974: 920).

Babcock-Abrahams (1974: 920) neem dan die argument verder, en bevestig sodoende die teenwoordigheid van onderliggende reëls wanneer die karnavalritueel of karnavaleske roman ter sprake is:

Further, if seriousness is defined by the presence and the acknowledgement of rules, then these derangements are very serious indeed. Just as this system of signs is both linear and non-linear, representative and anti-representative, etc., so too it embodies rules at the same time that it breaks them (Babcock-Abrahams 1974: 920).

Soos daar in Middeleeuse karnavalle teen die gesag van die monargie in opstand gekom is, so ook word die karnavaleske teks, in die geval van *Sirkusboere*, gebruik om in opstand te kom teen die konvensies van die tradisionele historiese roman en die konvensionele persepsies van die geskiedskrywing.

Daarbenewens moet daarop gelet word dat terwyl *Sirkusboere* in opstand kom teen die konvensies van die tradisionele historiese roman, beteken dit nie dat *Sirkusboere* hierdie konvensies heeltemal verwerp nie. Die doel van die metafiksionele teks is byvoorbeeld om 'n

nuwe benadering tot die historiese roman voor te stel, maar wanneer iets nuuts voorgestel word, moet dit met 'n mate van bekendheid gepaard gaan indien dit nie begryp word nie.

In die geval van 'n literêre teks, word die nuwe soort teks (naamlik die metafiksionele teks), byvoorbeeld teen die agtergrond van die ouer teks (die tradisionele historiese roman) gelees sodat die verskil tussen oud en nuut duidelik gemaak word en op hierdie wyse kan die nuwe teks beter begryp word:

If literature deviates from a norm in order to renew perception, and has therefore continually to change its structures, then the older literary norm necessarily constitutes the 'background' against which the new textual innovations foreground themselves and can be understood (Waugh 1984: 66).

Volgens Waugh (1984: 12) is dit noodsaaklik dat die (eietydse) literêre teks 'n balans tussen die onbekende (die onkonvensionele) en die bekende (die konvensionele) handhaaf. Enige tekstuele voorstelling wat buite hierdie balans opereer, mag buite die begrip van die leser wees en dus daarin misluk om 'n betekenisvolle (of enige) boodskap aan die leser oor te dra (Waugh 1984: 66). Daar is byvoorbeeld verskeie historiese oertekste soos Joseph Conrad se *Heart of Darkness* wat in *Sirkusboere* geaktiveer word en daarmee gekontrasteer kan word.

In 'n studie (soos die huidige een) wat handel oor die postmodernistiese (onkonvensionele) roman, word die konvensies van die tradisionele realistiese of historiese roman gebruik om die 'nuwe' teks te interpreteer. Dit wat bekend is, word gebruik om die onbekende te verstaan:

Metafiction explicitly lays bare the conventions of realism; it does not ignore or abandon them. Very often realistic conventions supply the 'control' in metafictional texts, the norm or background against which the experimental strategies can foreground themselves (Waugh 1984: 18).

Daar moet wel daarop gelet word dat onderskeid tussen konvensioneel en onkonvensioneel, wanneer dit by die karnavaleske of by die metafiksionele teks kom, nie altyd 'n netjiese en

onkomplekse proses is nie. Daar is oomblikke wanneer die grens tussen konvensies en onreëlmatigheid vervaag.

Stevens (2007) verwys na sekere problematiese aspekte in verband met Bakhtin se studie oor die karnavaleske. Hy vestig byvoorbeeld die aandag daarop dat Bakhtin se analise, wanneer dit by die ‘karnavalvolk’ kom, te goedgelowig is. Bakhtin beskou byvoorbeeld die volk as een koöperatiewe en ooreenstemmende groep, sonder om in ag te neem dat dit nie altyd die geval was nie.

Volgens Stevens (2007: 37) was die hoofdoel van karnavalbyeenkomste om opponente te antagoniseer, maar hierdie antagonisme kon nie altyd binne die simboliek van die karnaval gehou word nie en sou by tye hand uitruk en geweld is dan op mekaar gerig. Die lyn tussen rolspel en werklikheid (by die karnaval) word vaag op dieselfde manier waarop die grens tussen skouspel en werklikheid in die metafiksionele teks geproblematiseer word. Dié problematiek word duidelik in *Sirkusboere* uitgebeeld en in die karnavalruimte word die reëls van die skouspel oortree:

Frank se deelnemers begin al hoe minder let op sy aanwysings, en al meer op hul eie buie.
Emosies vlam onverwags op en dié wat woedend is, laat hulle nie deur ’n dramateks bedwing nie.
Boer en Brit raak werklik handgemeen en takel mekaar op maniere waarop nie vooraf ooreengekom is nie (Loots 2011: 285).

Op dieselfde wyse wat die historiografiese metafiksionele roman nie binne die ouer konvensies van die literatuur funksioneer nie, word die karnaval as sosiale ritueel beskou wat ‘buite die norme’ van die samelewing funksioneer: ‘the carnival is a “marginally legal work system.” One which neither fully conforms nor fully deviates from either legal or community norms [...] the carnival system shares characteristics common to what we called “deviant,” “outsider,” “vigilante,” and “conforming” work systems [...]’ (Truzzi en Easto 1986: 82). So ook is die karnavaleske roman ’n teks wat buite die grense van die tradisionele historiese literatuur funksioneer.

Dit is veral in die volgende toneel uit *Sirkusboere* waarin die sirkus as liminale ruimte voorgestel word:

Dit het iets te doen gehad met die littekens aan die agterkant van die dier se oor, daar waar die temmer met skerp ysterhoeke gehaak het, en iets met die reuk van die ou water in die dier se drinkbak. Dit het hom weggevoer na 'n plek wat orals en nêrens is, 'n diep put waar die opdrifels van sy drome en ervarings, ook dié van sy pa en sy oupa, opgedam lê (Loots 2011: 14).

Daar word in hierdie toneel enersyds verwys na die sirkus en andersyds na die verlede – albei as liminale ruimtes, en dit is veral in hierdie toneel waar die geskiedenis op die karnavaleske ruimte geprojekteer word.

Daar kan op dié tydstip nog 'n vergelyking tussen die sirkus en die karnaval gemaak word, naamlik dat die sirkus, sowel as die karnaval, as liminale ruimtes beskou kan word. As Stoddart se beskrywing van die sirkus as reisende skouspel in ag geneem word, is dit veral die nomadiese aard van die sirkus wat uitgelig word. Volgens Carmeli dra die nomadiese aspek van die sirkus by tot die persepsie dat die sirkus in afsondering van die publiek bestaan en dat dit 'buite' sosiale tyd en ruimte funksioneer:

Here lies the significance and attraction of the travelers' performance for their audience: through a perception of the circus as object, as isolated, through a perception of the circus as existing outside of relations and outside of history, social time and social relations are reified for the public, illusionary time and illusionary relations of which this circus is apart are created (1994: 176).

Sirkusboere stel die beskouing van geskiedskrywing en die Suid-Afrikaanse oorlog in 'n nuwe lig deur geskiedskrywing en die oorlogdiskoerse in die roman deur die lens van die karnaval- en sirkusdiskoerse te beskou. Die geskiedskrywing en die Suid-Afrikaanse oorlog is albei diskoerse wat in die verlede as verhewe beskou was, maar in *Sirkusboere* word dié diskoerse, soos Carmeli dit in die aangehaalde passasie stel, buite historiese en sosiale tydruimte geplaas en sodoende op 'n nuwe wyse benader.

In hierdie afdeling is daar gefokus op die karnaval en die sirkus as twee kernverskynsels van die karnavaleske. In die res van hierdie hoofstuk word verskeie eienskappe van die karnavaleske roman uitgelig en bespreek.

3.5. Die parodie: 'n inleiding

Frank kyk Piet met trane in sy oë agterna terwyl hy in die kapkar klim en buite sig verdwyn. O, daardie manjifieke gebrokenheid van hom! Die tragiese desperaatheid! Coney Island se eie koning Lear! (Loots 2011: 326).

Die kerneienskap van die karnavaleske is die parodie. Die *HAT* (Odendal & Gouws 2005: 850) definieer 'parodie' as 'n 'belaglik makende nabootsing' en as 'n 'grappige omwerking van 'n ernstige stuk.'

Dit is opvallend dat die Bybel die mees geparodieerde teks in *Sirkusboere* is, alhoewel daar ander tekste is wat ook in *Sirkusboere* geparodieer word. Daar kan, onder andere, verwys word na Joseph Conrad se *Heart of Darkness* (1902), wat geaktiveer word deur Frank se Donker Afrika uitstalling (Loots 2011: 208), en verhale van Buffalo Bill, (Loots 2011: 129) waarna daar verwys word in die roman. Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* kan ook by die pasgenoemde tekste ingesluit word:

Dit neem 'n sekonde of twee voor Ben snap wat hy bedoel. Magersfontein. Methuen se ballon. Hy moes geweet het. Altyd weer die ellendige ou oorlog.

"Al ons stellings sekuur afgeloer," mymer Piet. "Met minder sukses by Magersfontein en meer by Paardeberg."

Daar is mense wat sê hy lieg as hy praat van 'n ballon by Paardeberg. Magersfontein, ja, maar nie Paardeberg nie (Loots 2011: 196).

In *Sirkusboere* word daar eksplisiet na Magersfontein verwys en op dié wyse word Leroux se roman oombliklik in *Sirkusboere* geaktiveer. Soos *Sirkusboere*, kan Leroux se *Magersfontein, O Magersfontein!* as karnavaleske teks bestempel word (Prins 2010: 111). Dié twee romans het verskeie aspekte gemeen naamlik 'n fokus op die geskiedenis (met spesifieke klem op die

oorlog) asook die beklemtoning van verskeie aspekte van die karnavaleske (Prins 2010: 111). Die viering van die groteske asook die satiriese en parodiese inslag van albei romans met betrekking tot die oorlogsdiskoers, bring hierdie twee tekste in verband met mekaar.

Ter aansluiting by *Sirkusboere* as karnavaleske roman wat oertekste soos die Bybel parodieer, is dit nodig om daarop te let dat karnavalfeeste van die Middeleeue ontstaan het as parodieë van bekende godsdienstige feeste (Dentith 2000: 29, Taylor 1995: 3). As karnavaleske roman neem *Sirkusboere* die oorlog- en die geskiedenisdiskoerse (as ernstige diskoerse) en omskep dit in 'n skouspel, en selfs by tye in 'n ligsinnige uitbeelding van die oorlog en geskiedenis. In die volgende toneel word die betekenis agter die militêre skouspel volgens Frank verduidelik:

Wat was Paardeberg anders as 'n laaste oordrewe gebaar, 'n kwistige vermorsing van lewens en besittings in ruil vir 'n boeiende einde? (Loots 2011: 73).

In die retoriese vraag wat Frank aan Piet stel, word die ernstige konnotasie wat aan die oorlog verbind word, weggeneem en die oorlog word tot skouspel onderwerp. Daar word ook met die oorlogsretoriek die spot gedryf. Neem byvoorbeeld Frank se spottende houding teenoor die akteurs en die skouspel in ag:

Hy wonder wat hom besiel het. Waarom het hy hom hierdie stroewe Boere op die hals gehaal? Hy sou beter gevaar het met 'n vergrootglas en 'n vlooisirkus in 'n geroeste koffieblik. Veteraan van die vermaakwêreld is hy. Weergalose ruiter en onoortroffe akrobaat (Loots 2011: 200).

By Middeleeuse karnavalle is daar met die houding en hoogdrawende taalgebruik van die kerkraad en selfs staatslede gespot (Stevens 2007: 2). Soos daar uit die aangehaalde passasie afgelei kan word, het hierdie spottende houding 'n eienskap van die karnavaleske teks geword en dit dra by tot die ondermynende aard van die karnavaleskediskoers.

Wanneer 'n bepaalde teks ondermynend te werk gaan met 'n sekere diskoers, kan daar na daardie teks as 'n parodie verwys word. Volgens Dentith (2000: 9): 'Parody includes any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice.'

Die hoofdoel van die soort parodie wat in die Renaissance-tydperk voorkom, was om in opstand te kom teen daardie magte in die samelewing wat as bedreiging vir die middelklas beskou is (Elliot 1999: 129) en alhoewel dit dikwels as die enigste vorm van parodie beskou word, is dit slegs een vorm van parodie (Dentith 2000: 37).

Volgens Hutcheon (1985) en Dentith (2002) bestaan daar verskeie vorme van die parodie. Verder stel Dentith (2002: 31) voor: '[T]he predominant uses of the parodic mode will vary according to the kind of social situation in which it is put to use.'

Hierdie afdeling ondersoek die onderskeie wyses waarop 'n teks met die parodie kan omgaan, om te verstaan watter soort parodiëring in *Sirkusboere* plaasvind, en met watter doel. Volgens Dentith:

parody indeed emerges from a particular set of social and historical circumstances; it is mobilised to debunk official seriousness, and to testify to the relativity of all languages, be they the dialects of authority or the jargons of guilds, castes or priesthoods (2000: 23):

In Dentith (2000) se omskrywing rakende die ontstaan van parodie, moet daar spesifieke aandag gegee word aan die term '*debunk*' – die idee van ontluistering. Die bespotlike uitbeelding van kerkleiers en adellikes was 'n manier om die outoriteit van die regering en die kerk te ondermyn (Dentith 2000: 23, Van Coller 2012: 176).

3.5.1. Parodie as nabootsing

May hou daarvan om vir hom te dans. Soms is sy een van Lot se dronk dogters, of Salome wat die koning probeer plesier, of Delila wat haar vingers deur sy hare vryf en vir hom vertel hoe sterk hy is (Loots 2011: 121).

Daar is in Afdeling 3.4. verwys na *Sirkusboere* wat verskeie oertekste, insluitend die Bybel, parodieer. Die aangehaalde passasie verwys byvoorbeeld na 'n toneel uit *Sirkusboere* waar May vir Ben dans en Bybelse karakters soos Lot se dogters en Delila op 'n speelse wyse namaak.

Wanneer daar gekyk word na hoe tradisionele feeste in die Middeleeue geparodieer is, word sekere aspekte van die parodie op die voorgrond geplaas naamlik nabootsing, ondermyning en speelsheid. Die eerste aspek het te make met die konsep van nabootsing.

In die verlede het karnavalfeeste tradisionele Christelike feeste nageboots (Dentith 2000: 23). Nabootsing, wat 'n vorm van herhaling is, is dus die eerste aspek van die parodie waarop daar gefokus moet word.

Volgens Dentith (2000: 1) het parodie dieselfde effek soos in die geval wanneer 'n individu gedurende 'n gesprek konstant 'n ander se woorde herhaal of hom naboots om hom uit te tarta of bespotlik te maak. Die spottende effek word beklemtoon wanneer hierdie herhaling met 'n siniese en oordrewe houding gepaard gaan.

Dieselfde effek word bereik wanneer een literêre teks op 'n selfbewuste wyse 'n ander teks in een of ander opsig naboots (Dentith 2000: 4). Wanneer hierdie nabootsing op so 'n wyse gedoen word om 'n spesifieke doel, hetsy opbouend of ondermynend (Hutcheon 1985: 32) te bereik, kan daar na hierdie nabootsing as parodie verwys word (Dentith 2000: 3).

3.5.2. Parodie, nabootsing en intertekstualiteit

Die idee van intertekstualiteit is van belang wanneer dit by die parodiëring van een teks deur 'n ander kom. Daar moet bygevoeg word dat daar verskeie vorme van intertekstualiteit bestaan maar dat nie alle vorme van intertekstualiteit parodieë is nie:

Developing that distinction between different kinds of intertextuality—between the deliberate and explicit allusion to a precursor text or texts, on the one hand, and a more generalised allusion to the constitutive codes of daily language, on the other—allows us to distinguish between different kinds of parody (Dentith 2000: 6-7).

Dit is moontlik dat twee tekste op 'n onbewuste wyse met mekaar in gesprek tree. Kristeva (1980:66) stel voor dat 'any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the

absorption and transformation of another' (soos aangehaal deur Botha 1995: 22). Intertekstualiteit is dus iets wat spontaan kan gebeur en dikwels onvermydelik is.

Tekste mag, soos John (1995: 88) dit stel, intertekstuele verbande hê, maar dit beteken nie dat hulle op doelbewuste wyse met mekaar in gesprek tree nie. Dit gebeur dikwels dat twee bepaalde tekste op eenderse wyse gestruktureer is en soms selfs eenderse verhale vertel, maar tog is albei geskryf sonder die doel om na die ander te verwys.

Nabootsing of herhaling kan nie die enigste aspek wees waarop parodie gebaseer word nie, omdat parodie bepaal word deur die manier waarop een teks 'n ander naboots (Hutcheon 1984). Wanneer nabootsing of herhaling plaasvind, maar dit nie verskil van die oorspronklike teks nie, kan dit nie in 'n parodie omskep word nie en bly dit slegs 'n herhaling. Hutcheon (1984: 32) tipeer parodie dus as 'herhaling met 'n verskil.' Die volgende toneel uit *Sirkusboere* is 'n gepaste voorbeeld van nabootsing met 'n verskil:

Wil jy dalk saamgaan St. Louis toe? [...] Dit is dalk die laaste kans wat jy het om weer op jou voete te kom. Maar jy moet opskud, want die Noagsark is amper vol. Asseblief geen laatkommers nie. Frank het nie krag vir laatkommers nie (Loots 2011: 105).

In hierdie toneel word daar gesinspeel op die verhaal van Noag se ark uit die Bybel. Alhoewel die verhaal in *Sirkusboere* nageboots word is daar verskeie verskille wat vanselfsprekend is. Die Noagsark waarna Frank verwys, is eintlik die Doune Castle skip wat die deelnemers in die Boersirkus na St. Louis gaan neem en nadat hulle vertrek het, gaan daar nie 'n vloed wees waarin dié wat agterbly, verdrink word nie. Die verwysing na die Noagsark is dus 'n oordrywing deur Frank.

3.5.3. Parodie en speelsheid

Wanneer Hutcheon na die parodie as 'herhaling met 'n verskil' verwys, het die verskil waarna Hutcheon verwys, te make met 'n spesifieke houding teenoor dit wat herhaal word. Byvoorbeeld in 'n geval waar een persoon 'n ander naboots om die persoon bespotlik te laat lyk, gaan die

namaak van die ander persoon met 'n sekere houding gepaard. In *Sirkusboere* word die leser konstant herinner, veral deur die karakter van Frank, dat die roman 'n speelse houding teenoor die oorlogsdiskoers inneem:

'n Oorlogsbeuel blaas en 'n militêre orkes begin speel. Hy stap tot in die middel van die stowwerige arena en buig laag. “Welkom by die Suid-Afrikaanse Boereoorlogvertoning,” bulder hy oor sy megafoon. “U is by die grootste militêre skouspel wat die wêreld nog gesien het!” (Loots 2011: 288).

Die orkes wat speel om die skouspel aan te kondig, neem die ernstige waarde weg van die oorlog en die militêre vertoning word 'n ligsinnige omwerking van 'n ernstige gebeurtenis. Daar is dan ook die eksplisiete verwysing na die term ‘skouspel’ in die aangehaalde passasie wat dié idee bevestig.

Die godsdienstige feeste wat gedurende die Renaissance nagmaak is, is op 'n sekere wyse deur die middelklas geïnsinueer. Nabootsing moet dus met 'n sekere houding gepaard gaan om 'n parodiërende effek in 'n literêre teks te skep en dié houding waarna verwys word, het te make met die speelse aard van die parodie.

Volgens Hutcheon (1984) en Dentith (2002check date: 32) kan die parodie verskeie effekte in die literêre teks hê afhangende van die sinskonteks waarin dit gebruik word. Volgens Hutcheon word daar 'n ironiese verhouding tussen die parodie en die objek wat geparodieer word, geskep en dié ironie kan, volgens haar, verskeie effekte hê: ‘[T]his irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive’ (Hutcheon 1985: 32). In *Sirkusboere* het die parodiese aard van die roman 'n speelse, maar dikwels ook 'n ondermynende impak.

Die oorspronklike doel van die parodie was om dit wat geparodieer is, te ontluister en daarom word die parodie deur diegene wat die teken daarvan was, dikwels verafsku. Dit is vir 'n tyd lank as 'n parasitiese kunsvorm en 'n aanval op oorspronklikheid beskou (Hutcheon 1984: 4). Die rede daarvoor het te make met die feit dat die parodie altyd op 'n vorige kunswerk (byvoorbeeld 'n

ander geskrewe teks of skildery) gebaseer word. 'n Parodie kan nie bestaan sonder dit wat geparodieer word nie.

Dit is, volgens Dentith (2002: 13), nuttig om 'n onderskeid te tref tussen die teks wat geparodieer word, en dié wat die parodiëring doen. Dentith (2002: 13) maak gebruik van die terme 'hipoteks' en 'hiperteks' waar hipoteks verwys na die oorspronklike teks wat deur die "hiperteks" geparodieer word – die hiperteks is dus die parodie.

Terwyl die parodie staatmaak op die objek wat geparodieer word, stel Hutcheon (1985) 'n alternatiewe en meer eietydse begrip van die parodie voor. Sy verwys na die feit dat die term *parodie* etimologies twee betekennisse het. Hutcheon verduidelik dat die term 'parodie' etimologies van die Griekse term 'parodia' afstam, wat in Engels '*counter-song*' beteken (Hutcheon 1985: 32).

Die voorsetsel *counter* impliseer teenstelling – een literêre teks word byvoorbeeld teenoor 'n ander gestel. Volgens Hutcheon (1985: 32) kan die voorsetsel *para* ook *langsaaan* beteken, wat ooreenstemming impliseer. In die laasgenoemde konteks, word twee tekste byvoorbeeld vergelyk in stede van teenoor mekaar gestel. Daar moet weer eens beklemtoon word dat hierdie vergelyking saam met 'n sekere speelse houding gepaard moet gaan om 'n parodiërende effek te kan hê.

Die parodie, in die konteks van 'n literêre teks wat geparodieer word, word dikwels verkeerdelik beskou as 'n teks wat wil wegdoen met die hipoteks (die teks wat geparodieer word). Die hipoteks word nie vergeet nie, maar word deur die hiperteks (teks wat die parodiëring doen) herskep. *Heart of Darkness* deur Joseph Conrad, soos daar vroeër genoem word, is 'n voorbeeld van 'n teks wat in *Sirkusboere* geparodieer en dus herskep word. Soos met *Heart of Darkness*, vind daar 'n skeepsreis in *Sirkusboere* plaas, maar dié keer word die 'Donker Afrika' in die vorm van 'n uitstalling na die Weste gebring. Benewens die feit dat die reis wêg van Afrika plaasvind, is dit 'n pelgrimsreis tot in die hart van die karnavaleske ruimte:

Die stad bars uit sy nate. 'n Besoek aan die St. Louis Wêreldskou het 'n pelgrimsreis geword, 'n inisiasie vir die nuwe eeu se oningewydes (Loots 2011: 227).

Behalwe vir die *Heart of Darkness* verhaal, word die verhaal van Christus, soos daar later in hierdie hoofstuk bespreek word, ook keer op keer in die roman herskep. Nietemin is die siening dat die parodiese teks die teikenteks herskep, 'n aspek van die parodie wat dikwels misgekyk word. Parodie is skeppend en vorm iets nuuts uit dit wat geparodieer word.

Hutcheon (1985) se uitgebreide siening van die parodie sluit aan by Bakhtin se siening. Bakhtin (1968: 12) onderskei tussen twee lag-soorte en hy koppel parodie aan 'n spesifieke soort lag. Bakhtin beskou die karnaval as insluitende gebeurtenis, as fees vir die mense, 'n manier vir almal om deur die karnaval saamgebind te word en in hierdie opsig is dit die humoristiese lag wat almal saambind.

Hy verwys dan na 'n tweede lag-soort wat meer satiries as parodies is. Hy onderskei tussen die individu wat lag saam met die mense oor die objek van die parodie en op hierdie manier een word met die karnaval (Bakhtin 1968: 12). Daarteenoor stel Bakhtin die individu wat lag met die doel om te verneder en dus apart staan van die karnaval:

The satirist whose laughter is negative places himself above the object of his mockery, he is opposed to it. The wholeness of the world's comic aspect is destroyed, and that which appears comic becomes a private reaction. (Bakhtin 1968: 12)

Die parodiese lag is spottend, maar tog insluitend, terwyl die tweede lag-soort afbrekend is. Wat parodie van satire onderskei, is dat die parodie op 'n speelse wyse met dit wat dit parodieer omgaan; dit omskep die ernstige in iets komiekliks en bespotlik. Die parodie het die vermoë om ernstige kunswerke op 'n komieklike en bespotlike wyse uit te beeld (Odendal & Gouws 2005: 850). Dit is nie te sê dat een teks slegs parodies en dus glad nie satiries kan wees nie. Sowel satire as parodie is prominente aspekte van die karnavaleske en span dikwels saam in 'n bepaalde teks.

3.5.4. *Sirkusboere* as parodie

’n Parodie is nie altyd een literêre teks wat ’n spesifieke ander literêre teks naboots nie wat beteken dat dit nie altyd ’n literêre teks is wat in ’n parodie omskep word nie (Dentith 2000: 7). *Sirkusboere* gebruik byvoorbeeld die verlede van die Suid-Afrikaanse oorlog, as hipoteks, om geskiedskrywing as diskoers te parodieer. Die roman wil kommentaar lewer op die konvensionele beskouing van die verlede, op die illusie dat daar so iets soos een ware weergawe van die geskiedenis bestaan. Die feit dat Bybelse verhale in *Sirkusboere* herskep word, beklemtoon nie nét die mag van taal nie, maar maak ook die leser bewus dat die verlede op verskeie wyse herskep en dus herroep kan word.

Wanneer daar gekyk word na die aspekte van die parodie wat tot dusver in hierdie hoofstuk bespreek is, naamlik nabootsing, ’n speelse houding en herskepping, kan *Sirkusboere* as parodie van die tradisionele persepsie van die verlede beskou word. Die geskiedenis van die oorlog word op ’n lagwekkende wyse deur die militêre skouspele nageboots en op hierdie manier herskep.

Die verwysing na die geskiedenis in *Sirkusboere* is nie slegs die herskepping daarvan nie, maar omdat die parodie ’n herroeping van die verlede is, word die geskiedenis op ’n manier hierdeur herdenk.

Volgens Dentith (2000: 7) word daar dikwels onderskeid tussen ‘spesifieke’ parodie en ‘algemene’ parodie getref: ‘[O]ne distinction often made is between “specific” and “general” parody, the former aimed at a specific precursor text, the latter at a whole body of texts or kind of discourse.’

In *Sirkusboere* word een diskoers (die karnavaleske) byvoorbeeld gebruik om kommentaar op ’n ander diskoers (geskiedskrywing) te lewer en dit word in die roman bereik wanneer die oorlogsruimte (geskiedenisdiskoers) op die sirkusruimte (karnavaleskediskoers) geprojekteer word.

Soos daar vroeër aangemeld is, is *Sirkusboere* 'n voorbeeld van 'n teks wat verwys na omliggende tekste, soos Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* (Van Coller 2012: 176) en op hierdie manier met hierdie teks(te) in gesprek tree, soms met die doel om hierdie teks(te) te ontluister of soms om die spot daarmee te dryf. By tye is dit slegs om die verlede deur hierdie tekste te herroep. Die rede waarom *Sirkusboere* as 'n parodie beskou word, het te make met die speelse manier waarop dit met sekere diskoerse, soos die geskiedskrywing en die oorlogsdiskoers, omgaan.

In *Carnival and the Carnivalesque* bespreek Mullini (1999) verskeie aspekte van die karnavaleske in toneelvertonings van John Heywood. In terme van die manier waarop hierdie toneelvertonings met parodie te werk gaan, skryf Mullini (1999: 32) die volgende:

John Heywood's plays do not create parodies of pre-existent written texts: they cannot be considered literary travesties (he actually uses Chaucer, for example, as a hypotext, but his intent is not to parody it) [...].

Wat Mullini oor Heywood se toneelvertonings skryf, is van toepassing op *Sirkusboere*. Die manier waarop *Sirkusboere* met die oorlogsdiskoers omgaan is 'n bevestiging dat die teks 'n parodie is.

Soos in die geval van die tradisionele historiese teks, verwys *Sirkusboere* na die verhaal van die oorlog, maar op 'n speelse wyse. Terwyl tekste soos Doyle se *The Great Boer War* op 'n ernstige wyse met die oorlogsdiskoers te werk gaan, maak *Sirkusboere* van die oorlog 'n spektakel. Terwyl *Sirkusboere* nie eksplisiet na enige spesifieke historiese teks verwys nie, is dit 'n parodie van die konvensionele historiese roman in die algemeen. In *Sirkusboere* word daar byvoorbeeld verwys na die stryd by Magersfontein (Loots 2011: 196), maar nie na Etienne Leroux se *Magersfontein, o Magersfontein!* nie, alhoewel dié roman in *Sirkusboere* geaktiveer word.

Terwyl *Sirkusboere* nie direk verwys na 'n spesifieke tradisionele historiese roman nie, kan dit beskou word as 'n parodie van hierdie soort roman weens die wyse waarop dit met die

konvensies van die klassieke historiese roman te werk gaan en die manier waarop daarna verwys word.

Soos daar in Hoofstuk 2 van hierdie studie genoem is, is die gedenkskrifte wat Ben oor Piet skryf, strategies in die roman geplaas sodat die roman as literêre teks kritiek op die skryfproses kan lewer en nie net op die skryfproses as geheel nie, maar ook op die geskiedskrywing. Ben se gedenkskrif is 'n prototipe van die tradisionele historiese teks, soos die Bybel byvoorbeeld, wat op sigself as enigste weergawe van die waarheid voorgehou word.

3.5.5. Die antiheld as parodie in *Sirkusboere*

In geskiedenis tekste soos Doyle se *The Great Boer War* (1902); Pakenham se *The Boer War* (1979) en Reitz se *Commando: A Boer Journal of the Boer War* (1930) word daar dikwels verwys na individue soos Generaal Koos De la Ray en Louis Botha wat as helde tydens en na die oorlog beskou is.

In teenstelling met hierdie soort tekste, is dit nie 'n heldfiguur wat in *Sirkusboere* op die voorgrond geplaas word nie, maar 'n antiheld. Piet Cronjé is nie iemand wat deur sy gemeenskap gerespekteer word nie, intendeel word hy deur sy gemeenskap as 'n lafaard beskou wat min gedurende die oorlog bereik het:

Die ou swernoot, só het Ben na hom verwys, het gereeld met styfgebalde vuiste in sy baadjiesak na buite gestoom en sy manskappe onder in die krygskamp gaan groet, onder die wanindruk dat hulle hom steeds as 'n herder sien. [...] En hoewel Piet hom baie goed doof kan hou, het hy tóg later die gemorde verwyte gehoor (Loots 2011: 68-69).

Piet word ook nie uitgebeeld as iemand wat kritiek kan hanteer nie, maar as iemand wat regdeur die roman selfbejammerend optree. Volgens Johl (1992: 13) is die term 'antiheld' 'n term om die tipies ontlusterde heldfiguur in die prosa en drama van die 20e eeu te benoem.' Johl voeg by dat die term nie beperk is tot die literatuur van die twintigste eeu nie en verwys na verskeie redes waarom die antiheld in 'n bepaalde teks gebruik word.

Die antiheld word eerstens teenoor die bomenslike heldefiguur wat in romantiese tekste voorkom, gestel. Dit is `n figuur met vermoëns sowel as swakhede en dit is dikwels hierdie swakhede wat lei tot sy ondergang. Die antiheld dien dus as parodie van die heldfiguur wat gereeld in romantiese, en veral historiese tekste voorkom. Om die spot te dryf met `n bekende historiese figuur soos Piet Cronjé, is om die spot te dryf met die geskiedenis self, veral in die geval van *Sirkusboere*.

Behalwe dat die teenwoordigheid van die antiheld funksioneel in die teks gemaak word deurdat dit dien om die held-figuur in realistiese tekste te ondermyn, sluit die antiheld tema ook aan by die kapitalistiese aspek van die roman. Later in die studie word daar byvoorbeeld gekyk na hoe karnavaleske verskynsels, soos sirkusskouspele en karnavalvertonings, gebruik is om kapitalistiese doeleindes van imperiale moondhede te bevorder.

Een van die gewildste maniere wat gebruik is deur kapitalistiese industrieë was om mense, veral geskiedenisfigure, deur vertonings en opvoerings in beroemdes te omskep. Piet Cronjé is `n voorbeeld van so `n individu.

Piet glimlag nie, hy staar net voor hom uit, maar sy rug is regop en hy sit stewig in die saal. Elke dan en wan lig hy sy hoed in `n hoflike groetgebaar. Sy reputasie het hom vooruitgegaan en hy word oral geesdriftig toegejuig (Loots 2011: 219).

Volgens Stoddart (2001: 86) is daar sekere maatstawwe waarvolgens die beroemdes van sulke vertonings gemeet is, en haar beskrywing van dié maatstawwe stem ooreen met Johl (1992) se definisie van die antiheld-figuur:

In the economy of stardom, then, the performer must tread a difficult line between the extraordinary and the banal; they must both be exceptional in some highly visible way, and yet at the same time be seen to possess enough of the attributes of ordinariness to facilitate identification and empathy on the part of the consumer (Stoddart 2001: 56).

3.6. Die groteske: inleiding

Piet byt op sy tong. Hy het `n diep afkeer van die wangeskapenes en vulgêre monstrositeite wat hier uitgestal word. Maar eerder dwerge as die een of ander frats in `n hok (Loots 2011: 329).

Die verwysing na die ‘wangeskapenes’ en ‘monstrositeite’ in die aangehaalde paragraaf uit *Sirkusboere* maak nie net die karnavale atmosfeer in die roman opvallend nie, maar dit aktiveer ook oeroue beelde van die groteske.

Dit is in die sewentiende eeu dat die term ‘groteske’ vir die eerste keer binne `n literêre konteks gebruik word (Pretorius 1992: 156). Tot dan is die term grootliks in die konteks van kunswerke, byvoorbeeld skilderye, gebruik (soos in die geval met Rabelais se kunswerk). Volgens Pretorius (1992: 156) word ‘groteske’ in die agtiende eeu `n vaste literêre term wat verwys na ‘woordwerk met `n grillige en onnatuurlike karakter - `n werk waarin buitensporige voorstellinge is van die bespotlike, bisarre, vreemde, grillige, op so `n wyse dat afgewyk word van die gewenste norme van harmonie, balans en verhouding.’

Sirkusboere is `n voorbeeld van `n teks waarin daar dikwels afgewyk word van gewenste norme, waarin beelde van `n onnatuurlike karakter voorkom en waar bespotlike tonele dikwels beklemtoon word.

In `n opvoering waarin die Paardeberg veldslag op `n buitengewone manier deur Brady hervat word, is daar byvoorbeeld `n toneel waar soldate op volstruise in die arena rondjaag en vroue volstruisvere op hul hoede dra al het hulle ‘die gediertes nooit voorheen gesien nie’ (Loots 2011: 326). Piet beskou dié opvoering as ‘`n verskriklike sotternie’ en hy beskryf dit as `n ‘bespotting van iets waarvoor hy alles gegee het’ (Loots 2011: 326). Opmerklik is dit `n toneel wat as ‘bisar’ en ‘vreemd’ beskryf kan word veral weens die feit dat volstruise `n eienaardige verskynsel binne `n oorlog-opset is.

Volgens Krzychylkiewicz is een doel van die groteske om ‘die inherente teenstrydighede in die wêreld te beklemtoon en om die leser bewus te maak van die absurditeite van die werklike lewe’ (2003: 206). Verder is *Sirkusboere* `n roman wat kommentaar lewer op die geskiedskrywing en met verwysing na die toneel waar soldate op volstruise in die arena rondjaag, kan daar

aangeneem word dat 'n biesarre voorstelling van die verlede soos hierdie die leser bewus maak van die inherente teenstrydigheid tussen die werklikheid en hoe daardie werklikheid voorgestel word. Die bewusmaking van inherente teenstrydighede en absurditeite in die wêreld en die letterkunde, is dus een doel van die teenwoordigheid van die wangeskapenes, die monstrositeite en die verskynsel van volstruise waarna daar in die vorige aangehaalde teksgedeeltes uit *Sirkusboere* verwys word.

Pretorius (1992: 156) se omskrywing van die groteske sluit ook die 'grillige' in en volgens die *HAT* (Odendal & Gouws 2005: 346) kan die groteske as 'fantasies van vorm; grillig en vreemd beskryf word.' As oorlogsroman is dit vanselfsprekend dat daar in *Sirkusboere* beelde van 'n grillige en afgryslike aard voorkom. Die roman beklemtoon oorlogstonele waarin mense op afgryslike maniere gemartel of gedood word. Origens word hierdie tonele keer op keer nagmaak in die vorm van sirkusvertonings:

Die gehoor staar verdwaas na die vernietiging voor hulle. Dooie perde en soldate lê in die stof gestrooi. Sommige lê halflyf in die water of slap oor die kanontrompe. [...]

"Dis nog nie verby nie," bring Ben hulle tot kalmte. 'n Britse baardraer draf nader en tel Freddy Roberts van die grond af op. Die gewonde jongman staar na die ledemate wat hy nie kan beweeg of voel nie. Dan val sy kop terug teen die bloedbevlekte seil en sy lyf raak heeltemal stil. Die draer trek 'n seil oor sy kop. Die Zoeloedrywer hervat sy dodelied (Loots 2011: 20, 21).

Behalwe vir die talryke vertonings oor die Paardeberg veldslag, is daar ook byvoorbeeld die grusame vertonings wat deur akteurs soos Buffalo Bill opgevoer word:

"Buffallo Bill is 'n held van die Wilde Weste. [...]"

Hy is 'n veteraan van die Indiane-oorloë, waar hy onder andere 'n gevreesde Indiane-opperhoof doodgeskiet en sy kopvel afgeskil het. Agterna het hy die kopvel, asook die Indiaan se hooftooisel en perdesaal, in 'n winkelveenster uitgestal" (Loots 2011: 93).

Dit is veral in die konteks van die sirkusvertonings waar die groteske in *Sirkusboere* beklemtoon word, derhalwe is dit in die vorm van die karnavaleske beelde dat die groteske in die roman voorgestel word. Op dieselfde wyse is dit in die konteks van die karnavaleskediskoers wat Bakhtin (1968) die groteske as begrip benader.

Soos die meerderheid begrippe wat deur Bakhtin hanteer word, is die groteske, of *groteske realisme*, 'n komplekse begrip wat binne 'n historiese konteks gesitueer moet word. Daarbenewens ontstaan daar sedert Bakhtin (1968) se studie oor die groteske, 'n aantal debatte rondom die nosie van die groteske. Boonop is daar tot dusver na verskeie definisies van die groteske verwys wat min of meer ooreenstemming met mekaar toon, soos dié wat deur Connelly, Pretorius en die *HAT* aangebied word.

'n Groot aantal skrywers soos byvoorbeeld Kayser (1981) en Thomson (1972) benader die groteske as 'n historiese begrip of fenomene wat relatief is, afhangende van die sosiokulturele konteks waarbinne die konsep gebruik word (Krzychylkiewicz 2003: 206). Daarbenewens is daar ook oor die algemeen 'n bewustheid daarvan dat die aard van die groteske oor die jare verander het. Dit is veral gedurende die laat twintigste eeu dat die poging om die groteske beter te verstaan, asook die impak van die groteske op die kunswêreld, opvallend word (Krzychylkiewicz 2003: 206-207).

Volgens Thomson (1972: 10) verskil die betekenis van die groteske afhangende van die tydperk waarin die konsep toegepas word. Die groteske beteken dus iets anders binne die moderne tydperk as wat dit byvoorbeeld in die negentiende of twintigste eeue beteken het, alhoewel die onderskeie betekenis van hierdie begrip mekaar dikwels oorvleuel (Thomson 1972: 10).

As moderne roman, bevat *Sirkusboere* verskeie aspekte van die groteske, soos wat die omskrywings van hierdie konsep oor die dekades ontwikkel en verander het. Terwyl die groteske byvoorbeeld in die vorm van 'n gruwelike moordtoneel in een toneel van die roman uitgebeeld word, kan dit in 'n ander toneel op 'n ander wyse voorgestel word. Op hierdie wyse word verskeie aspekte van die groteske in *Sirkusboere* uitgelig.

Dit is byna onmoontlik om een oorkoepelende definisie aan die groteske te gee. Verskillende skrywers fokus op verskillende aspekte van die groteske. Bloom (2009: 3) sonder selfs wat hy noem 'n 'Amerikaanse groteske' uit van ander beskrywings van die groteske. Alhoewel daar nie in hierdie studie oor die Amerikaanse groteske uitgebrei word nie, dien dit slegs as voorbeeld van die verskeie opvattings wat oor die groteske bestaan.

Bakhtin (1968: 31) beskryf groteske realisme as 'n sisteem van kunsbeelde wat deur die Middeleeuse kultuur van volkse humor geskep word en wat 'n hoogtepunt gedurende die Renaissance-tydperk bereik.

Gedurende die Middeleeue vorm die groteske 'n sentrale aspek van karnavaleske volkskultuur, terwyl die groteske tydens die Renaissance gedeeltelik in 'n literêre tradisie omskep word (Bakhtin 1968: 31):

All the comic forms were transferred, some earlier and others later, to a nonofficial level. There they acquired a new meaning, were deepened and rendered more complex, until they became the expression of folk consciousness, of folk culture. Such were the carnival festivities of the ancient world, especially the Roman Saturnalias, and such were medieval carnivals (Bakhtin 1968: 7).

Dit is ewenwel in die laat sewentiende en vroeg agtiende eeue, tydens die oorheersing van wat Bakhtin die klassieke kanon noem, dat die groteske 'n nuwe betekenis kry en as byna onbenullig geag word. Na die Middeleeue en Renaissance verloor die groteske heeltemal bande met die volkse kultuur van die karnaval en word dit heeltemal in 'n literêre genre omskep (Bakhtin 1968: 34).

In hierdie hoofstuk word twee hoofaspekte van die groteske uitgelig, naamlik die liggaamlike element van die groteske en die kwessie van vorm. Dié is twee aspekte wat ook by mekaar aansluit, in die sin dat die vorm van die liggaam, in die konteks van die groteske, ter sprake kom. Wanneer daar dus in dié hoofstuk na verskeie omskrywings van die groteske verwys word, is dit hierdie twee eienskappe van die groteske waarop daar gefokus word. Daar kan op hierdie tydstip terug verwys word na die *HAT* (Odendal & Gouws 2005: 346) se omskrywing van die groteske as 'fantasies van vorm.' Dit is veral in Connelly (2003: 2) se omskrywing van die groteske waar die liggaamlike aspek asook die kwessie van vorm beklemtoon word:

Grotesque [...] describes the aberration from ideal form or from accepted convention, to create the misshapen, ugly, exaggerated, or even formless. This type runs the gamut from the deliberate exaggerations of caricature, to the unintended aberrations, accidents, and failures of the everyday world represented in realist imagery, to the dissolution of bodies, forms and categories.

Volgens Connelly se omskrywing van die groteske is dit die idee van ‘afwyking’ wat opvallend is. In *Sirkusboere* word die grillige en afgryslike gebruik om van ‘gewenste norme’ af te wyk en op hierdie manier word die leser se aandag gevestig op die absurditeit van die skouspel en op die verskeie maniere waarop die werklikheid en die verlede voorgestel word asook op die wyse waarop daar van die waarheid afgewyk word. Thomson (1972: 58) stel voor dat die doel van die groteske is om die leser te skok uit ‘n konvensionele denkwyse:

The shock-effect of the grotesque may also be used to bewilder and disorient, to bring the reader up short, jolt him out of accustomed ways of perceiving the world and confront him with a radically different, disturbing perspective.

Daar is vroeër genoem dat dit veral deur die skouspel is dat die groteske in *Sirkusboere* beklemtoon word. Beskrywings van waaghalsige toertjies waarin rolspelers (die liggaam) op grusame maniere beseer word is veral opvallend in die roman:

Nadat Frank op ‘n keer sy enkel verstuit het, het die tuimelaar George Feeley, ambisieus en honger vir aandag, aangebied om in sy plek te spring. Maar Feeley het reeds die eerste aand verbrou. Hy het te kort geland en ‘n bajonet het sy been deurboor. Die wond het ontleek, die been moes later bo die knie afgesit word en Feeley het teruggekeer na Engeland (Loots 2011: 23).

In hierdie toneel is dit die vorm van die liggaam wat aangetas word. Volgens Connelly (2003: 4) word die groteske in verband met die kwessie van “perke” beskou:

The grotesque is defined by what it does to boundaries, transgressing, merging, overflowing, destabilizing them. Put more bluntly, the grotesque is a boundary creature and does not exist except in relation to a boundary, convention, or expectation.

In *Sirkusboere* is dit die perke van die liggaam wat oorskry word. Hierby moet genoem word dat verskeie tonele waarin die liggaam gekneus of gewond word, in *Sirkusboere* as afgryslik maar terselfdertyd as satiries voorgestel word. Volgens Thomson (1972: 21) verloor die groteske sy impak wanneer dit as slegs komies (hierby kan die satire gevoeg word) of slegs as afgryslik beskou word. Die impak van die groteske ontstaan in die kombinerings van hierdie twee eienskappe:

The *unresolved* nature of the grotesque conflict is important, and helps to mark off the grotesque from other modes or categories of literary discourse (Thomson 1972: 21).

Thomson (1972: 21) voeg by dat dit ook die *kombinasie* van die realistiese met die denkbeeldige is wat 'n eienskap van die groteske is. Derhalwe kan daar weer eens na die bostaande toneel uit *Sirkusboere* verwys word waar die skouspel deur die realiteit onderbreek word wanneer Frank sy enkel verstuit en die tuimelaar George Feeley se been deur 'n bajonet deurboor word (Thomson 1972: 24). Die groteske dien in hierdie sinskonteks as 'n manier om die leser bewus te maak van die feit dat die skouspel dikwels deur die realiteit oorskry word en dat die omkeer ook moontlik is.

Die groteske word ook in hierdie studie as 'n eienskap van die karnavaleske benader en daarom word Bakhtin se siening van die groteske as uitgangspunt gebruik. Daarbenewens word latere gesprekke deur verskeie skrywers aangaande die groteske, ook in hierdie studie in ag geneem. Bakhtin (1968) benader die groteske, in 'n algemene sin, as 'n karnavaleske konsep, maar dit is nodig om by te voeg dat die groteske as term apart van die karnavaleskediskoers beskou kan word. Connelly (2003: 8) verwys na sekere aspekte wat die groteske in 'n karnavaleske begrip omskep:

The grotesque body in no way abstracts into forms or figures, but remains resolutely a body of flesh and blood. These grotesque bodies perform a coarse and comic burlesque, but when they upend hierarchies and social conventions, they shift into the carnivalesque (Connelly 2003: 8).

In die pas aangehaalde omskrywing wat Connelly bied, is dit die idee van ondermyning wat beklemtoon word. Sodra die groteske op 'n spesifieke ('kras en komiese') wyse gebruik word om sosiale hiërargieë of konvensies te ondermyn, beweeg dit nader aan die karnavaleskediskoers.

3.6.1. Meer oor die groteske

Soos reeds genoem, word die groteske in hierdie hoofstuk as `n aspek van die karnavaleske benader en het dit hoofsaaklik te make met die konstante verwysing na menslike liggaamsdele en die oordrywing van funksies wat verband hou met die liggaamlike (Bakhtin 1968: 18).

Daar word ook klem gelê op dade wat met hierdie liggaamsdele geassosieer word. Voorbeelde van sulke dade sluit in eet, drink, seksuele omgang en geboorteskenking (Bakhtin 1968: 20). Dit is hierdie dade wat gedurende die Middeleeue `n verhouding tussen die liggaam en die wêreld skep (Taylor 1995: 20).

Daar word in *Sirkusboere* uit die staanspoor klem gelê op die liggaam en die funksies wat daarmee gepaard gaan:

Daar was dinge waarvan net Frank geweet het, of waarvan hy gehóóp het net hy weet. Dit was dinge wat hy hardkoppig verswyg het: `n bewerigheid in die bene ná veeleisende toertjies op sy perd se rug; `n geweldige vermoeidheid tydens sweterige seksnagte, selfs nog voordat die belangrikste dinge afgehandel was; `n óú asem wanneer hy wakker word; en die manier waarop drank hom al harder geslaan het, uit onverwagse rigtings, soos `n stroom wat jou skielik diepsee toe sleep wanneer jy lankal reeds moeg geswem is (Loots 2011: 7).

Die verwysing na drank, seks en die liggaam wat verouder (’n verwysing na die siklus van die lewe), aktiveer die groteske tema in die verhaal.

Bakhtin (1968: 26) beskou die groteske as `n breë kanon wat herkonstrueer en beter verstaan moet word. Die implikasie is dat die groteske, soos al genoem is, iets heeltemal anders kan beteken as wat dit in die verlede beteken het, of in die toekoms mag beteken:

[W]e have ceased long ago to understand the grotesque canon, or else we grasp it only in its distorted form. The role of historians and theorists of literature and art is to reconstruct this canon in its true sense. It should not be interpreted according to the norms of modern times; nor should it be seen as deviation from present-day concepts. The grotesque canon must be appraised according to its own measurements (Bakhtin 1968: 29-30).

In *Sirkusboere* kom daar verskeie beelde van die groteske voor en dit is nodig om te kyk na die betekenis van hierdie beelde binne die konteks van die roman of soos Bakhtin dit hierbo stel, ‘according to its own measurements.’

In die roman is die toneel waar Piet, Johanna en Maans Lemmer ‘n besoek aan Dreamland aflê (Loots 2011: 329-331), ‘n opvallende voorbeeld van ‘n toneel waarin die groteske op ‘n subtile wyse voorgestel word. Die toneel begin met Piet wat huiwer om Dreamland te besoek. Dit is ‘n plek wat veral deur Piet as ‘n ondermyning van Christelike waardes beskou word:

Toe hulle voor Dreamland se ingang te staan kom, besef Piet dat dít, van al die gruwels wat hy die afgelope tyd aanskou het, een van die skerpste splinters in God se oog moet wees. Om daar in te gaan, moet ‘n mens onderdeur die uitgestrekte vlerke stap van ‘n kolossale naakte engel met net ‘n lourierkrans op haar kop en, God vergewe die mensdom, niks meer nie as net ‘n skrapse doek om haar onderlyf (Loots 2011: 329).

Dit is veral in die vorm van die “naakte engel” waar die teenstrydige natuur van die groteske, waarna Thomson (1972: 21) verwys, die sterkste beklemtoon word. Die konnotasie van ‘heiligheid’ wat aan ‘n wese soos ‘n engel gegee word, word gekompromitteer deur die naaktheid van die engel en die skande wat dit impliseer. Wanneer Piet en Johanna uiteindelik binne Dreamland is, besoek hulle die dwerge se dorp en vind Piet dit ‘n afgryslike en eienaardige plek.

Daarbenewens moet gevoeg word dat hierdie toneel ook komieklik uitgebeeld word in die manier waarop Piet huiwer om Dreamland binne te gaan. Derhalwe is dit die kombinerings van die afgryslike met die komiese wat hierdie toneel grotesk maak en binne die konteks van hierdie toneel, het die groteske ‘n ondermynende funksie. Die tradisionele Christelike waardes wat deur Piet personifiseer word, word ondermyn deur dit wat deur Dreamland verteenwoordig word, naamlik skandelikheid, anargie en die afwyking van konvensies.

Daar kan op hierdie tydstip terug verwys word na Connelly (2003: 2) se beskrywing van die groteske as ‘the aberration from ideal form or from accepted convention, to create the mishappen, ugly, exaggerated, or even formless.’ Origens is deur die onkonvensionele vorm van

die dwerge se liggame, wat skaars ‘heuphoogte’ is (Loots 2011: 330) en wat ‘haastig rondwaggel’ (Loots 2011: 330), dat die afwyking van die konvensionele beklemtoon word. Die leser se aandag word gevestig op die onkonvensionele leefwyse en liggame van die dwerge sodat die konvensies van die alledaagse wêreld beklemtoon en bevraagteken word.

3.7. Die laer stratum en die liggaam

Wanneer die liggaam, of die geslagsorgane van die liggaam, in die konteks van groteske realisme bespreek word, is dit veral wat Bakhtin die ‘laer stratum’ (*lower stratum*) noem, wat beklemtoon word.

Die laer stratum verwys na die ‘onderste gedeelte’ van iets, of na ‘n beweging na ondertoe, met ander woorde die onderdeel van ‘n liggaam, die onderdeel van die heelal (die onderwêreld) of slegs ‘n beweging in ‘n afwaartse rigting (Bakhtin 1968: 19-21). ‘n Afwaartse beweging is dan simbolies van ondermyning of ontluistering omdat iets (‘n idee of ‘n magposisie byvoorbeeld) figuurlik gesproke “na ondertoe” gebring word (Bakhtin 1968: 19-20). Die laer stratum dien dus as ‘n soort onderwêreld of onderruimte waar die ontluisteringsproses plaasvind (Bakhtin 1968: 23, 370).

Daarbenewens word die laer stratum op verskeie maniere voorgestel soos byvoorbeeld in die beweging afwaarts na die graf, of die graf self as ‘n soort “onderwêreld”, maar die laer stratum kan ook uitgebeeld word in die vorm van die “onderdele” of geslagsorgane van ‘n lyf (Bakhtin 1968: 19-20).

Die verwysing na beelde van die graf (Loots 2011: 28, 31, 149), die dood (Loots 2011: 28, 31, 40, 93, 159, 317) en die geslagsorgane van die vrou (Loots 2011: 8, 53, 121) asook die beweging van die liggaam na die ‘onderwêreld’ is almal prominente verskynsels in *Sirkusboere*. Opmerklik word daar ook gesinspeel op die allegoriese graf waar die beweging na die ‘onderwêreld’ op ‘n figuurlike wyse uitgebeeld en beklemtoon word wanneer Fenyang se pa lewend onder die aarde begrawe word:

Dit was in die afseisoen, terwyl Fenyang se pa op die diamantmyne gewerk het, totdat 'n wal omgeval en hy onder 'n hoop sand versmoor het (Loots 2011: 89).

Die laer stratum is belangrik veral wanneer die karnavaleske as ondermynende diskoers ter sprake is. Die geslagsorgane van die liggaam in die werk van Rabelais dien juis as simbool van ontluistering en ondermyning (Bakhtin 1968: 19-20). Dit is uit hierdie ontluisteringsproses dat 'hergeboorte' plaasvind (Bakhtin 1968: 19). Terwyl die groteske grootliks 'n ondermynende funksie het, is dit ook met die konsep van 'vernuwing,' waarmee die groteske geassosieer word (Bakhtin 1968: 19) alhoewel die idee van vernuwing versigtig benader moet word omdat dit 'n komplekse begrip is om toe te pas.

Die geslagsorgane van die liggaam, veral dié van die vrou, word geassosieer met seksuele omgang en geboorte en op hierdie manier met lewe en vrugbaarheid verbind (Bakhtin 1968: 21). Wanneer die kwessie van vernuwing en hergeboorte dus ter sprake is, is dit veral die vrou se liggaam wat beklemtoon word.

Vroulike liggaamsdele is 'n prominente verskynsel in *Sirkusboere* en wanneer daar in die roman na vrouekarakters soos Eliza, May en Johanna verwys word, is dit hul liggame en seksualiteit wat opvallend is:

Hy het met sy vingers in die sweterige gleufies onder haar borsrondings gevee, oor die pers plooitjies in haar palm, in die gerimpelde bogies onder haar tone, en dan gekyk hoe sy agterna argeloos regop kom en haar sykouse uitskud en teen haar bene oprol en haar rok regtrek en ongedeerd en seepglad en soepel wegstap (Loots 2011: 8).

Dit is ook veral deur die karakter van May Belfort waar die seksualiteit van die vrou, en alles wat dit simboliseer, op die voorgrond geplaas word:

Sy dans soos wat sy dit nooit op die verhoog sou waag nie. Sy trek haar rok op sodat hy die swart kouse tot in die middel van haar bobeen en die wit *knickers* kan sien, maar dit is net die begin (Loots 2011: 121).

Terwyl die geslagsorgane van die vrou met lewe, oorfloed en vrugbaarheid verbind word, word dit ironies genoeg deur Bakhtin ook met die graf vergelyk. Soos daar vroeër vasgestel is, vorm die graf ook deel van die laer stratum waarna Bakhtin verwys:

“Downward” is earth, “upward” is heaven. Earth is an element that devours, swallows up (the grave, the womb) and at the same time an element of birth, of renascence (the maternal breasts) (Bakhtin 1968: 21).

Ter aansluiting by die aangehaalde teksgedeelte, is dit opvallend dat die graf, en dus die dood, met geboorte verbind word. Volgens Connelly (2003: 15) is die groteske liggaam enersyds `n skeppende en andersyds `n vernietigende entiteit en Connelly voeg dan by: ‘The abject, tied to the body, the maternal, the material, has also come to the fore, but abjection carries the promise of regeneration, creating a new body’ (Connelly 2003: 15).

Dit is belangrik om daarop te let dat die *maternal* (moederlike) element waarna Connelly verwys, tot `n groot mate in *Sirkusboere* ontbreek. In die roman word bande met moederskap verbreek en die vrou-figuur word in `n uiters seksuele (May Belfourt) en groteske (Johanna) simbool omskep.

Volgens Hutcheon kan die erotiese element met die metafiksionele spel in verband gebring word:

If modern metafiction denounces passivity, it is not beyond involving the reader by force. Sex is as much a mode of control and possession as is the act of writing, [...]. Manipulation of and even aggression against the reader are not uncommon (Hutcheon 1983: 93).

Die groteske liggaam word deur Bakhtin (1968: 23) beskou as `n kollektiewe liggaam (‘renewed body of the people’) met `n opwekkende (‘n inspelings op die idee van hernuwing) en sosiale betekenis, veral tydens die middeleeue. Binne `n moderne konteks word die erotiese en individualistiese eienskappe, wanneer dit by die groteske kom, beklemtoon:

In the private sphere of isolated individuals the images of the bodily lower stratum preserve the element of negation while losing almost entirely their positive regenerating force. Their link with life and with the cosmos is broken, they are narrowed down to naturalistic erotic images (Bakhtin 1968: 23).

In hierdie opsig word 'n moderne weergawe van die groteske in *Sirkusboere* beklemtoon deurdat die beelde van die vroulike liggaam as uiters individualisties voorgestel word, sonder die moederlike element wat dikwels in die verlede met die vroulike liggaam gepaard gaan. Die liggaam is nie meer die liggaam in die beelde van Rabelais of die Middeleeue wat die mensdom simboliseer nie, maar eerder 'n liggaam wat die individu verteenwoordig:

In the modern image of the individual body, sexual life, eating, drinking, and defecation have radically changed their meaning: they have been transferred to the private and psychological level where their connotation becomes narrow and specific, torn away from the direct relation to the life of society and to the cosmic whole (Bakhtin 1968: 321).

Volgens Hutcheon (1983: 88) behou die groteske wél sy ambivalensie, hetsy dit in die verlede toegepas word, of binne die moderne tydperk:

[T]hey were ambivalent, as Bakhtin insisted but then conveniently ignored, placing his full emphasis on the positive: any stress on bodily function signified both a protest against official decorous culture and a triumph of life over death. What contemporary novelists have done is restore the negative pole of Bakhtin's ambivalence, while retaining the positive, though on another level of textual realization [...] (Hutcheon 1983: 88).

Volgens Bakhtin (1968: 322) is dit slegs in die beeld of die tema van die ma-en-suigeling waar die vorige idee van hergeboorte uitgebeeld word en selfs in dié instansie is die aard van hierdie beeld, binne 'n moderne tydperk, 'n individualistiese en afgeslote een:

In the new canon the duality of the body is preserved only in one theme, a pale reflection of its former dual nature. This is the theme of nursing a child. But the image of the mother and the child is strictly individualized and closed, the line of demarcation cannot be removed (Bakhtin 1968: 322).

In *Sirkusboere* word die nutteloosheid van die moeder-kind uitbeelding verder geneem deur beelde van suigeling wat dood op die bors van hul moeders gevind word in die verhale wat Frank aan Ben vertel:

In die stem van 'n afslaer, asof hy die verhale opveil. Wil Ben hoor van 'n afgryslieke treinongeluk waarna Frank die lyk van 'n moeder met 'n baba aan die bors gesien het? Van die perd wat hy in 'n meer buite Barkly-Wes gevind het, tot by sy maag weggesak in die modder, en met groot moeite uitgesleep het, net om te vind daar hang 'n drenkeling aan die stiebeuel? (Loots 2011: 62).

Die ouer-kind tema is 'n opvallende manier om die idee van hergeboorte te beklemtoon, maar in *Sirkusboere* is dit nie 'n opvallende tema nie. Behalwe vir Frank, wat toevallig 'n Brit is, en Fenyang wat die rol van 'n onderdrukte persoon in die verhaal speel, is die res van die prominente karakters in *Sirkusboere* kinderloos. In die verhaal is daar geen volgende geslag nie, behalwe vir Frank se seun, wat sy pa versaak en sy eie sirkus met Eliza stig. Dan is daar net Fenyang wie se nageslagte 'n belofte van voortgang inhou.

Bakhtin se siening van die simboliek agter die moderne groteske liggaam kan hier toegepas word: 'In the grotesque body, [...], death brings nothing to an end, for it does not concern the ancestral body, which is renewed in the next generation' (Bakhtin 1968: 322). Die ambivalente aard van die groteske, waarna Hutcheon (1983: 88) verwys, word dus in hierdie stelling deur Bakhtin beklemtoon.

Dit is daarom 'n vereenvoudiging om voor te stel dat daar geen hergeboorte is nie. In *Sirkusboere* word die idee van hergeboorte as 'n komplekse proses uitgebeeld. Deur die karnaval word die verlede herskep en 'n nuwe persepsie daarvan word voorgestel en op hierdie wyse vind daar 'n soort hergeboorte deur die herskepping van die geskiedenis plaas.

Terwyl Bakhtin die konsep van 'hergeboorte' en vernuwing as 'n uiters positiewe verskynsel in die werk van Rabelais beskou, is die 'hergeboorte' wat in *Sirkusboere* plaasvind eerder 'n pynlike inisiasie wat die sirkusboere neem tot binne in die karnavaleske wêreld - 'n wêreld van vernedering. Daar is wel geen hergeboorte van 'n nuwe orde in die roman nie. Die rangorde in die verhaal is klaar vasgestel en word slegs in die roman bevestig.

Verder stel Sigurdson (2007: 245) voor dat die groteske as 'n vorm (van die karnavaleske) die aandag wegneem van dit wat gesê word, na wat bedoel word met dit wat gesê word: '[T]he grotesque as a form draws attention to the difference between what is said and what the said refers to, and thus resists premature closure.'

Die aandag word daarom gevestig op die allegoriese betekenis van dinge. Wanneer daar dus in *Sirkusboere* na die graf of die dood verwys word, kan daar afgelei word dat dit wat oud is, moet sterf of wegval om plek te maak vir die nuwe.

In *Sirkusboere* dien die oorlog as oorgangsfase waar een gesag (die Boere) deur 'n ander (die Britte) vervang word. Behalwe vir die bevestiging van 'n nuwe orde, is daar die voorstelling van 'n nuwe benadering tot die verlede waarmee die karakters hul moet versoen.

Oral in *Sirkusboere* word beelde van die dood en die graf aangetref. 'n Opvallende toneel uit die roman waar die dood- en graf-kode geaktiveer word, is die oomblik wanneer Fenyang, Hester se graf voorberei, weer eens 'n beweging na die onderwêreld, en hierdie daad met die metaforiese opgrawing van die verlede vergelyk word:

Hy het eers die bolaag met sy pik losgemaak voor hy begin grawe het. Rus, grawe, rus. Dit was net hý daar agter die ringmuur, tussen die familiegrafte, en hy was besig om lank gelede se dinge oop te breek. Daar het wurms in die grond gesit. En wortels. Hy het gegrawe in al die dinge wat hom aan daardie stuk aarde vasgehou het (Loots 2011: 80).

Die kontras tussen 'wurms' en 'wortels' is veral opvallend in die aangehaalde paragraaf – wurms as insekte wat verorber (simbool van die dood) en wortels waaruit iets nuuts voortgebring word (simboliek van die lewe). Die feit dat Fenyang grawe in die verlede ('in al die dinge wat hom aan daardie stuk aarde vasgehou het') en hierdie proses op 'n groteske wyse voorgestel word, deurdat hy 'n graf moet grawe asook die verwysing na wortels en wurms, word die graf- en doodskode in die roman met verskeie diskoerse verbind, maar hoofsaaklik met die historiese en die karnavaleskediskoers.

’n Ander manier waarop die dood met die konsep van vernuwing in *Sirkusboere* gebind word, is wanneer die werklike dood met ’n fop-dood vervang word; wanneer Frank die akteurs en die perde afrig om ‘dood’ neer te val (Loots 2011: 201). Dit is nie meer ’n dood in die oorspronklike sin van die woord nie, want na die fop-dood volg daar ’n ‘opwekking uit die dood’ wanneer die skouspel verby is.

Volgens Bakhtin (1968: 21), ‘[T]o degrade is to bury, to sow, and to kill simultaneously, in order to bring forth something more and better.’ Die term ‘degradeer’ verwys nie net in hierdie sinskonteks na die konsep van vernedering nie, maar eerder na die poging om dit wat deur die samelewing verhef word, te ondermyn (Karimova 2010: 38). Bakhtin (1968: 20) verwys na die groteske as: ‘the transfer of every high ceremonial gesture or ritual to the material sphere.’

In *Sirkusboere* is dit die liggaam en alles wat daarmee gepaard gaan wat gebruik word om die diskoers van die verlede konkreet te maak (deur dit na die ‘material sphere,’ waarna Bakhtin verwys, te bring):

Soms het sy neus van die hitte begin bloei en dan het hy die bloed ingedagte tussen sy duim en voorvinger gevryf. Die taai smeersels het hom herinner aan dinge waaroor hy nog nooit gepraat het nie, met niemand nie. As hy sy oë toemaak, was dit altyd weer Paardeberg (Loots 2011: 70).

Die gebeure by Paardeberg waaroor Piet swyg word die bloed wat hy nie ‘binne’ kan hou nie. Die verlede kan, met ander woorde nie onderdruk word nie. Die oopvlek van die verlede word vergelyk met die liggaam wat gebreek word, veral wanneer die karakters ‘hartseer eindes onthou wat na aan die been sny’ (Loots 2011: 141). Gebeure uit die verlede word oopgevlek en bekend gemaak.

By die Middeleeuse karnaval is dit die liggaam wat gebruik is as simbool om dit wat verhewe was konkreet te maak. Slawe het byvoorbeeld in die verlede soos koninklikes aangetrek om dit wat fisies onbereikbaar was (naamlik die sosiale status van adellikes), op ’n metaforiese wyse ‘konkreet’ te maak sodat dit op hierdie manier aangespreek en dikwels ondermyn kon word (Bakhtin 1968: 19-20).

Hierdie afdeling het gefokus op die laer stratum oor die algemeen en ook op die laer stratum met verwysing na die liggaam en hoe die laer stratum beskou word as 'n teken van ondermyning in *Sirkusboere*. Verder word gekyk na wat dit is wat in *Sirkusboere* deur die groteske liggaam geparodieer en ontluister word. Daar word ook baie kortliks verwys na die kwessie van beliggaming weens die feit dat die liggaam 'n sentrale verskynsel van die groteske is.

3.8. Die groteske liggaam

Die applous sterf heeltemal weg wanneer die toeskouers oplet hoeveel van die deelnemers 'n ledemaat mis, hoe hul skouers hang en hoe maer hulle is. Hulle begin aanvoel dat hulle die nasleep van iets verskrikliks aanskou (Loots 2011: 220).

In die aangehaalde teksgedeelte is dit 'n gebroke en verminkte beeld van die liggaam wat beklemtoon word en deur soortgelyke beelde word die groteske diskoers regdeur die roman geaktiveer.

In die bostaande toneel uit *Sirkusboere*, word die beeld van geskende liggame gebruik om die geskiedenis van die oorlog op te roep, en terselfdertyd om die Boere-stryders en hul mede-toneelspelers deur middel van 'n spektakel voor te stel. Daar vind dus twee prosesse in die aangehaalde toneel plaas – eerstens, die herroeping van die oorlogsgeskiedenis (die kwessie van geskiedskrywing word geopper) en tweedens, die ondermyning van die strydere wat vir die vermaak van 'n gehoor moet paradeer (die karnavaleskediskoers word aangespreek). Derhalwe word die groteske liggaam met die kwessie van geskiedskrywing en die karnavaleskediskoers verbind.

Verdi (2010: 100) verwys na die belangrikheid van die liggaam en skryf: 'that which underlies interaction and the meaning of human relationships is always the body.' Vervolgens word daar uitgebrei oor die sentrale rol van die liggaam met betrekking tot *Sirkusboere* en die kwessie van beliggaming. Daar word ook nagedink oor die rol van die groteske liggaam en hoe dit aansluit by die diskoers van geskiedskrywing en die karnavaleske.

3.9. Beliggaming

Die konsep van beliggaming word uit verskeie oogpunte deur teoretici beskou. Beliggaming, soos dit in hierdie hoofstuk benader word, kan soos volg omskryf word:

Embodiment means that parts of our conceptual system and therefore some aspects of our language are structured by the features of our bodies and the functioning of our bodies in everyday life. This definition [...] can include different sorts of embodiment (Ziemke 2003, soos aangehaal deur Goschler 2005: 35).

Goschler verwys in die aangehaalde paragraaf na een opvallende eienskap van beliggaming wat uitgelig kan word. Hierdie eienskap het te make met die idee dat die funksies van die liggaam belangrik is vir die struktuur van die mens se konseptuele sisteem, terwyl die konseptuele sisteem in taalpatrone weerspieël word, soos byvoorbeeld in die gebruik van metafore (Goschler 2005: 34). Waugh (1984: 43) verwys na die belangrikheid van die metafoor met betrekking tot die metafiksionele roman:

It is metafictional only to the extent that it foregrounds the arbitrary relationship between words and things and lays bare the construction of meaning through metaphorical substitution.

In hierdie afdeling is dit metafore van die liggaam, as 'n aspek van beliggaming, waarop gefokus word en hoe hierdie metafore betrekking het op die groteske diskoers in *Sirkusboere*.

Ter aansluiting by Goschler se verwysing na die belangrike rol van die liggaam en liggaamlike funksies met betrekking tot beliggaming, is daar ander skrywers wat ook die rol van die liggaam en die funksies daarvan as sentraal ag, alhoewel nie noodwendig in die konteks van beliggaming nie. Dit is dus moontlik om verskeie sieninge van beliggaming met verskeie sieninge van die groteske diskoers in verband te bring, veral omdat albei hierdie diskoerse die konsep van die liggaam betrek.

3.9.1. Die liggaam as subjek

Vir Waskul en Phillip (2006: 3) is die liggaam meer as net 'n biologiese objek en hulle beweer: 'the body is also an enormous vessel of meaning of utmost significance to both personhood and society.' Die 'menslikheid', of eerder die subjektiwiteit, soos Klopper (2004: 84-85) dit stel, van 'n individu word bepaal deur die funksie van die liggaam binne die samelewing en die interaksie daarvan mét die samelewing.

Die term 'subjektiwiteit' verwys in dié konteks na die nie-liggaamlike aspekte van die mens, soos byvoorbeeld emosies (Klopper 2004: 84). Dit het met ander woorde, te make met daardie eienskappe wat individualiteit aan 'n persoon verleen en wat die biologiese liggaam in 'n betekenisvolle entiteit omskep.

Die liggaam as objek kan dus nie van die liggaam as subjek geskei word nie, en hierin ontstaan die betekenis van beliggaming: 'From this perspective, the term "embodiment" refers quite precisely to the process by which the object-body is actively experienced, produced, sustained, and/or transformed as a subject-body' (Waskul en Phillip 2006: 3). Deur interaksie met die samelewing, kry die biologiese liggaam simboliese betekenis:

through interaction the body-material *becomes* a symbol, but it always remains a special type of symbol, being both a subject (through its relation with a self and others) and an object (to the self and to others) (Waskul en Phillip 2006: 11).

Die 'konteks' waarin die liggaam gesitueer word, dra dus by tot die betekenis en funksionaliteit (die funksie binne 'n bepaalde konteks) van die liggaam, omdat daar besin moet word oor die verhouding tussen die liggaam en die ruimte waarin die liggaam gesitueer word.

In *Sirkusboere* word elke karakter waarna verwys word binne 'n spesifieke ruimte of konteks in die verhaal gesitueer. Voorbeelde uit *Sirkusboere* van 'gekontekstualiseerde' liggames, waarna daar reg aan die begin van die roman verwys word, en wat by mekaar aansluit, is die verouderde liggames van Frank en Piet:

[H]y het begin beseef daar is geen manier om vir die ouderdom weg te kruip nie. Frank het in die bek geruk gevoel. [...]

Hy wou die lyf van vyftien jaar gelede hê.

Piet sou ook graag die horlosie wou terugdraai. Sy oumanskete het hy gelate verduur. Hy was net vaagweg bewus van sy rugpyn, aambeie, swakker wordende oë, stompgeknerte tande en die los vel aan sy borskas (Loots 2011: 8, 12).

Frank en Piet se liggame word in hierdie toneel, figuurlik gesproke, binne die konteks van tyd gesitueer. Die liggaam wat verouder kan gelees word as tyd wat aanloop om weg te doen met die dinge van die verlede. Die liggaam word ‘tydelik.’

As karnavaleske roman word daar in *Sirkusboere* ook klem geplaas op die idee van rolspel en ook op hierdie wyse word die liggaam tot `n simbool omskep. `n Voorbeeld uit die roman is die Donker Afrika-uitstalling waarin die rolspelers kostuums moet dra wat verteenwoordigend is van `n ‘donker’ kontinent wat deur die Westerse nasies as eksoties, maar ook as duister beskou word:

Piet staan dikwels na die opskuddings in die kraal en kyk. “So maklik soos dit,” sê hy kopskuddend. “Nie `n tikkie se moeite nie.” Veral Jan se gedaanteverwisselings boei Piet. “Laat my dink aan die ou dae,” sê hy as Jan `n jagter is. “Hoe verlang ek nou na die leeu se loopvelde.” “Ag nee, sê Piet as Jan dolosse moet gooi. “Donker, bese bygelowe” (Loots 2011: 264).

Volgens Sigurdson (2008: 26), word die beskouing van die liggaam bepaal deur hoe die liggaam voorgestel word en in watter konteks: ‘the perception of the body is influenced by the different modes of representation of the body in different times.’ Die kwessie van konteks word hier, en in die aangehaalde teksgedeelte uit *Sirkusboere* beklemtoon. Dit is belangrik om daarop te let dat die liggaam nie apart van die konteks waarin dit verskyn, kan staan nie:

Perception is not the act of a discrete subject separated from the objects it perceives. The percipient and perceived are together in the same field that forms the background against which the perceived object stands out (Vasterling 2003: 218).

Die liggaam kan daarom beskou word as `n diskoers op sigself, `n diskoers wat ryk is aan simboliek.

Waskul en Phillip (2006: 10) verduidelik: ‘despite its essential biological nature, as soon as the body becomes an object of discourse it is invested with symbolic meanings and symbolic value [...]’. Soos daar deur die aanhalings uit *Sirkusboere* aangedui word, is ’n opvallende manier waarop die liggaam in ’n betekenisvolle entiteit omskep word, deur die gebruik van liggaam-metafore.

3.9.2. Die liggaam as metafoor

Fenyang beur teen die rieme waarmee hy vas is. Elke keer as die honde opnuut op hom afstorm, probeer hy vergeefs sy voete en hande lig om die aanval af te weer. Hy ruk heen en weer wanneer die diere se tande vars vasbytplek kry. Dit neem lank voordat sy magtelose gespartel ophou, en nóg langer voordat die honde moeg raak en aan die bloed begin lek. Corver se vuiste klap vir oulaas teen die stukkende ding aan die boom. ’n Lyf is dit nie meer nie (Loots 2011: 281).

Die liggaam-metafoor is een van die prominentste verskynsels in *Sirkusboere*, en dit vorm ’n integrale deel van die gesprek oor beliggaming. Volgens Werth (1999: 22) is die rol van die metafoor om uiting te gee aan ‘domains of experience for which we lack a direct language.’ Hy verduidelik dan hoe die metafoor werk: ‘A metaphor essentially involves the mapping of one frame, usually physical, onto another, usually non-physical.’ Die beeld van die liggaam (fisies) word dus gebruik en die diskoers van die geskiedenis (nie-fisies) word daarop geprojekteer.

In *Sirkusboere* is die gebruik van metafore opvallend, soos byvoorbeeld die Christus-metafoor wat deur verskeie karakters in die roman uitgebeeld word. Daar word dus in hierdie afdeling uitgebrei oor die Christus-metafoor, onder andere. Verder word die groteske liggaam teenoor die ‘Christus-liggaam’ gestel.

In *Sirkusboere* (Loots 2011: 28) en aan die begin van hierdie afdeling is daar die beeld van Fenyang wat soos Christus aan ’n boom hang en dan later, ook soos Christus, ‘uit die dood uit opstaan’:

“Ek het gedink jy is dood,” sê Piet. Hy aarsel. “Met leedwese het ek dit gedink,” sê hy dan. Sy hande bewe. Hy druk dit in sy jas se sakke.

“Nee,” sê Fenyang sag. “Ek is hier” (Loots 2011: 338).

In die Christengeloof tydens die Middeleeue, het die liggaam en konsepte wat met die liggaam gepaard gaan, soos die konsep van selfverloëning, 'n belangrike rol in die Christelike geloof gehad (Sigurdson 2007: 255).

Die idee van opoffering van die liggaam is daarom in rituele van die Christengeloof op 'n metaforiese wyse uitgebeeld soos met nagmaal, waar brood 'n simbool van die vlees van Christus is en wyn 'n metafoor van Sy bloed is.

In *Sirkusboere* word daar verwys na nagmaal (Loots 2011: 120), maar in die konteks van die roman word dit met seksuele omgang verbind én terselfdertyd gekontrasteer – nagmaal as iets heiligs en seksuele omgang, volgens Ben, as iets wat gedoen kan word en 'hy hoef nie te wag tot alles reg is met die wêreld en sy gewete mooi skoon is' (Loots 2011: 120) voordat hy daarin deelneem nie. Die verwysing na nagmaal in *Sirkusboere* is 'n aanduiding of bevestiging van die teenwoordigheid van die Christus-figuur wat oral in die roman aangetref word.

Die liggaam van Christus wat opgeoffer word aan 'n kruis, is 'n prominente beeld wat in die destydse Christelike gemeenskap voorgekom het en 'n beeld wat dikwels geparodieer is (Brown 2007: 106). In die Middeleeue, is die Christus-liggaam by karnavalle met die groteske liggaam vervang (Brown 2007: 106). Die groteske liggaam kan daarom teenoor die Christus-liggaam gestel word.

Bakhtin maak gebruik van die uitbeelding van die Christus-liggaam om onderskeid te tref tussen wat hy noem, die 'klassieke liggaam' en die 'groteske liggaam' (Sigurdson 2007: 245). Die klassieke liggaam beskou Bakhtin (1968: 320-361) as 'n voltooide, individualistiese, afgeronde maar beperkte liggaam terwyl Sigurdson dié siening verder neem en voorstel dat die klassieke liggaam een is wat altyd ongeskend bly (Sigurdson 2007: 254). Die groteske liggaam is heeltemal die teenoorgestelde. Dit is 'n onvoltooide, onafgeronde, en onbeperkte liggaam.

Tydens die Middeleeue, is die Christus-liggaam as 'n klassieke liggaam beskou (Sigurdson 2007: 255). Dié siening kan regverdig word tot en met die kruisiging van die Christus-liggaam, want

dan word die Christus-liggaam in 'n groteske liggaam omskep (Sigurdson 2007: 255). Na die kruisiging is die Christus-liggaam 'n geskende en onbehoue lyf en dus nie meer 'n klassieke liggaam nie. Die implikasie hier is dat die groteske uit die klassieke ontstaan.

Dit is belangrik om daarop te let dat die metaforiese kruisiging van die Christusfiguur in verskeie tonele in *Sirkusboere* beklemtoon word. Soos daar al genoem is, word daar oral beelde in die roman aangetref waarin die liggaam gemartel, gebreek en geoffer word.

Die roman verwys byvoorbeeld, soos vroeër genoem, na Fenyang wie se liggaam deur Corver se honde geskend word en dan is daar ook die verwysing na Buffalo Bill wat 'n Indiane-opperhoof doodskiet en sy kopvel afskil (Loots 2011: 93). Verder is die roman deurdrenk met beelde uit die oorlog waar die liggame van stryders asook hul vroue en kinders eerder as dood of gewond voorgestel word.

In *Sirkusboere* is die prosessie, wat deur Frank se spektakelsindikaat gehou word, 'n hoogtepunt in die roman, en dit is in hierdie toneel waar die konsep van selfverloëning, in die vorm van die opoffering van die liggaam, die sterkste beklemtoon word:

Die Britse soldate se uniforms is netjies genoeg, maar ook onder hulle is daar hier en daar een met 'n leë hempsmou sorgvuldig opgevou en aan die skouerpant vasgespeld. En wanneer die agterhoede verbykom, staar die Amerikaners verslae na die ondervoede kinders, uitgeteerde vroue en Fillis se versameling swartes, verslons en te voet, die hêël gehawendste van die hele prosessie (Loots 2011: 220).

Die idee agter hierdie toneel is dat die soldate hul liggame as offerande vir hul land aangebied het.

Aan die einde van *Sirkusboere* word die leser weereens herinner aan die sentrale rol van die liggaam, of meer spesifiek, die rol van die onbehoue groteske liggaam wanneer Jan van Buren sy hand verloor weens 'n kanon-ontploffing (Loots 2011: 285-286). Al die voorheen genoemde voorbeelde van die opgeofferde en gebroke liggaam is 'n sinspeling op die groteske.

Ter aansluiting by die verwysing na die verhouding tussen die groteske en die klassieke, word hierdie verhouding duidelik in *Sirkusboere* uitgebeeld deur die huwelik tussen Piet en Johanna met Piet as die personifikasie van godsdienstigheid, en selfs 'n tipe geparodieerde Christusfiguur en Johanna as die personifikasie van die groteske. In die aangehaalde paragraaf uit *Sirkusboere* word die kontras tussen die godsdiens en die groteske beklemtoon:

Gewoonlik het Piet reeds 'n teksvers uitgesoek en blaai hy dadelik na die plekhouer [...]. Wanneer hy klaar gelees het, sing hy in 'n luide stem 'n gesang of psalmvers, en dan bid hy lank en innig, terwyl die weduwee sit en smag na die handtertjies of soetkoekies of beskuit wat sy vir hulle in blikborde opskep die oomblik as hy “amen” gesê het (Loots 2011: 226-227).

Terwyl Piet uit die Bybel lees, is Johanna se aandag by kos ('n prominente verskynsel van die groteske). Johanna word met kos geassosieer, 'n simbool van oorvloed en lewe en die feit dat sy oorgewig is, dra by tot die konsep van oorvloed wat deur Bakhtin (1968: 290-292) as die kern idee van die groteske beskou word.

In die volgende afdeling word die konsep van die liggaam as metafoor verder geneem en daar word gekyk na die liggaam as narratief.

3.9.3. Die narratiewe liggaam

Sy kwas het oor die doek beweeg en Frank het in stilte gesit. Toe hy later sê hy moet gaan, het Lascelles hom genooi om langer te bly. “Ek het 'n paar vriende oorgenooi vir 'n somer-soiree. Hulle sal teen skemer hier wees. Ons samekomste hier in Sibford Gower is 'n skouspel in die klein. Ek raai meneer Bodfish sal opdaag in 'n drapeersel van rooi fluweel, Joseph die posman as 'n antieke Griek, Thomas die livreekneg in wit om by sy blonde lokke te pas, Ewert my lyfkneg as Puck, David die tuinier met 'n lourierkrans om sy Titiaanse rooi hare. Ons geleentheid is speels, die verrigtinge soms verrassend. Om mee te begin, kan ons 'n toneel uit Shakespeare opvoer” (Loots 2011: 368).

In die pas-aangehaalde toneelstuk uit *Sirkusboere* word Lascelles, soos Frank, as 'n skepper van skouspele en as 'n soort skrywersfiguur voorgestel. Verder neem sy gaste, deur middel van hul

kleredrag, verskillende rolle aan en op hierdie manier kry elke karakter 'n nuwe betekenis binne die konteks van die speelse verrigtinge waarna daar verwys word.

Waskul en Phillip (2006: 12) onderskei tussen die biologiese liggaam en wat hulle noem die narratiewe liggaam. Die narratiewe liggaam word gesitueer in die verhale wat mense oor hulself (die objek-en-subjek liggaam) skep en vertel (Waskul en Phillip 2006: 12). In *Sirkusboere* is elke karakter in die proses om 'n verhaal oor hulself, en soms oor ander, te vertel. Die verhale wat Frank aanhoudend aan Ben vertel, is 'n voorbeeld hiervan:

Ben hou daarvan dat Frank sy eerste dop vinnig wegslaan en dan 'n lang inventaris moontlike gespreksonderwerpe aframmel, die een so gek soos die ander. “Wat sal daai massiewe suurheid van jou laat wyk, Boerbok? Wil jy hoor van al die beserings in Bombaai toe een van ons sitplekstellasies ineengestort het? Van die koningin se verjaarsdagviering in Kaapstad, toe 'n mak luiperd 'n tienjarige kind se kopvel afgeskeur het? [...]” In die stem van 'n afslaer, asof hy die verhale opveil. Wil Ben hoor van 'n afgryslieke treinongeluk waarna Frank die lyk van 'n moeder met 'n baba aan die bors gesien het? (Loots 2011: 61-62).

In hierdie sinskonteks is Ben die suigeling wat aan Frank se woorde hang en sy verhale ‘indrink.’ 'n Verhaal (of narratief) oor die mens, is ook 'n verhaal oor die liggaam, maar die liggaam as objek én as subjek. Vasterling verduidelik soos volg:

As embodied beings we happen to be this ‘thing’ called a body. The ontological status of human beings is not only that of speaking beings but that of *embodied* speaking beings (2003: 210).

Die feit dat die liggaam en die interaksie van die liggaam met die samelewing 'n verhaal kan vertel, is 'n aanduiding dat die liggaam as 'n metaforiese teks kan dien.

Volgens Klopper (2004: 85) bevestig die werk van Kristeva dat die liggaam as 'n (metaforiese) teks kan dien, en ook dat 'n teks as 'n (metaforiese) liggaam beskou kan word: ‘Kristeva's writings clarify how the body might be conceived of as a text and the text conceived of as a body.’ Klopper (2004: 85) voer dan die argument verder:

Just as the human psyche is organised around drives (bodily needs and circuits of energy invested with affect and located in bodily zones) and instincts (ideational representations of the drives), so,

says Kristeva, the literary text is organised around the semiotic (the pulsatory, tonal and affective dimension of the text) and the symbolic (the social, verbal and regulatory dimension of the text).

Daar kan in dié sinskonteks 'n verband tussen liggaam en teks gehandhaaf word. Soos die liggaam in 'n metaforiese teks omskep word, so ook kan die literêre teks, figuurlik gesproke, in 'n liggaam omskep word (Klopper 2004: 85). Bakhtin (1968: 19) verwys byvoorbeeld na die karnavalritueel (wat as 'n soort teks dien) as die 'karnavalliggaam.'

Met betrekking tot *Sirkusboere*, word daar nagedink oor hoe die liggaam- en teks-metafoor gebruik kan word om die teenstellige verhouding tussen die tradisionele historiese roman en die historiografiese metafiksionele roman voor te stel. Uitgaande van die bespreking in Afdeling 3.3.6. oor die eienskappe van die klassieke en die groteske liggaam, kan 'n vergelyking gemaak word tussen die tradisionele historiese roman as 'klassieke teks' en die historiografiese metafiksionele roman as 'groteske teks.'

'n Bespreking oor die verhouding tussen die tradisionele historiese roman en die historiografies-metafiksionele roman is relevant ten opsigte van die feit dat die aandag verskuif vanaf die tradisionele wyse waarop die Suid-Afrikaanse oorlog en sy helde voorgestel word na die groteske en satiriese voorstelling van die oorlog in *Sirkusboere*. 'n Satiriese voorstelling van dié oorlog lewer kommentaar op die gekanoniseerde geskiedenis tekste oor die oorlog en 'n nuwe perspektief word gebied. Die geskiedenisverhaal van die Suid-Afrikaanse oorlog wat in *Sirkusboere* vertel word, is onsamehangend en bied 'n onkonvensionele blik op die oorlog en sy helde.

'n Uitbreiding oor die verhouding tussen die klassieke en groteske liggaam is hier van belang. Op dieselfde wyse waarop die klassieke Christus-liggaam ná die kruisiging in 'n groteske liggaam omskep word, kan die groteske-metafiksionele teks slegs ontstaan ná die 'kruisiging' van die klassieke en gekanoniseerde historiese teks.

Die tradisionele historiese roman is, soos die klassieke liggaam, 'n afgeronde en voltooide teks. Hierdie teks is 'n chronologiese, liniêre teks maar beperk in die sin dat dit nie die leser by die

interpretasieproses betrek nie. Richardson (2002: 4) beskryf die handeling en struktuur van die konvensionele realistiese narratief soos volg: '[T]he conventional realist narrative – relentlessly linear, causally connected, teleologically directed, formally closed, omnisciently narrated, and realistically feigned [...].'

Soos die groteske liggaam, is die metafiksionele roman 'n onvoltooide en onbeperkte teks. Anders as die tradisionele historiese roman, bevat die metafiksionele roman 'n 'oop slot' of soos Nünning (2004: 364-365) dit stel: 'Metahistorical novels do not portray the past as a self-contained and complete world, but as liable to the distortions that subjective reconstructions and recollections entail.'

Die metafiksionele teks is dikwels achronologies, oop vir interpretasie deur die leser en in die geval van *Sirkusboere*, word die verhaal in fragmente uit verskeie perspektiewe vertel. Nünning (2004: 366) verduidelik die impak hiervan:

The multiplicity of perspectives and the montage of texts from different genres draw attention to the distorting effects of selecting sources, to the historian's problem of having to rely on scanty evidence, to the partiality, contradictoriness, unreliability, and questionable authenticity of historical sources and documents, and to the close affinity between history and stories.

In *Sirkusboere* word die konvensies van die tradisionele historiese roman dus 'gekruisig' en *Sirkusboere* word in 'n groteske roman omskep in die sin dat die struktuur van die vertelling die eienskappe van 'n geskende en 'onvoltooide' liggaam aanneem.

Volgens Richardson (2002: 2) is die 'beste handeling' tot onlangs deur kritici beskou as een wat as voltooid en afgehandel voorgestel word: 'Until fairly recently, it has been a critical commonplace that the best plot depicted, as Aristotle observed, an action that was complete and whole, that is, one that possessed a beginning, a middle, and an end [...].' Volgens Richardson (2002: 2) het die struktuur van 'n teks 'n impak op hoe daardie teks geïnterpreteer word.

In *Sirkusboere* word die konvensies van die realistiese historiese roman ondermyn deur 'n nuwe struktuur, naamlik die gebruik van 'n oop slot. 'n Oop slot maak die teks oop vir interpretasie. Vervolgens moet daar nagedink word in watter opsigte *Sirkusboere* 'n 'oop teks' is.

Een aspek van *Sirkusboere* as 'oop teks' het te make met die idee dat die metafiksionele roman nooit werklik 'klaar' geskryf word nie, soos daar in 'n aantal tonele in *Sirkusboere* aangedui word. 'n Voorbeeld van so 'n toneel is wanneer Myrtle die volgende vraag aan Ben stel: “Watter boeke hou jǒu so laat wakker?”, en Ben antwoord, “Nie 'n boek wat ek lees nie, maar een wat ek skryf” (Loots 2011: 111).

Om aan 'n boek te skryf, impliseer dat daardie boek nog nie afgehandel is nie – dit is 'n teks-in-wording. Die leser vind dat alhoewel Ben die gedenkskrif oor Piet en die oorlog voltooi namate die verhaal ontwikkel, skryf Piet sy eie weergawe daarvan wat nooit werklik voltooi word nie – altans, nie so ver as wat daar aan die leser deur die roman verklap word nie.

Daar word ook met die slottoneel in *Sirkusboere* aandag gevestig op die idee dat alhoewel die verhaal van *Sirkusboere* tot 'n einde kom, daar verskeie moontlikhede ontstaan wat deur die leser bepaal mag word. Daar word byvoorbeeld verwys na Lascelles se toneelspele (Loots 2011: 368) wat sal aanhou lank nadat Frank die toneel verlaat het.

Voorts sal ook Frank se verhaal aanhou selfs lank nadat die teks gesluit word, want soos die verhale van die sirkusboere wat ‘nie in sy portmanteau gepas het nie’ (Loots 2011: 371), so ook is sy verhaal te groot vir die teks. Gevolglik word die leser gelaat met die belofte dat daar ander vertonings sal wees, al het die vertoning van die sirkusboere tot 'n einde gekom (Loots 2011: 371).

Die implikasie is dat die geskiedenis en dus geskiedskrywing 'n aanhoudende, ongeslote proses is. Soos die metafiksionele teks bly dit ‘onafgehandeld.’ Enige siening van geskiedskrywing as afgehandelde proses, word in *Sirkusboere* ontluisster.

Daarbenewens is daar ook die paradoksale afsluiting van die roman wat enersyds `n nuwe begin en andersyds `n einde aankondig. Frank neem afskeid van die dinge van die verlede, maar groet en verwelkom `n nuwe toekoms en nuwe avonture:

Frank staan op. In sy baadjiesak is daar `n skeepskaartjie na Indië. [...]

Daar sal nuwe vertonings wees, maar hy sal die deelnemers aan sy Boeresirkus mis. [...]

Dis jammer dat hul uur verby is. [...]

Hy begin wegstap. [...]

Koebaai Afrika. Vlieg in jou maai. Hallo Bombaai. Hallo Singapoer. Hallo Bangkok. Frank rek sy treë al langer. *Exit. Finis* (Loots 2011: 371).

As ‘onafgeslote’ teks, kan *Sirkusboere* as `n teks van die groteske geles word weens die ooreenstemmende eienskappe wat dit met die groteske liggaam in gemeen het. Die vraag ontstaan wel waarom dit nodig is om die liggaam op `n sekere wyse uit te beeld en waarom dit nodig is om dit in `n metafoor te omskep? Daar word dus verder uitgebrei oor hoe die fisieke liggaam in *Sirkusboere* voorgestel en gekarnavaliseer word en ook die rede hiervoor.

3.10. Die triekster

As die Middeleeuse karnaval as `n liggaam beskryf word, kan dit ook as `n simboliese teks geïnterpreteer word; `n teks wat verwys na die Middeleeuse regering en die magsverhoudinge tussen die middelklas en die adel van daardie tydperk. Die liggame van karnaval-deelnemers in die Middeleeue is deur kostuums omskep om dié magsverhoudinge uit te beeld.

Bakhtin (1968: 20) gee as voorbeeld die Middeleeuse nar wie se liggaam in `n simboliese teks omskep is met die doel om magsverhoudinge tussen die Middeleeuse middelklas en die monargie te ondermyn: ‘One of the main attributes of the medieval clown was precisely the transfer of every high ceremonial gesture or ritual to the material sphere [...].’

Die triekster (*jester*) is `n opvallende voorbeeld van `n karnavaleske karakter wat die fisieke eienskappe van die liggaam gebruik (soos taal en kostuum byvoorbeeld) om `n metaforiese

boodskap oor te dra, hetsy in die Middeleeue of binne `n moderne tydperk, en op hierdie manier die liggaam in narratief te omskep.

Die rol van die triekster is van uiterse belang in die karnavaleske roman en dit word veral verbind met die groteske, die liggaam en ook met die kwessie van ondermyning. Janik (1998) omskryf die rol en die voorkoms van die *jester* soos volg:

Fools, jesters, and clowns entertain and elicit laughter, a pleasant and even restorative function. They respond to and act in the world with surprise, unconventionality, and even absurdity, with their apparent misperceptions, metaperceptions, or nonperceptions that we would dismiss from our own lives. Although they are apparently human, they are identifiably different from other people in appearance and action, oddly out of focus and sometimes startlingly grotesque (Janik 1998: 1).

In die bostaande omskrywing deur Janik, is daar drie soort karakters wat Janik in een kategorie plaas, naamlik die idioot ('fool'), die grapmaker ('jester') en die nar ('clown'). Daarbenewens moet gevoeg word dat die rolle van hierdie karakters somtyds mekaar oorskry.

Janik (1998: 2) beskryf die idioot as een met wie daar die gek geskeer word, die grapmaker as een wat op `n mondelingse vlak slim is (en hierby kan gevoeg word dat die grapmaker die gek met mense skeer) en die nar word beskryf as `n algemene sirkusfiguur wat die gek skeer deur middel van visuele foppery. In *Sirkusboere* is al hierdie soort karnavaleske figure teenwoordig en in hierdie studie word die term 'triekster' (of selfs spotvoël) gebruik as oorkoepelende term om na hierdie soort karakters te verwys:

"Grootpraat is in my gene. My oupa was een van Engeland se laaste Shakespeariaanse narre, `n uitgeslape ou spotvoël. My vader `n rondreisende akteur. [...] En ek was nog nie eers nege nie, toe werk ek al as `n skoublaffer" (Loots 2011: 64).

Derhalwe kom daar taalryke beelde van die triekster in die roman voor. In hierdie afdeling is dit die rol van die idioot en die grapmaker wat uitgelig word. Daar kan op hierdie tydstip spesifiek na die rol van twee prominente karakters in *Sirkusboere* verwys word, naamlik dié van Frank as grapmaker en Piet as idioot.

Wat die rol van Piet as idioot en Frank as grapmaker in *Sirkusboere* so gepas maak, is onder andere hul onderbreking van en inbraak op die konvensionele orde en dat hul onkonvensionele voorkoms en optrede lig werp op die absurditeite binne 'n oënskynlik konvensionele samelewing (en in die konteks van die roman is dit die oorlog en die optekening daarvan wat onder die soeklig gebring word).

Janik onderskei tussen twee soort idiote (en albei kom in *Sirkusboere* voor). Volgens Janik (1998: 1) is daar eerstens die 'natuurlike idioot' (*natural fool*) wat op 'n onskuldige wyse nie in staat is, hetsy om psigologiese, fisiese of emosionele redes, om normaal binne die samelewing te funksioneer nie. Piet kan hier as 'n voorbeeld van die natuurlike idioot uitgelig word:

Hul medepassasiers is geklee in modieuse ligte somersklere en die dames het sjiek klein sambreeltjies teen die son. Almal is opgewonde en vol grappies, maar Piet sê nie 'n woord nie. Beneuk maar met bewende hande staan hy daar in hulle midde, met sy blinkgestrykte donkerblou flentergatbroek, die verweerde swart kispakbaadjie wat Hester onhandig aanmekaar genaai het en 'n breërandhoed wat al beter dae geken het. Hy lyk verkeerd in sy klere, soos 'n slang wat teruggekruipt het in die dor, stukkende vel van 'n vorige seisoen. Alles om hom is nuut en helder, net nie hý nie (Loots 2011: 196).

Janik (1998: 1) se beskrywing van die idioot kan gebruik word om die uitbeelding van Piet in die aanhaling te omskryf: '[T]hey are identifiably different from other people in appearance and action, oddly out of focus and sometimes startlingly grotesque.'

Verder is daar die tweede soort idioot, naamlik die 'kunsmatige idioot' (*artificial fool*) wat die tekortkominge van die natuurlike idioot kan namaak met die gevolg dat hy hierdeur homself bemagtig om die gek met die natuurlike idioot, of diegene rondom hom, te skeer (Janik 1998: 1).

In hierdie opsig is Frank voorbeeld van 'n karakter waar die rol van grapmaker en idioot oorskry word. Hy kan as 'n grapmaker én as kunsmatige idioot beskou word. Wat bydra tot Frank se rol as kunsmatige idioot is die feit dat alhoewel hy voorkom as 'n idioot, hy 'n mate van mag het wat die ander karakters in *Sirkusboere* nie besit nie.

Verder onderskei Janik (1998: 3) tussen vier onderafdelings van die idioot-kategorie, naamlik ‘die wyse idioot’ (*the wise fool*), die slagoffer (*the dupe*), die triekster (*the trickster*) en die onskuldige of heilige idioot (*the innocent or holy fool*). Alhoewel al vier hierdie idiote in *Sirkusboere* voorkom, kan twee prominente soort idiote in die roman uitgelig word, naamlik die wyse idioot en die onskuldige of heilige idioot (Janik 1998: 3). Volgens Janik is die wyse idioot een wat eerstens bewus is van én wat sy eie tekortkominge en behoeftes erken, en tweedens is hy bewus van en erken hy die swakhede en behoeftes van diegene rondom hom (Janik 1998: 3). Hy is dus in staat om sy omstandighede en die mense rondom hom te manipuleer.

In *Sirkusboere* word die ‘wyse idioot’ deur die karakter van Frank gepersonifiseer deurdat Frank bewus is van sy eie swakhede (hy weet byvoorbeeld hy word oud en word daardeur beperk om vertonings op te voer soos hy gedoen het in die jare van sy jeug). Terselfdertyd is hy bewus van die tekortkominge van ander, en hy gebruik dit tot sy eie voordeel:

“Jy verlei nie vir Cronjé met vroue of wyn nie,” [...]. “Jy maak hom sag met silwer en goud.” [...]
“As jy saam met my en my vennote na Amerika kom, hoef jy nie jou laaste dae in armoede te slyt nie, Generaal. Ons kan nie u verlore aansien herstel of die uitslag van die oorlog verander nie, maar ons kan sorg dat daar genoeg geld is vir ’n vreedsame aftrede hier op Palmietkuil.” [...]
Frank woel sy das los en haal die hemsboordjie af. Hy skuif die pamflet eenkant toe, maar haal nie sy hand daarvan af nie.
“Spoeg uit wat jy wil sê,” sê Piet. [...].
Hy klink bars, maar Frank ken die kyk in sy oë. Dis die kyk van ’n hokleer net voordat die temmer hom sy eerste toertjie leer (Loots 2011: 79).

Dan is daar die onskuldige of heilige idioot wat deur die karakter van Piet uitgebeeld word (Janik 1998: 3). Anders as die wyse idioot, is die onskuldige en heilige idioot nie bewus van sy eie tekortkominge of behoeftes nie. Hy is ook nie bewus van die behoeftes in diegene rondom hom nie, en dit tel dikwels tot sy nadeel. Piet word byvoorbeeld deur Frank gemanipuleer om deel te neem aan ’n skouspel waarin Piet sy grootste nederlaag moet ervaar en waarin hy as tragiese karakter voorgestel word.

In *Sirkusboere* is Frank wel die hooftriester. Hy ‘karnavaliseer’ (Babcock-Abrahams 1974: 931) die ruimte in die roman. Dit is sy funksie om die gebeure in die roman in spektakel te omskep.

Die res van die prominente karakters soos Piet, Ben en Fenyang funksioneer grootliks as marionette wat deur die ringmeester en hooftriester in die verhaal beheer word. Derhalwe moet daar bygevoeg word dat Frank 'n triester in die moderne konteks van die woord is – hy is die *jester* verwerk en getransformeer binne nuwe tye, hy is die *jester* met mag en die inversie van die koningsposisie:

Frank is weer op sy stukke. Frank kan weer alles regkry. Aan die vooraand van sy vertrek na Amerika raak hy opnuut die uitgelate koning van die kalklig.

Frank Fillis, greatest showman Africa has ever seen, onderteken hy sy briewe. *Afrika se grootste volksvermaker* (Loots 2011: 102).

So ook word *Sirkusboere* as teks, figuurlik gesproke, omskep in 'n metaforiese triester. Die teks word geklee in die verhaal van die Suid-Afrikaanse oorlog, maar die verhaal verander en gooi dikwels die leser van koers af. In die roman word die karakters se liggame deur verskeie kostuums en ander kleredrag omskep op dieselfde wyse as wat die teks die verhaal van die oorlog op verskeie maniere vertel, en sodoende die optekening van die verlede omskep.

3.11. Gedaanteverwisseling

“Watse visblikkie en verfpotdeksels het jy hier vasgespeld?” vra Ben en beduie na die kastige medaljes wat Frank aan sy kruisbande en baadjielapelle vasgespeld het.

“Dekorاسies. Medaljes. Toegeken vir vernuf. Hierdie is die Goue Arend van Mysore, 'n skitterende getuigskrif van hoe beïndruk die maharadja was deur my titaniese talente” (Loots 2011: 63).

Die verhaal van *Sirkusboere* word hoofsaaklik gegrond op rolspel en dus speel kleredrag, en die uitbeelding van die liggaam deur taal, 'n betekenisvolle rol in die roman. Een van die maniere waarop die liggaam in teks omskep word, is deur kostumering of vermomming, wat 'n prominente aspek van die karnaval is.

Desnieteenstaande hoef die vermomming van 'n liggaam, volgens Van Coller (2012: 177) nie noodwendig deur 'n masker, of 'n kostuum bereik word nie, met ander woorde, dit hoef nie altyd

fisiese vermomming te wees nie. Die aanneming van `n bepaalde rol kan as `n soort vermomming beskou word, en dit kan met die daad van `n masker of kostuum dra vergelyk word (Van Coller 2012: 177).

In *Sirkusboere* voer kostuums en die rol wat deur die karakters aangeneem word in op mekaar. `n Voorbeeld hiervan is die krygsmondering wat deur Nyabele gedra word die dag wanneer sy vriend, Mampuru, die doodstraf opgelê word:

Om sy lende en oor sy skouers was die vel van `n luiperd, waarvan gesê word dat hy al die diere in die bos se spore op sy pels dra, net soos wat Nyabele daardie dag almal se trane gehuil het, sy eie mense én Mampuru se mense se trane (Loots 2011: 141).

In *Masquerade and Civilization* beskryf Castle (1986) veral die verhouding tussen kleredrag en taal en ook vir Vasterling (2003: 205) het die kwessie van beliggaming veral te make met die verband tussen die menslike liggaam en taal. Volgens Castle,

The eighteenth century perceived a deep correspondence between the two: not only was language the “dress” of thought – that lucid covering in which the mind decorously clothed its ideas – but clothing was in turn a kind of discourse. Then, as now, dress spoke symbolically of the human being beneath its folds (1986: 55).

Volgens Sigurdson (2008: 29) is die liggaam tot `n groot mate afhanklik van taal omdat dit deur taal omskryf en begryp kan word:

As a phenomenon that transcends speech, but not independent of speech, the body is vulnerable to speech, because any speech, philosophical or theological, may well lead to a reification of the body (Sigurdson 2008: 29).

Die manier waarop die liggaam uitgebeeld word, hetsy deur taal of kleredrag, speel `n sentrale rol wanneer die karnavaleske ter sprake is. Castle (1986: 55) beskou daarom kleredrag as `n diskoers op sigself.

Die verandering van 'n kostuum het byvoorbeeld in die Middeleeue die verandering van sosiale status, al was dit net tydelik, gesimboliseer (Stevens 2007: 2). 'n Koninklike kon as slaaf voorgestel word en 'n slaaf as 'n koninklike (Stevens 2007: 2), en vir so lank as wat die karnaval sou duur, het hierdie twee liggame nuwe sosiale stature beleef.

Volgens Castle (1986: 5): '[C]ostume ideally represented an inversion of one's nature.' Die liggaam word omskep in dit wat deur die kostuum gesimboliseer word. As 'n koninklike byvoorbeeld soos 'n slaaf aangetrek het, het die kleredrag van die slaaf 'n omkering van adellike status gesimboliseer. Dit is veral in dié sinskonteks dat die kwessie van beliggaming beklemtoon word. Schwalm verwys na die Middeleeuse karnaval en suggereer die volgende:

The word “embody” is used advisedly here, as dressing up for carnival is not simply a matter of wearing funny clothes, but also what Bakhtin calls the “carnivalistic life” (p. 101). This means, as he says, that “its participants *live* in it, they live according to its laws, as long as those laws are in force” (pp. 100–101; original emphasis). It can indeed be said that the experience of carnival is like living within a different reality altogether (2006: 84).

Hierdie stelling verwys wel na die Middeleeuse karnaval waar karnaval iets was waarin almal deel kon neem en die kostuums omskep is sodat dit die manier van optrede van die karnaval-deelnemers affekteer en selfs tot 'n mate 'n sekere leefwyse word. Die aangehaalde stelling is een wat die mag van kostuum en die betekenis wat daarin belê word, beklemtoon.

Omdat die verhaal van *Sirkusboere* hoofsaaklik te make het met die kwessie van rolspel, is daar verskeie tonele in die roman waar gedaanteverwisseling plaasvind en waar een karakter die rol van 'n ander karakter aanneem:

Frank blaai vlugtig deur die program in sy hand. Al die akteurs en aktrises is gelys, maar daar is net drie name wat hy ken: Piet en Johanna Cronjé s'n, en dié van daardie hondsdol bomplanter Maans Lemmer. Orens word Boere én Britte se rolle deur Amerikaners vertolk, en die agterryers s'n deur Amerikaanse negers. *Janet Wayner*, staan daar langs De Wet se naam. [...] Die rol van Christiaan de Wet, waarin hy wat Frank is hom so ingeleef het, word deur 'n vrou vertolk (Loots 2011: 323).

Ander voorbeelde waar karakters in *Sirkusboere* verskeie rolle aanneem sluit in Fenyang wat die rol van 'n dolosgooier en jagter aanneem (Loots 2011: 264) en Johanna wat die rol van Piet se vrou aanneem, 'n rol wat later in die verhaal 'n werklikheid word wanneer sy en Piet trou. Die feit dat Piet en Johanna in die werklikheid trou, wys daarop dat die grens tussen skouspel en werklikheid somtyds in die roman oorskry word, en dit beïnvloed die metafiksionele spel wat met die leser gespeel word.

Gedaanteverwisseling is 'n prominente karnavaleske verskynsel waarin verskeie grense oorskry word. In die laaste aangehaalde paragraaf uit *Sirkusboere* word die rangordes, kulturele grense, sosiale statusse en selfs geslagsgrense oorskry wanneer sekere karakters die rolle van ander karakters aanneem.

Gewone akteurs en aktrises word soldate, Britte word Boere, Amerikaners word Suid-Afrikaners en vrouens word mans. Die perke wat deur die samelewing gehandhaaf word, word in die karnavaleske teks ontluister. Gedaanteverwisseling neem ook die amptelikheid weg van die oorlog en herinner die leser dat dit wat gelees word, 'n skouspel is, en sodoende word die fiktiewe aard van die teks beklemtoon.

Die idee van kostuum en die groteske liggaam kan laastens verder geneem word, en daar word na die gedaanteverwisseling van die oorlog, in terme van hoe dit in *Sirkusboere* uitgebeeld word, verwys - die oorlog self ondergaan 'n gedaanteverwisseling. Wat eens op 'n tyd 'n simbool van Afrikaner-patriotisme was, word bespot, satiries hanteer, maar terselfdertyd bevraagteken en krities benader.

Hoofstuk 4: Samevatting

In hierdie verhandeling is daar gefokus op hoe die karnavaleskediskoers in *Sirkusboere* gebruik word om kommentaar op die proses van geskiedskrywing te lewer – met ander woorde, hoe die geskiedskrywing deur die roman ‘gekarnavaliseer’ word.

Die inleidende hoofstuk (Hoofstuk 1) van hierdie studie stel die roman *Sirkusboere* aan die leser voor en bied 'n oorsig oor die verhaal. Daar is ook gekyk na die wyse waarop *Sirkusboere* deur kritici ontvang is.

Hoofstuk 2 bestaan uit twee hoofafdelings. In die eerste afdeling word daar gefokus op *Sirkusboere* as metahistoriografiese roman wat by wyse van die karnavaleskediskoers 'n sekere tradisionele siening van geskiedskrywing ontluister. Verskeie problematiese aspekte van die tradisionele benadering tot geskiedskrywing word uitgewys soos byvoorbeeld die komplekse verhouding tussen taal en die werklike verlede.

Verder word daar in hierdie afdeling gekyk na wat Hutcheon (1989) noem 'n 'toestand van krisis' wat ontstaan en dat hierdie krisis te make het met die idee dat die werklikheid deur taal nageboots kan word. Die opvatting dat taal die werklikheid kan naboots word ontluister, en hiermee die idee van mimese:

Hierdie problematiese verband tussen *lewe* en *vertelling* word voortdurend in metafiksionele tekste op die voorgrond geplaas deur die aandag op die talige aspekte van die vertelling te vestig. Die moontlikheid om die werklikheid mimeties weer te gee, word enersyds in sulke tekste ondergrawe (De Vries 2012).

Daar is wel vasgestel dat terwyl taal nie die vermoë het om die werklikheid na te boots nie, dit slegs in getekstualiseerde vorm is dat die verlede toeganklik gemaak word. Die werklikheid moet dus eers in taal omskep word, en op hierdie wyse herskep word (Waugh 1984: 57-58).

Ander problematiese aspekte wat in die eerste gedeelte van Hoofstuk 2 bespreek word, sluit in die rangskikking van historiese inligting in die geskiedenis teks, asook tot watter mate die subjektiewe aard van die skrywer die geskiedskrywing beïnvloed, en dus word daar oor die kwessie van mag uitgebrei. Daar word ondersoek ingestel na wie die mag besit om die werklike verlede so akkuraat moontlik te herskep en tot watter hoedanigheid een geskiedenis teks as 'meer amptelik' teenoor 'n ander geag word.

Na gelang van wat tot dusver oor *Sirkusboere* opgemerk is, is dit nodig om daarop te let dat die historiese diskoers enersyds teenoor die fiksionele diskoers gestel word en andersyds daarmee verbind word. Hutcheon (1989) se mening beklemtoon dat daar 'n verhouding van spanning tussen hierdie twee diskoerse bestaan.

Die tweede gedeelte van Hoofstuk 2 dui aan dat *Sirkusboere* terugreik in die verlede om die koloniale geskiedenis van Afrika aan te spreek en dat die voorstelling van die verlede 'n impak het op hoe inheemse volke (swart en wit) beskou word. Die postkoloniale gesprek word in *Sirkusboere* op die karnavaleske geprojekteer en sodoende word verskeie koloniale ideologieë ondermyn. In hierdie afdeling word aangevoer dat *Sirkusboere* op 'n bewustelike wyse omgaan met die postkoloniale as historiese diskoers:

In haar historiese herkonstruksie bestee Loots ook ruim aandag aan aspekte wat in die tradisionele geskiedskrywing gemarginaliseer geraak het. Die belangrikste hiervan is die wyse waarop in die negentiende eeu, lank na die vrystelling van die slawe, steeds op 'n onmenslike wyse omgegaan is met swart mense wat byvoorbeeld ná 'n oorlog bykans soos buit uitgedeel is (Van Coller 2012: 177).

In Hoofstuk 3 van hierdie studie word die karnavaleskediskoers, soos dit van toepassing op *Sirkusboere* is, in besonderhede bespreek. Bakhtin se idees oor die karnavaleske word as hoofuitgangspunt gebruik, alhoewel die reaksie van ander kritici ook benut word. 'n Teoretiese en historiese benadering tot die karnavaleskediskoers word gevolg en daar word gekyk na konsepte wat dikwels met die karnavaleske roman verbind word, naamlik die idee van feestelikheid, groteske realisme en die groteske liggaam, ondermyning, satire en parodie. Daarbenewens word die sirkus en karnaval ook as karnavaleske verskynsels in die roman bespreek, asook die rol van verskeie karnavaleske figure soos die triekster en tot watter hoedanigheid gedaanteverwisseling in die roman gebruik word om die verhaal in 'n 'sirkus' of 'n 'karnaval' te omskep. Die hoofidee wat in hierdie hoofstuk aangespreek word, is op watter wyse die geskiedenis van die oorlog gekarnavaliseer word wanneer die oorlog op die karnavaleske verhoog geplaas word. *Sirkusboere* word gekenmerk deur die satiriese en veral die groteske wyse waarop dit met die oorlogsdiskoers omgaan en dit is hierdie idee wat deurgaans in Hoofstuk 3 beklemtoon word.

en historiese benadering tot die karnavaleskediskoers word gevolg en daar word gekyk na konsepte wat dikwels met die karnavaleske roman verbind word, naamlik die idee van feestelikheid, groteske realisme en die groteske liggaam, ondermyning, satire en parodie. Daarbenewens word die sirkus en karnaval ook as karnavaleske verskynsels in die roman bespreek, asook die rol van verskeie karnavaleske figure soos die triekster en tot watter hoedanigheid gedaanteverwisseling in die roman gebruik word om die verhaal in 'n 'sirkus' of 'n 'karnaval' te omskep. Die hoofidee wat in hierdie hoofstuk aangespreek word, is op watter wyse die geskiedenis van die oorlog gekarnavaliseer word wanneer die oorlog op die karnavaleske verhoog geplaas word. *Sirkusboere* word gekenmerk deur die satiriese en veral die groteske wyse waarop dit met die oorlogsdiskoers omgaan en dit is hierdie idee wat deurgaans in Hoofstuk 3 beklemtoon word.

Bibliografie

- Alapatt, N. F. 2010. Introduction: Bakhtin and polyphony. *Polyphony and Fiction: A Reading of James Joyces Ulysse's*. Kottayam: Mahatma Gandhi University. 1-40. Beskikbaar: http://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/633/7/07_chapter1.pdf [Afgelaai 3 April 2012].
- Ashcroft, B. 2001. *Post-colonial Transformation*. Routledge: New York.
- Ashcroft, B. 2002. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*. Routledge: London
- Babcock-Abrahams, B. 1974. The Novel and the Carnival World: an Essay in Memory of Joe Doherty. *MLN*. 89 (6): 911-937. Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/2906942> [Afgelaai: 7 Maart 2012].
- Bakhtin, M. 1968. *Rabelais and his World*. Vertaal deur Helene Iswolsky. Cambridge Mass: M. I. T. Press.
- Bentley, N. 1977. *The History of the Circus*. London: Joseph.
- Bergson, H. 1911. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. Vertaal deur Cloudesley Brereton en Fred Rothwell. London: MacMillan & Co. Beskikbaar: <http://www.templeofearth.com/books/laughter.pdf> [Afgelaai 19 April 2012].
- Billig, M. 2005. *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*. London: Sage Publications.
- Bloom, H. 2009. *Bloom's Literary Themes: The Grotesque*. New York: Infobase Publishing

- Boje, D. M. 2001. Carnavalesque Resistance to Global Spectacle: A Critical Postmodern Theory of Public Administration. *Administrative Theory & Praxis*, 23 (3): 431-458 Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/25611531> [Afgelaai: 18 Junie 2012].
- Botha, E. 1995. “Die spel word telkens in die tyd herhaal”: Gedaantes van vernuwing in die Afrikaanse letterkunde. In *Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde*. Hattingh, M. en Willemse, H. (red.). Suid-Afrika: Afrikaanse Letterkundevereniging. 15-28.
- Brown, J. A. 2007. *Bartók and the Grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradiction in Music*. Aldershot, UK: Ashgate.
- Carmeli, Y. S. 1994. Text, Traces, and the Reification of Totality: The Case of Popular Circus Literature. *New Literary History*. 25 (1): 175-205. Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/469447> [Afgelaai: 21 Februarie 2012].
- Castle, T. 1986. *Masquerade and Civilization : The Carnavalesque in Eighteenth-Century English Culture and Fiction*. Stanford, Calif : Stanford University Press.
- Connelly, F. S. 2003. *Modern Art and the Grotesque*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Croft-Cooke, R. & Cotes, P. 1976. *Circus: A World History*. Elek. London.- publisher
- Davies, C. 2009. Humor Theory and the Fear of Being Laughed at. *International Journal of Humor Research*. 22 (1-2): 49–62. DOI: [10.1515/HUMR.2009.003](https://doi.org/10.1515/HUMR.2009.003) [Afgelaai 20 Junie 2012].
- Dennett, A. S. & Warnke, N. 1990. Disaster Spectacles at the Turn of the Century. *Film History*. 4 (2): 101-111. Beskikbaar: <http://www.jstor.org/stable/3814995> [Afgelaai: 12 Maart 2012].

- Dentith, S. Parody. 2000. *The New Critical Idiom*. Drakakis, J. (red.) London: Routledge
- De Vries, I. 2012. *Sirkusboere* maak my pa se helde toeganklik. 24 Mei. Beskikbaar:
<http://www.litnet.co.za/Article/litnet-akademies-resensie-essay-sirkusboere-maak-my-pa-se-helde-toeganklik> [Afgelaai: 18 Setember 2013].
- Elliot, S. 1999. Carnival and Dialogue in Bakhtin's Poetics of Folklore. *Folklore Forum*, 30(1/2): 129-139. Beskikbaar:
[https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/2327/30\(1-2\)%20129-139.pdf?sequence=1](https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/2327/30(1-2)%20129-139.pdf?sequence=1) [Afgelaai: 16 Maart 2012].
- Goffman, E. 1956. Embarrassment and Social Organization. *The American Journal of Sociology*. 62 (3): 264-271. Beskikbaar:
<http://links.jstor.org/sici?sici=00029602%28195611%2962%3A3%3C264%3AEASO%3E2.0.CO%3B2-1> [Afgelaai 17 Julie 2012].
- Goschler, J. 2005. Embodiment and Body Metaphors. *Metaphorik.de*. Beskikbaar:
<http://www.metaphorik.de/09/goschler.pdf> [Afgelaai 11 September 2012].
- Hoy, M. 1992. Bakhtin and Popular Culture. *New Literary History*. 23 (3): 765-782. Beskikbaar:
<http://www.jstor.org/stable/469229> [Afgelaai: 27 Julie 2012].
- Hutcheon, L. 1983. "The Carnavalesque and Contemporary Narrative: Popular Culture and the Erotic." *Revue de l'Universited'Ottawa/University of Ottawa Quarterly*. 53 (1): 83-94. Beskikbaar: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10263/1/TSpace0170.pdf> [Afgelaai 16 Maart 2012].
- Hutcheon, L. 1984. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Methuen.
- Hutcheon, L. 1985. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. 2de uitgawe. London: Methuen.

- Hutcheon, L. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. 1989. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Patrick O'Donnell and Robert Con Davis (red.). Baltimore: Johns Hopkins University Press. Beskikbaar: <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf> [Afgelaai 2 April 2012].
- Hutcheon, L. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London: New York. Routledge.
- Indurain, CM. 2009. Brief Definition and Characterization of a Historical Novel. Vertaling vir *Culturahistorica*. Beskikbaar: http://www.academia.edu/1482784/Brief_Definition_and_Characterization_of_a_Historical_Novel [Afgelaai: 14 Maart 2012].
- John, P. 1995. Afrikaans se postkolonialiteit: 'n miskende werklikheid. In *Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde*. Hattingh, M. en Willemse, H. (red.). Suid-Afrika: Afrikaanse Letterkundevereniging. 85-96.
- Johl, J. H. 1992. *Antiheld. Litterêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Karimova, G. 2010. "Interpretive Methodology from Literary Criticism: Carnavalesque Analysis of Popular Culture: Jackass, South Park, and 'Everyday' Culture." *Studies in Popular Culture*. 33 (1): 37-49. Beskikbaar: <http://pcasacas.org/SiPC/33.1/Karimova.pdf> [Afgelaai: 10 April 2012].
- Khoury, R. M. 1985. Norm Formation, Social Conformity, and the Confederating Function of Humor. *Social Behavior and Personality*. 13 (2): 159-165. Beskikbaar: <http://psr.sagepub.com/content/8/1/79.full.pdf+html> [Afgelaai: 3 Julie 2012].

- Krzychylkiewicz, A. 2003. Towards the Understanding of the Modern Grotesque. In *JLS/TLW* 19(2): 205-228.
- Klopper, D. 2004. The Body in Biography. *Social Dynamics: A Journal of African Studies*. 30 (1): 84-94. Beskikbaar: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/02533950408628663> [Afgelaai: 23 Mei 2012].
- Langman, L. 2000. The "Carnival Character" of the Present Age. *2000 Socialist Scholars Conference*. Maart 31- April 2. Beskikbaar: <file:///localhost/O:/The%20Carnival%20Character%20of%20the%20Present%20Age.mht> [Afgelaai: 20 Mei 2012].
- LeBoeuf, M. 2007. "The Power of Ridicule: An Analysis of Satire." In *Senior Honors Projects. Paper 63*. Beskikbaar: <http://digitalcommons.uri.edu/srhonorsprog/63> [Afgelaai: 23 Desember 2012].
- Leroux, E. 1976. *Magersfontein, o Magersfontein!* Kaapstad-Pretoria: Human & Rousseau.
- Loomba, A. 1998. *Colonialism/Postcolonialism*. London: New York. Routledge.
- Loots, S. 2011. *Sirkusboere*. Heerengracht, Kaapstad: Tafelberg.
- Manser, R. N. 1987. *Circus: The Development and Significance of the Circus, Past, Present, and Future*. Blackburn, United Kingdom: Richford.
- Mbembe, A. & Esprit. 2008. What is Postcolonial Thinking? *Esprit*. January 9. <http://www.eurozine.com/pdf/2008-01-09-mbembe-en.pdf> [9 Julie 2012].

- Mullini, R. 1999. 'Better be Sott Somer than Sage Salamon': Carnavalesque Features in John Heywood's plays. *Carnival and the Carnavalesque*. Eisenbichler, K. en Hüsken, W. (red.) Amsterdam: Atlanta, GA.
- Nasson, B. 2000. Commemorating the Anglo-Boer War in Post-Apartheid South Africa. In *Radical History Review* 78: 149-165. Bekikbaar: <http://rhr.dukejournals.org.ezproxy.uct.ac.za/content/2000/78/149.full.pdf> [Afgelaai: 28 Augustus 2013].
- Naudé, S. J. 2012. Die Tirannie van die Simulakrum. 1 Maart. Besikbaar: <http://slipnet.co.za/view/reviews/die-tirannie-van-simulakrum/> [Afgelaai: 18 September 2013].
- Nünning, A. 2004. 'Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology.' *Style*, 38(3): 352-375.
- Odendal, F. F. & Gouws, R. H. (red.). 2005. *HAT*. Kaapstad: Laetitia Botha en Irèna Wasserfall uitgewers.
- Poignant, R. 2004. *Professional Savages: Captive Lives and Western Spectacle*. New Haven: Yale University Press.
- Polimeni, J. & Reiss, J. P. 2006. The First Joke: Exploring the Evolutionary Origins of Humor. *Evolutionary Psychology*. 4: 347-366 Besikbaar: <http://www.epjournal.net/wp-content/uploads/ep04347366.pdf> [Afgelaai 19 Julie 2012].
- Pretorius, R. 1992. Humor. *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. 170-171
- Pretorius, R. 1992. Parodie. *Literêre Terme en Teorieë*. Pretoria : HAUM-Literêr. 370-372

- Prins, M. 2010. Magersfontein, O Magersfontein! as karnavaleske roman. In *Journal of Literary Studies*, 26 (3), 110-123, DOI: [10.1080/02564718.2010.495504](https://doi.org/10.1080/02564718.2010.495504)
- Richardson, B. (red.) 2002. *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Place: The Ohio State University Press. 1-7.
- Rossouw, M. 1995. `n Vernuwende blik op die verlede: Afrikaanse oorlogsliteratuur as (alternatiewe) bron van geskiedskrywing oor die individu. In *Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde*. Hattingh, M. en Willemse, H. (red.). Suid-Afrika: Afrikaanse Letterkundevereniging. 253-264.
- Rust, R. 2011. `n Sirkus van `n oorlog. *Rapport*. 3 Desember. Beskikbaar: <http://www.rapport.co.za/Boeke/Nuus/n-Sirkus-van-n-oorlog-20111203> [Afgelaai: 12 Maart 2012].
- Rydell, R. W. 1999. "Darkest Africa." In *Africans on Stage: Studies in Ethnological Show Business*. Bernth Lindfors (red). Bloomington: Indiana University Press
- Schevill, J. 1977. "Notes on the Grotesque: Anderson, Brecht, and Williams." *Twentieth Century Literature*, Vol. 23, No. 2 (May 1977): 229–38.
- Schwalm, T. 2006. "Relax and Enjoy the Show": Circensian Animal Spaces in Australian and Latin American magical realist fiction. *The Journal of Commonwealth Literature*. 41 (3): 82-102. Beskikbaar: <http://jcl.sagepub.com> [Afgelaai: 20 Februarie 2012].
- Sigurdson, O. 2007. The Christian Body as a Grotesque Body. In Krois, J. M., Rosengren, M., Steidele, A. (Red.) *Embodiment in Cognition and Culture*: 243-258.
- Sigurdson, O. 2008. How to speak of the body? Embodiment between Phenomenology and Theology. *Studia Theologica*. 62 (1): 25-43. Beskikbaar:

- <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00393380802015579> [Afgelaai: 27 Julie 2012].
- Slemon, S. 2001. Post-colonial critical theories. In *Postcolonial discourses: An anthology*. Gregory Castle (red.). Oxford: Blackwell Publishers.
- Sonesson, G. 2007. From the Meaning of Embodiment to the Embodiment of Meaning. In Zimke, T., Zlatev, J. and R. Frank (eds.). *Body, Language and Mind. Vol 1. Embodiment*. Berlin: Mouton.
- Stevens, A. 2007. *Carnival and Comedy on Bakhtin's Misreading of Boccacci*. P 1-5.
Beskikbaar:
http://www.ucl.ac.uk/opticon1826/archive/issue3/RfP_Art_A_H_Stevens_Bakhtin.pdf
[Afgelaai 16 Maart 2012].
- Stoddart, H. 2001. *Rings of Desire: Circus History and Representation*. Manchester: Manchester University Press.
- Taylor, B. 1995. Bakhtin, Carnival and Comic Theory. University of Nottingham. Beskikbaar:
<http://theses.nottingham.ac.uk/1052/1/307809.pdf> [Afgelaai: 12 Maart 2012].
- Thomson, P. 1972. *The Grotesque*. London: Methuen & Co.
- Truzzi, M. & Easto, P. 1972. Carnivals, Road Shows and Freaks. *Society*. (Maart): 26-34
Beskikbaar:
http://cnp.nonuniv.ox.ac.uk/pdf/NP_journal_back_issues/Reflections_on_the_American_Carnival_and_Related_Peripatetic_Societies_M_Truzzi_and_PC_Easto.pdf [Afgelaai: 7 Mei 2012].
- Truzzi, M. & Easto, P. C. 1986. "Reflections on the American Carnival and Related Peripatetic Societies." *Nomadic Peoples*. 21/22: 79-88 Beskikbaar:

- http://cnp.nonuniv.ox.ac.uk/pdf/NP_journal_back_issues/Reflections_on_the_American_Carnival_and_Related_Peripatetic_Societies_M_Truzzi_and_PC_Easto.pdf [Afgelaai 3 Mei 2012].
- Van Coller, H. P. 2012. Sirkusboere. *Tydskrif vir Letterkunde*. 49 (1): 176-177. DOI: <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v49i1.17> [Afgelaai: 20 Februarie 2012].
- Van der Merwe, C. 2011. Sirkusboere: 'n Boeiende en vermaaklike historiese roman. 6 October. Beskikbaar: <http://www.litnet.co.za/Article/sirkusboere-n-boeiende-en-vermaaklike-historiese-roman> [Afgelaai: 18 September 2013].
- Van Heerden, E. 1997. *Postmodernisme en prosa: Vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. De Vries*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Vasterling, V. 2003. Body and Language: Butler, Merleau-Ponty and Lyotard on the Speaking Embodied Subject. *International Journal of Philosophical Studies*. 11(2): 205–223. DOI: 10.1080/0967255032000074190 [Afgelaai: 23 Mei 2012].
- Verdi, L. 2010. The Symbolic Body and the Rhetoric of Power. *Social Analysis*. 54(2): 99-115 DOI: 10.3167/sa.2010.540207 [Afgelaai: 29 Mei 2012].
- Waskul, D. & Phillip, V. 2006. "Introduction: The Body in Symbolic Interaction." *Body/Embodiment: Symbolic Interaction and Sociology of the Body*. Waskul, D. & Vannini, P. Alderhot, UK: Ashgate. Beskikbaar: <http://wxy.seu.edu.cn/humanities/sociology/htmledit/uploadfile/system/20100723/20100723192325101.pdf#page=16> [Afgelaai: 23 Mei 2012].
- Waugh, P. 1984. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: New York: Methuen.

- Wellek, R. 1980. "Bakhtin's View of Dostoevsky: 'Polyphony' and 'Carnavalesque.'" *Dostoevsky Studies*. 1: 32-39. Beschikbaar: <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/01/031.shtml> [Afgelaa: 3 April 2012].
- Werth, P. 1999. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. New York: Pearson Education Inc.
- Wright, T. 2005. *A History of Caricature & Grotesque in Literature and Art*. Harvard University: Virtue Brothers & Co.
- Young, J. 1997. The Re-Objectification and Re-Commodification of Saartjie Baartman in Suzan-Lori Parks's *Venus*. *African American Review*, 31 (4): 699-708
- Ziemke, J.; Zlatev, J. & R. Frank (Red.) *Body, language and Mind*. Vol 1, *Embodiment*, 85-127. Berlin: Mouton. Beschikbaar: <http://project2.sol.lu.se/sedsu/publications/2006%20%20SonessonF%20-%20BLM.pdf> [Afgelaa: 11 September 2012].
- Ziv, A. 2010. The Social Function of Humor in Interpersonal Relationships. *Society*. 47:11–18
Beschikbaar: <http://www.springerlink.com/content/968013263475456j/fulltext.pdf>
[Afgelaa: 25 Junie 2012].