

DIE BEMIDDELAARS MET MIDDELVINGERS: 'n Studie oor die verhouding tussen mag en satire.

Johann Vermaak

University of Cape Town

Promotor Professor Joan Hambidge

Afrikaans, Skool vir Tale

Hofmeyr-leerstoel

Universiteit van Kaapstad

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.

## **Verklaring**

Ek die ondergetekende verklaar hiermee dat ek weet wat plagiaat behels en verklaar dat al die werk in die dokument, behalwe wat behoorlik erken word, my eie is. Hierdie verhandeling is aan die Turnitin-module voorgelê en ek bevestig dat my promotor my verslag gesien het.

**Signed by candidate**

14 Februarie 2019

## **Bedankings**

Geldelike bystand gelewer deur die National Research Fund (NRF) vir hierdie navorsing word hiermee erken.

My dank aan die departement vir die JJ Smith beurs vir finansiële ondersteuning tydens hierdie studie.

My dank ook aan Adinda Vermaak en Juliet Jenkin vir hul bystand, inspirasie en aanmoediging gedurende die studietydperk.

In die besonder wil ek Professor Joan Hambidge bedank vir haar intensiewe en kritiese leiding in my nagraadse studies.

## Opsomming

Satire en mag is onlosmaaklik met mekaar verbind. Hierdie studie ondersoek hoe beide satire en mag kontekstueel deur die sosio-politiese milieu beïnvloed word. Satire se ontstaan, etimologies en as genre, vorm die eerste deel van hierdie ondersoek met die definiëring van die begrip se doelstellings wat volg. Die hoofokus val op drie tydvakke en drie mediums van satiriese oordrag: 1) Etienne Leroux se satiriese romans binne die apartheid-era; 2) *Bitterkomix* en die satiriese beeld se impak in post-apartheid Suid-Afrika; en 3) multimedia-satire in die 21ste eeu. Die veranderende magsverhoudings, morele kompas en satiriese teikens word geanaliseer en gedekonstrueer binne die konteks van elke tydgees. Met 'n herkonseptualisering van tradisionele magsposisies ten opsigte van gender en identiteit binne 'n post-koloniale konteks, word ten slotte die vraag gestel: Wat is die toekoms van satire?

## Abstract

Satire and power are inseparably interconnected. This study investigates satire and power as contextually informed by their socio-political milieu. The origins of satire, both etymologically and as genre, constitute the first section. This is followed by a description of the primary aims of satire. The focus is on three contrasting mediums of era-specific satirical delivery, namely: 1) Etienne Leroux's satirical novels within the Apartheid era; 2) *Bitterkomix* and the impact of the satirical image in post-Apartheid South Africa; and 3) multimedia satire in the 21<sup>st</sup> century. Shifts in power, moral codes and satirical targets are analysed and deconstructed within the context of each timeframe. Considering the reconceptualisation of traditional power dynamics with regard to gender and identity within a post-colonial context, the question arises: What is the future of satire?

## Inhoudsopgawe

<b>INLEIDING</b>	6
<b>AFDELING 1: Geskiedenis en definisies van satire</b>	7
Wie is die eerste gesatiriseer?: Etimologiese en ontstaans-problematiek	7
Monsters en maskers: Antieke Griekse satire	9
Van spotvoëls tot skandvlekkie: Romeinse vorms van satire	15
Uit die donker skerts die lig: Middeleeuse en Renaissance satire	18
Ontsyfer die satire: Definisies en dekonstruksies van die genre	21
Monsters maak monsters: Satire en mimesis	29
Wie verdien 'n klap?: Satire en moraliteit	31
Kennis is mag: Foucault en satire	35
Die donker driehoek-dinamiek: Satire, humor en die gehoor	40
<b>AFDELING 2: Satire en die teks: Leroux se almagtige allegorie en snydende satire.</b>	48
Etienne Leroux: 'n Kort geskiedenis	49
Die satiriese buitestaander: Parodie, karikatuur en passiwiteit in <i>Die mugu</i> (1959)	53
Die apartheid-klug: Satire in <i>Sewe dae by die Silbersteins</i> (1962)	57
Geaktiveerde satire in <i>Magersfontein, O Magersfontein!</i> (1976)	63
Leroux, Walters en die vrees van die vergete buitestaander	67
<b>AFDELING 3: Die satiriese beeld</b>	69
Oorspronklike Spotters: Geskiedenis en baanbrekers van die satiriese beeld	71
Dit smaak soos satire: <i>Bitterkomix</i> , <i>postmodernisme</i> , <i>pornografie</i> en <i>die stryd teen die patriarg</i>	77
'n Bitter broeityd: 'n Kort geskiedenis van <i>Bitterkomix</i>	77
Post-apartheid patriargale problematiek	79
Die postmodernistiese parodie in <i>Bitterkomix</i>	83
Leroux vergelyk met <i>Bitterkomix</i> : Die kliniese chirurg se mes en die geweldenaars se geroeste pangas	88
Seksuele satire: <i>Bitterkomix</i> en die impotensie van onderdrukking	92

Seks-spot is die giftigste <i>Gif</i> (1994)	97
Loslywe en lostonge: “Vetkoek” en die vermeng van taal	99
<b>AFDELING 4: Satire in ‘n moderne multimediateksts</b>	101
Satire en 9/11: <i>The Onion</i> en die lag-trane van tragedie	101
Satire as nuus/nuus as satire: Die smal skeiding tussen waar en wolhaar	112
Nou is elkeen ‘n satirikus: Die magsverskuiwings in die multimedia-diskoers	116
Die verontwaardigde is altyd waar: Politieke korrektheid se invloed op satire	122
<b>GEVOLGTREKKING</b>	131
<b>BIBLIOGRAFIE</b>	139
<b>VISUELE BRONNE</b>	153

## INLEIDING

Satire en mag is onlosmaaklik verbind. Daar is 'n waarneembare interaksie tussen die satiriese diskoers en die posisie van die sosiale magstrukture binne enige sosio-politiese ruimte. Hierdie verhouding tussen die satiriese teiken en die kritiek verander na gelang van die konteks waarin dit verskyn. Elke tydperk het sy eie satiriese teikens en styl. Satire word getransformeer en herskep volgens wat die betrokke sosiale strukture as toelaatbaar en taboe beskou – grense wat hoofsaaklik bepaal word deur Foucault (1994:206) se drie fundamentele vorms van regering: "...the art of self-government, connected with morality; the art of properly governing a family, which belongs to economy; and finally, the science of ruling the state, which concerns politics."

In hierdie studie word die onderlinge verhoudings tussen bogenoemde drie konsepte ondersoek, asook hul interaksie met satire. Die ondersoek fokus hoofsaaklik op hoe hierdie grense binne die Suid-Afrikaanse milieu verander het. Elke tydperk het sy eie morele bepalings. Magsverskuiwings bring mee dat die verbode aanvaarbaar word as satiriese teikens. Die geskiedenis van satire as literêre vorm en die vele definisies van dié begrip word in die eerste afdeling van hierdie verhandeling gedek. Die ontstaan van die genre en die verskillende etimologiese benaderings tot satire as term word ook in hierdie afdeling bespreek. Daar word ondersoek ingestel na hoe die magstrukture van die gekose geskiedkundige tydperke die vorm van die satiriese aanval beïnvloed. Teen die agtergrond van hierdie inligting word die rol van satire in die Suid-Afrikaanse en internasionale literêre en multimedia-milieu ondersoek. Die fokus val op drie spesifieke tydperke en drie bepaalde vorme van oordrag.

In die tweede afdeling word gekyk na die satiriese teks, met enkele werke uit Etienne Leroux se oeuvre tydens die apartheidsera as voorbeelde. Die invloed van die apartheidsbeleid op Leroux se werk, die rol van die satirikus as buitestaander, en die satirisering van die Afrikaner helde-mite word onder die loep geneem.

In die derde afdeling word satire in die post-apartheidstydperk bespreek aan die hand van Conrad Botes en Anton Kannemeyer se *Bitterkomix*, asook ander geïllustreerde satiriese werke. *Bitterkomix* se postmodernistiese benadering, rebellie teen die patriargale mag en die satirisering van seksuele onderdrukking word in aanmerking geneem.

Met verwysing na moderne multimedia-tendense, word die kontemporêre satiriese milieu in die vierde afdeling van hierdie studie bespreek. Die invloed van die veranderende publikasielandskap op satire word bespreek: die oorgang van tradisionele vorms van publikasie (byvoorbeeld gedrukte media) na gedemokratiseerde, self-gereguleerde publikasievorms word ondersoek. Verder word gekyk na die toekoms van satire, veral met betrekking tot die invloed van politieke korrektheid.

Die doel van hierdie analise is om die rol van satire in elkeen van hierdie tydperke krities te evalueer. Is dit 'n vorm van bemiddeling of 'n middelvinger met 'n literêre benaming? Daar word aangetoon dat Foucault (1994) se drie regeringsvorms die sosiale status quo kan verander en dat dit die magposisies van die samelewing beïnvloed en, derhalwe, ook die teikens van satire en die aard van die aanslag.

## **AFDELING 1: Geskiedenis en definisies van satire**

**“What is found at the historical beginning of things is not the inviolable identity of their origin; it is the dissension of other things. It is disparity.”**  
(Foucault 1977:142)

### **Wie is die eerste gesatiriseer?: Etimologiese en ontstaansproblematiek**

Die presiese ontstaan van satire as literêre genre word steeds gedebatteer. Daar word geargumenteer oor watter historiese kultuur en tydperk as die werklike oorsprong van satire beskou moet word. Sowel die antieke Griekse sater-teatertradisie as die geskifte van skrywers soos Archilochus (Elliot 1960:7) word as die eerste gedokumenteerde vorms van satire beskou. Daarbenewens word die etimologie van die term *satire* en die gelyknamige literêre genre aan die Romeinse tydperk toegeskryf. Die Latynse

woord vir satire spruit uit die Romeinse naamwoord *satura*, wat beteken “mengsel”. Volgens Flood (2013:17) was dit oorspronklik ’n kulinêre term wat gedui het op iets wat bestaan uit verskeie bestanddele. Die term het skynbaar met die opkoms van die nuwe literêre genre in Rome van die kombuis na die biblioteek gemigreer. Flood bevraagteken egter of dié etimologiese wortels as bewys van die genre se ontstaan in Rome beskou kan word.

While a number of justifications for this culinary origin can be imagined (e.g. the analogous pleasure derived from both food and literary diversion or the express randomness that has always formed an essential aspect of literary satire), this etymological lineage has been used over the years to justify a reductive concept of satire as a whole: that the mode began with the Romans. (Flood 2013:17)

M.M. Walters het reeds in *Die tiende muse* (1985) die satire in Afrikaans ondersoek. In sy studie verklaar Walters (1985:1) dat die nege muses, dogters van Zeus, deur “een van die oudste bekende digters”, Theogonia, bekendgestel is. Elk van die muses verpersoonlik ’n ander aspek van die kunste. Calliope word, byvoorbeeld, met epiese digkuns geassosieer, Euterpe met musiek, Terpsichore met koorsang en dans, ensovoorts (Walters 1985:1). Volgens Walters (1985:1) het daar “volgens oorlewering” later ’n tiende muse bygekom. Haar naam is Satire en haar “gelaat is nie rustig en simmetries soos dié van haar susters nie, maar toon die rimpels van ’n grimas” (Walters 1985:1). Satire se grynslag dui op sowel ’n “aanhoudende gelag” as “ewige tranes”. Walters (1985:1) beskryf Satire as “die moeder van Komedie, suster van Tragedie” en “kritikus van Filosofie”.

Hoewel Walters die Griekse muses by satire betrek, word die term *sater* of *satyr* nie gekoppel aan die Latynse stamwoord *satura* nie. Die Romeinse retorikus, Quintillianus, het die beroemde uitspraak gemaak: “*Satura quidem tota nostra est...*”, wat deur Watson se vertaling van Quintillianus se *Institutio Oratoria* (1856) verklaar word as: “satire, if nothing else, is totally ours”. Daar is egter uiteenlopende interpretasies van hierdie uitspraak van Quintillianus. Van Rooy (1955:306) verduidelik dat Quintillianus eintlik verwys na Romeinse satire as genre, wat meer geslaagd is as die antieke Griekse vorm, en

argumenteer daarmee teen ander letterkundiges, soos Rennie (1949), wat die stelling interpreteer as 'n verklaring van die ontstaan van satire:

Once it has been established that by *satira* Quintilian meant 'satire as a genre', the question arises whether it is still possible to maintain Mr. Rennie's view. At this stage of the argument it might be asserted on behalf of Mr. Rennie that Quintilian's dictum does not mean "(the genre) satire, on the other hand, is wholly our own", but "(the genre) satire, on the other hand, is entirely in our favour (on our side)". (Van Rooy 1955:307)

Hierdie studie poog om sowel die antieke Griekse satiriese tradisie as die Romeinse vorm van satire in eie reg te betrek – enersyds om 'n oorkoepelende ontstaansgeskiedenis te bied; andersyds om die verskille tussen hierdie twee tydperke se magstrukture, en die verhoudings tussen hierdie kontekste en die onderskeie satiriese diskoerse, te ondersoek. Later in die studie, waar die Suid-Afrikaanse milieu ter sprake kom, word dit met beide historiese tradisies vergelyk. In die volgende hoofstukke word die verwantskappe tussen die konsepte *sater*, *satira* en moderne satire ook verduidelik.

### **Monsters en maskers: Antieke Griekse satire**

**"A mask tells us more than a face" (Oscar Wilde 2016:848)**

Van die eerste gedokumenteerde voorbeelde van satire kan teruggelei word na ongeveer 500 v.C. Die *sater*-toneelstukke (*Satyr*s of *Satyr*ic dramas) in antieke Griekeland was 'n genre wat die struktuur en karakters van die tragedie bewaar het, maar deur 'n komiese atmosfeer oorheers is. Flood verduidelik dat die toneelstukke gewoonlik skunnig en sinnelik was, met ouerige mans wat oorspronklik hierdie losbandige gedrag op die verhoog uitgebeeld het.

In earlier stages of Greek drama, the members of the chorus were simply portrayed as crude and lascivious old men, usually costumed with comically exaggerated bellies and genitalia, but they gradually adopted the personae of the insatiable and bawdy fauns traditionally composing Dionysus's retinue. (Flood 2013:34)

Die term *sater* is geskep om te verwys na dié nuwe vorm wat, neffens die tradisionele tragedie en komedie, beskou is as een van die drie genres van Atheense drama (Dobrov 2007:251). Hierdie nuwe

sater-toneelstukke het nie ontstaan as volledige tekste nie, maar is tydens die pouse-gedeelte van ernstige toneelstukke gebruik om die spanning te verlig. Die gewildheid van hierdie komiese stukke, wat as 'n teenvoeter of parodie van die tragedie aangebied is, het gelei tot die verlenging van die genre. Daar bestaan steeds 'n teorie dat satire 'n soort pouse of asemteug verteenwoordig – 'n kans om 'n nuwe blik te kry op 'n voorafbepaalde idee (van veral magsposisies). In die antieke Griekse toneeltradisie het die satiriese pouse-gedeelte direk gevolg op die voorafgaande tragedie. Hierdie onmiddellikheid en bondigheid van satirisering is iets wat ook in die moderne multimediewêreld gesien word, waar 'n satiriese aanval dikwels die spoed van 'n muisklik weg is. Dit wil voorkom asof satire, van antieke tye tot vandag, suksesvol is wanneer dit aktueel is en vinnig volg op dít wat gesatiriseer word.

Die antieke sater-teater is gekenmerk deur byna dierlike oordrywing. Dit het gepaardgegaan met kru taal en gedrag wat in kontras gestaan het tot die hoofkarakters van die tragedie. Hierdie half-dierkarakters se gedrag was, juis vanweë die dierlike komponent, egter verskoonbaar vir die konvensionele samelewing. Hulle het 'n soort *carte blanche* op die verhoog geniet, vry om aksies en boodskappe oor te dra wat nie vir die ander karakters beskore was nie (Dobrov 2007:259). Daarbenewens verklaar Dobrov (2007:260) dat hierdie karakters ook 'n hibridiese rol vertolk as beide toeskouers van en deelnemers aan die toneelstuk. Die kommentaar van die saters op die voorafgaande gebeure kan vergelyk word met dié van 'n hekelaar uit die gehoor wat buite die aksie staan en kritiseer. Ook die moderne satirikus tree op as beide 'n buitestaander tot en 'n aktiewe deelnemer aan die dominante diskoers. Flood (2015:35) verklaar dat hierdie hibriditeit in die sater-figuur ook geles kan word as 'n intellektuele vermenging tussen dier en mens. Terselfdertyd verteenwoordig die sater ook 'n brug tussen die menslike en die goddelike wêreld. Nietzsche (2009:61) beskryf die posisie en mag van die sater-koor soos volg: "The satyr was something sublime and divine. Confronted with him, the man of culture shrivelled into a mendacious caricature [...] The satyr chorus represents existence more truthfully, really, and completely than the man of culture does."

Hierdie uitspattige gedrag van die saters is in die Antieke Griekse samelewing geassosieer met die Dionistiese karnavaleske feeste. Dobrov (2007:260) verduidelik sater-teater se posisie in die konteks van die antieke Griekse kultuur soos volg: "Satyr-drama has been argued to represent a traditional holdover, an island of unadulterated dionysism at a time when theatre and the theatrical festivals were rapidly evolving."

Dionysius was die god van die teater en die teaterfeeste is gekenmerk deur oormatige drank, seksualiteit en hedonisme – daarom dat die sater-kreatuur ('n manifestasie van dierlike drange) so 'n toepaslike karikatuur is. Reeds in die antieke tye was daar 'n "gevaarlike", ongetemde element verbonde aan hierdie genre – 'n transgressiewe aspek wat uitdrukking vind as 'n oortreding of uitdaging van norme. Die satirikus is, volgens hierdie beskouing, 'n "gevaarlike" dierasie. Gepaardgaande met die riskante dierlikheid is hierdie mitologiese kreatuur ook gekenmerk deur oordrewe viriliteit. Knight verduidelik hierdie ongetemdheid van die sater, in vergelyking met die oorheersende morele bepaling, soos volg:

They (satyrs) represent an alternative to humanity, a recombination of rational and animal qualities in which moral self-restraint has been replaced by unbridled hedonism. Subordinate to desire, intelligence is expressed not in reason but prankishness. To see satire in satyric terms drains it of its conventional moral significance. In the world of satyrs, the pre-eminence of personal pleasure renders social morality irrelevant. Hence the treatment of satire as satyric explains or justifies its anti-social or even dangerous character.

(Knight 2004:19)

Hierdie aanhaling kan in verband gebring word met die werk van satirici soos Kannemeyer en Botes in *Bitterkomix*, asook met die Britse komediant Sacha Baron Cohen se televisieprogramme. Dit wat Knight (2004) beskou as *prankishness*, oftewel stuitigheid en bespottig, word ongebreidel aangetref in die *Bitterkomix*-oeuvre, asook in Cohen se verkulling van politieke figure op sy programme. Daar is 'n element van hedonistiese plesier in die soms gruwelike, dikwels skatologiese, humor wat die *Bitterkomix*-kunstenaars gebruik in hul satiriese toepassing. 'n Soort dierlike onverantwoordelikheid kan gesien word in die antisosiale, anti-*establishment* aanvalle wat in hul werk geloods word. Met die

sterk kritiek en selfs verbod op werke soos *Gif* (1994) is daar, soos Knight (2004) se definisie aantoon, 'n daadwerklike gevaar verbonde aan die satire in *Bitterkomix*. Hierdie gevaarelement word ook gesien in die satiriese werke van Etienne Leroux, soos *Magersfontein, O Magersfontein!* (1976) wat verban is, en die Silbersteins-trilogie wat konserwatiewe reaksies uitgelok het.

Binne die Griekse tradisie van satire kan die posisie van Aristofanus nie geïgnoreer word nie. In Megan Leboeuf se studie, *The Power of Ridicule: An Analysis of Satire* (2007), word verwys na die beduidende rol wat Aristofanus se toneelstukke in die Griekse én moderne satiriese uitbeeldings gespeel het. Aristofanus se toneelstukke, anders as die sater-toneelstukke, het oorleef en word steeds deur kontemporêre gehore beleef. Hierdie werke sluit onder meer *The Birds* en *Lys strata* in. Aristofanus se satires word gekenmerk deur 'n uitdaging van mag – een van die universele kenmerke van satire, en ook die fokus van hierdie studie. Leboeuf (2007:2) maak melding van Aristofanus se parodiëring van sekere individue, asook sy kritiese siening van diegene in dominante magposisies: “The plays were famous for making jokes at the expense of particular well-known members of the audience, as well as critiquing Athenian society, government, and foreign policy, especially relating to wars.”

Oordrewe, groteske maskers is soms gebruik in opvoerings van Aristofanus se satiriese werke. Hierdie maskers is aangewend as satiriese simbole vir die persone wat geparodieer is. Oordrywing en karikatuur is gebruik om die “waarheid” uit te lig. Met behulp van stereotipes en argetipes kon die satirikus die “waarheid” oor karakters direk aan sy teikengehoor oordra. Halliwell verwys in sy essay “Aristophanic Satire” na die gebruik van maskers in antieke Griekse satires:

It is relevant here to consider the fact that realistic portraiture was still very rare in Greek art during Aristophanes's lifetime; it was only in the fourth century and the Hellenistic period that the style developed extensively. Classical Greek art tended, rather, to portray individuals in a generalized or idealised form ... (I)mpersonated characters in comedy would normally carry an appropriate mask; but the nature of personal sculpture in this period establishes that for Greek eyes this would not need to entail a copy of facial features. (Halliwell 1984:9)

Die gebruik van maskers is vandag nog 'n relevante konsep binne die satiriese konteks. Daar is reeds verwys na Sacha Baron Cohen se oordrewe karakters. Met behulp van prosteses vermom hy homself om snydende aanvalle op, byvoorbeeld, die Trump-regering te loods. Die Suid-Afrikaanse komediant Conrad Koch wat sy pop, Chester Missing, as letterlike buikspreker gebruik vir sy satiriese boodskappe is 'n verdere voorbeeld van 'n soort moderne satiriese maskerspel. Pieter-Dirk Uys se Evita Bezuidenhout kon, as gevolg van die verskansing agter hierdie oordrewe karakter, wegkom met vlymskerp satiriese aanvalle op die apartheidsregering. Hierdie fiktiewe konstruksies, net soos Aristofanus se maskers en die sater-figure, word uitspattige gedrag en bytende satiriese uitsprake wat normaalweg as onaanvaarbaar beskou sou word, toegelaat.

Nie alleen kan 'n satiriese teiken uitgebeeld word met behulp van 'n oordrewe masker nie, maar die satirikus self gebruik ook soms metaforiese maskers vir verhulling. 'n Voorbeeld hiervan is die gebruik van skuilname deur satiriese outeurs. Die satirikus self kan egter nooit werklik verskuil bly agter die masker se vermomming nie. Die gehoor se verhouding met die masker en die werklike persoon agter die masker is deels wat die satire suksesvol maak. Hierdie jukstaposisie tussen die fiktiewe voorstelling en die werklike satirikus vorm 'n brug vir die geldigheid van die boodskap. Sonder hierdie verhouding sal die satiriese diskoers minder suksesvol wees. Flood verduidelik hierdie verband soos volg:

The satirist is also an inherently doubled *character*, functioning simultaneously within and without the *fiction*, like the satyr chorus of Greek drama. He or she forms a necessary bridge between the satirical representation of reality and the reality portrayed; without this bridge, the external moral function of the satire would be entirely lost. (Flood 2013:13)

Daar moet wel onderskeid getref word tussen die moderne satirikus, wat persoonlik reageer op gebeure, en die antieke Griekse satirikus. Halliwell (1984) argumenteer dat Aristofanus se skertsery en skerp kritiek nie noodwendig gelees moet word as 'n oorwegend persoonlike morele keuse nie. Hy beskryf hierdie Atheense *Old Comedy*, waarvandaan die antieke vorm van satire sy oorsprong het, eerder as die "festive custom of the irreverent carousel" (Halliwell 1984:7). Met ander woorde, hierdie

satiriese aanvalle het plaasgevind binne die afgebakende konteks van die feestelikheid. In sy studie aangaande die karnavaleske aspekte van *Magersfontein, o Magersfontein!* (1976), gee Prins 'n verklaring van die werking van sulke feeste:

Die karnavaleske gees bevry die menslike bewussyn vir nuwe moontlikhede ... Alles wat vreeswekkend was in die alledaagse lewe word omskep in belaglike monstrositeite. Vrees is die uitdrukking van kleingeestige en onnosele erns, wat deur die lag verslaan word. Volkome vryheid is slegs moontlik binne die vreeslose wêreld. (Prins 2010:111)

Soos Prins vermeld, het die satirikus tydens hierdie karnavaleske feeste die vryheid geniet om skerp kritiek teenoor persone in magposisies te laat geld. In die antieke Atheense samelewing, met sy sosiale stratifisering, kon selfs die laagste persone in die samelewing tydens hierdie feeste uiting gee aan hul onderdrukte misnoeë en frustrasies. Die satiriese aanvalle het binne die konteks van 'n metaforiese wapenstilstand tussen die klasse van die Atheense samelewing geskied. Dit is tersaaklik dat die satire se dimensies steeds bepaal is deur diegene in posisies van mag. Die satirikus is van sy spreekwoordelike leiband bevry tydens die feeste, maar is steeds beheer deur die konteks waarin sy aanval geskied het. Halliwell (1984) verduidelik dit soos volg:

Aristophanic satire is to be interpreted, then, in the broad context of 'a festival in a season of licence', as George Meredith put it, but not as a special derivation from ritual ... What was involved for both the poet and his audience was a release from the normal obligation to heed the restraints and subordinations of social hierarchy, according to which power and prestige belonged to the rich, the politically influential, and those prominent in other ways. (Halliwell 1984:10)

Die *Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal* (HAT, Odendal & Gouws 2009) verklaar "ritueel" as "behorende tot, betreffende die ritus; deur die ritus voorgeskryf; volgens die ritus van 'n erediens". Wat noemenswaardig is van hierdie definisie, is die voorskriftelike aard van die ritueel. Daar is altyd reëls en regulasies verbonde aan 'n ritueel. Die vorm van satire wat in hierdie antieke Griekse karnavalle en feeste oorheers het, is beheer deur die oorkoepelende magposisies. Soos reeds vermeld,

is dit 'n beduidende aspek van die magsverhouding tussen die satirikus en sy gesatiriseerde teiken.

Halliwell verduidelik dit soos volg:

Comic satire was therefore the expression of a spirit of unbridled freedom of speech, and this fact consorts ill with the idea of responsible criticism motivated by serious standards. Moreover, comedy's privilege was ... in its implicit impotence, in its inability to exert a practical influence on social and political life. (Halliwell 1984:11)

Wat veral betekenisvol is van hierdie tydperk van satiriese bevryding is hoe elke persoon, bevry vanuit sy of haar sosiale stratum, 'n geldige stem gehad het. Halliwell (1984) se bogenoemde aanhaling verduidelik egter hoe die satirici steeds ontmagtig is deur die komiese konteks van satire, en hoe die persone in magsposies derhalwe nie geraak is deur die kritiek nie. In hierdie tydperk van karnavaleske uitbundigheid het daar nie enige daadwerklike verandering plaasgevind nie. Dit is as gevolg van hierdie afbakening van satire deur die dominante magsposisies dat satire ontmagtig word. Later in die studie word die invloed van mag, in die vele vorms daarvan, verder ondersoek.

### **Van spotvoëls tot skandvlekke: Romeinse vorms van satire**

Daar word algemeen aanvaar dat die Romeinse struktuur van satiriese skryfwerk die voorloper was van die moderne satiriese skryfvorme. Soos reeds vermeld, is daar deur ook letterkundiges wat beswaar maak teen hierdie siening omdat hulle reken dat dit die invloed van Griekse satire op die Romeinse vorm van die genre ontken. Vanaf Webb (1912:177–89) tot en met Flood (2013:17–9) word hierdie etimologiese debat steeds gevoer. Flood (2013:19) argumenteer soos volg hieroor: “However, modern scholarship has definitively shown that much of what came to be claimed and later recognized as distinctly Roman was actually appropriated from other cultures; satire is no exception.”

Wat nie betwyfel word nie, is dat Romeinse satiriese werke al die elemente gehad het wat steeds in moderne satiriese mediums voorkom. Highet (1962:232) wys daarop dat die oorspronklike vorm van hierdie *saturae* meer ooreengestem het met 'n verskeidenheidskonsert of teater-revue en dat dit nie

die eenvormigheid van die latere satiriese digkuns en prosa gehad het nie. Hierdie oorspronklike *saturas*, nes die oorspronklike sater-teater, was nie werklike teaterstukke nie en was sonder kontinuïteit tussen die narratief geplaas. Highet verduidelik hierdie tekste soos volg:

They were apparently groups of “turns” or “skits” with dialogue (doubtless mainly comical and often spicy) and dancing and imitation of real-life situations: the same sort of low-grade entertainment that always hits the taste of the ordinary public, whether it is called vaudeville, or revue, or the latest Saturday-evening television show. (Highet 1962:232)

Dit is beduidend dat hierdie vorm van satire steeds geweldige populariteit geniet. Die ooreenkoms tussen hierdie *saturas* en die moderne *memes* en spotstukke wat oral op die internet voorkom, is opmerklik. Programme soos die Amerikaanse *Saturday Night Live* maak gebruik van die satiriese spotstuk om aktuele kommentaar te lewer. Die impak van hierdie spesifieke vorm van satire word in Afdeling 4 verder ondersoek.

Daar was reeds in die Romeinse era ’n opvallende literêre verskil tussen die trant van verskillende satires. Romeinse satire het vroeg al ’n tweespalt beleef, sodat binne die Romeinse genre onderskei kan word tussen twee duidelik gedefinieerde vorme: een wat ligtelik die spot dryf met sy onderwerp en die ander wat daarop ingestel is om sy onderwerp te verontwaardig en hom of haar krities te verneder of te vernietig. Hierdie twee vorme van satire word steeds in kontemporêre satiriese tekste en ander mediums opgemerk. Die twee hoof-satirici van die Romeinse era se name word vandag nog geassosieer met die twee verskillende vorme van satire. Horatius, wat hoofsaaklik geskryf het in ’n styl wat pas by die ligter vorm van satire, se naam word gekoppel aan hierdie tipe satire. Walters (1985:3) beskryf Horatius se satiriese styl soos volg: “...(D)eur sy beredeneerde styl gee hy voller inhoud aan die retoriese en moraliserende kenmerke van die satire. Wat kritiese kommentaar betref, is Horatius se satires egter milder van aard. Hy vestig die gebruik dat die satire nie in ’n persoonlike aanval sal ontaard nie.”

Die tweede vorm word aan die digter Juvenilius toegeskryf. Juvenilius het ’n meer hardhandige aanslag in sy satires laat geld en het sy onderwerpe binne ’n meer realistiese konteks geplaas. Juvenilius se

satires was “moraliserend” en sy gebruik van humor meer “bytend” (Walters 1985:4–5). Hierdie vorm van satire kan in verband gebring word met die werk van moderne spotprenttekenaars wat dikwels die grense van “aanvaarbare” diskoers oortree. ’n Relevante voorbeeld van satire wat hierdie Juvenilias-gesindheid vertoon, is die spotprente wat in die Franse satiriese tydskrif *Charlie Hebdo* figureer. Die onversetlike, aggressiewe houding wat hierdie tydskrif vertoon het in hul karikatuur van die profeet Mohammed, het tot die noodlottige einde van twaalf mense gelei. Hierop word later verder ingegaan.

Lebeouf (2007:7) argumenteer dat moderne satire moeilik in verband gebring kan word met die antieke Romeinse werke van veral Horatius. Volgens haar is daar sekere aspekte van die moderne satire wat nie aanwesig was in hierdie werke nie. Daar moet dus nie te maklik verwys word na hierdie “*saturas*” as daadwerklike satiriese werke nie. Die didaktiese aard van hierdie satires was so dominerend dat dit moeilik by ’n moderne gehoor of leser aanklank sal vind. Duff (1937:7) stem ooreen met Lebeouf (2007) as hy die Latynse satire se didaktiese *modus operandi* beskryf: “In satire, however, the social interest is coupled with a didactic aim [...] What gives satire its vital importance in Latin literature is not poetic charm, for, though in verse, it is not poetry of the highest order: it is rather its faithful representation of contemporary life and its comments thereupon.”

Dit is kenmerkend dat Juvenilius se satires minder suksesvol vertoon wanneer hy meer persoonlike aanvalle op ’n onderwerp loods. Dit is hierdie “getroue voorstelling van hedendaagse lewe”, soos uitgelig deur Duff (1937:7), wat veral van belang is vir hierdie studie. Dit is slegs deur die subjek nie té veel te verwing nie dat die komedie, oftewel die didaktiese doel voor oë, wat veral in Juvenilius satires oorheers, suksesvol voorkom. Wanneer Juvenilius egter sy kritiek fokus op onderwerpe wat te persoonlik aan homself gekoppel word, misluk die satires dikwels. Die ongeskrewe reël wat hieruit afgelei kan word, is dat ’n satirikus bekend genoeg moet wees met sy/haar onderwerp, maar steeds ’n mate van afstand moet kan handhaaf om die komiese of didaktiese teiken te tref. Duff (1937:7) verduidelik hierdie balans soos volg: “Even in Juvenal the necessity of respecting truth of observation acts as a rein upon hyperbole: and, though he delights in exaggeration, he trusts his intelligent reader

to make from what sounds excessive the deduction necessary to relate the overstatements to actual life.”

### **Uit die donker skerts die lig: Middeleeuse en Renaissance satire**

Die grootste verandering in die rol en posisie van satire tydens die Middeleeue, word deur die volgende aanhaling van Flood (2013:42) verduidelik: “[In all] of the ancient traditions... satirists readily named their targets, unambiguously charging them before the public; this practice became increasingly difficult and even dangerous as social structures evolved and the conventional targets of satire grew in power, wealth, and influence.”

Wat beduidend is van Flood (2013) se omskrywing is hoe die rol van die satirikus verskuif het na gelang van wat deur die samelewing beskou is as aanvaarbaar en toelaatbaar. Flood (2013:43) wys op hoe die “irreverent carousel” wat Halliwell (1984:7) uitwys, verander het met die groei van die dominerende Christelike sosiale strukture. Namate die Romeinse Ryk gedisintegreer het en in die verskeie Europese koninkryke en domeine geassimileer is, het die meeste lande die Katolieke geloof aangeneem. Gegaardgaande hiermee is die Romeinse beskouing van deugszaamheid vervang deur ’n Christelike konsep van moraliteit. Highet (1962:44) verduidelik hoe, met die groei van Christenskap in Europa, satire ook feitlik uit die kulturele diskoers verdwyn het: “In the world where Christianity had to make its way, fighting incessantly against paganism and heresy, no believer could jest about truth, since truth was divinely revealed; and no churchman could be content to smile; or even to sneer, at sinners.”

Die onderdrukkende mag van die kerk het die satirikus se stem gedemp deur die vrees vir vervolging. Volgens Flood (2013:49) was dit die invloed van hierdie magsfeer wat die satirikus geforseer het om allegorie as literêre tegniek te gebruik. Frye (1971:225) verduidelik allegorie soos volg: “the implicit reference to experience in the perception of the incongruous”. Met die gebruik van allegorie kan die direkte satiriese aanval verberg word. Net soos met die tradisionele sater-figuur en die gebruik van

maskers en satiriese alter ego's, kan die satirikus ook vermom bly met behulp van allegorie. Flood verduidelik die posisie van allegorie in die konteks van hierdie tydperk soos volg:

The most obvious contribution of allegory to satire in those times when society was ruled by at-times reactionary political and ecclesiastical authorities was its fictitious façade; this veil of imagery and misdirection could have served to protect the author by offering a sort of plausible deniability against accusations of slander and, worse yet, treason or heresy. By traditional accounts, this then frees the satirist to express ideas that otherwise would have been impossible. (Flood 2013:49)

Chaucer se *The Canterbury Tales* is 'n belangrike voorbeeld van Middeleeuse satire. Chaucer se teiken in hierdie werk is die Katolieke kerk, spesifiek die skynheiligheid van die kerk. Met behulp van humor en oordrywing vertoon sy "godsdienslike" karakters, soos die geldgierige non, dit waarteen die kerk hom uitspreek. Wat relevant is van Chaucer se werk, is die tydperk waarin dit verskyn het. Die "Swart Dood" het duisende mense in Europa se lewens geëis en, soos reeds vermeld, was die magposisie van die kerk oorheersend. Chaucer het sy *Canterbury Tales* gebruik om, vanagter die masker van satire, sy eie kritiek op die kerk uit te spreek. Dié allegoriese satire was van so aard dat die verskuilde boodskap vir lesers bespeurbaar gebly het. Knight (2004:31–2) verduidelik die verhouding tussen satiriese vermomming en die leser se vermoë om dit te ontbloot soos volg: "Satire's power to reveal offenses and their remedies is elicited by the patience of readers in enduring its consciously adopted disguises and penetrating its various generic and linguistic appearances."

Wat belangrik is van Chaucer en sy allegoriese satire, is die graad van vermomming wat hy gebruik het. Dit wil voorkom asof die mate van gevaar wat direkte kritiek vir die satirikus mag inhou, verband hou met die mate van verberging. Die oormatig onderdrukkende invloed van die kerk op die satiriese diskoers het gelei tot die gebruik van allegorie. Ten spyte van die demper wat dit op satire geplaas het, kon die satirikus tog 'n manier vind om sy kritiek te laat geld. Deur die satire te verskuil in 'n allegorie, word die satirikus se aanval gemuteer tot iets nuuts. Vir diegene in magposisies wat kritiek vrees, is dit 'n monster wat van gedaante kan verwissel. Dit is hierdie transformerende kwaliteit van satire wat

dit so 'n gevaarlike wapen maak. Hoe meer die dominante magstrukture die satirikus aan 'n leiband wil laat loop, hoe kreatiewer word die transformasie.

Die Renaissance verteenwoordig, soos die naam aandui, 'n hergeboorte. Tydens hierdie periode was daar 'n oplewing van die kunste en 'n viering van individualiteit. Gepaardgaande met hierdie hervorming, het die satire ook 'n oplewing geniet. Die herontdekking en waardering van die antieke Griekse en Romeinse filosofiese denkwyses en kunsvorme het gelei tot 'n nuwe verhouding tussen sater en satire. Sommige outeurs soos byvoorbeeld Webb (1912:7) en Pollard (1970:5) beskou die bewering van 'n verwantskap tussen die Griekse sater-figuur en satire as 'n verkeerde interpretasie van die etimologiese ontstaan van die genre. Nietemin het die satirici van die Renaissance aspekte van die sater-teatertradisie opnuut in hul tekste laat geld. Renner (2014:286) verduidelik hierdie aspek van die Renaissance-satirikus soos volg: "Renaissance humanists then seemed to have favored the creative potential inherent in the multitude of diverse models, which, moreover, corresponded marvelously to the form's characteristic heterogeneity. This intentionality underlined yet again the creative imitation of the ancients."

Die Franse letterkundige en skrywer François Rabelais is 'n beduidende satirikus van hierdie tydperk. Sy gebruik van vulgêre taal, behepthed met ekskresie en aggressiewe groteske beeldspraak, aktiveer die Griekse sater-tradisie. Sy mees bekende skryfwerk, *La vie de Gargantua et de Pantagruel*, is in Engels vertaal as *Gargantua and Pantagruel*. Die onderskeie volumes van hierdie vyfdelige teks is tussen c. 1532 en c. 1564 gepubliseer en maak gebruik van fantasie, skatologiese humor en burleske gegewens om satiriese kommentaar op 'n wye verskeidenheid onderwerpe te lewer. Rabelais se kennis van klassieke tekste vanuit die antieke Griekse en Latynse tradisies, asook populêre legendes, vorm deel van sy satiriese verwysingsraamwerk. Die kras en soms grensoorskrydende humor wat Rabelais in sy werke laat geld, word geassosieer met die uitbundigheid van die karnavaleske tradisie. Die Russiese filosoof en literêre kritikus Mikhail Bakhtin ondersoek Rabelais se tekste in sy studie oor die karnavaleske. Alison Halsall (in Weinstock

2008) verduidelik in haar essay wat handel oor die Amerikaanse satiriese televisieprogram, *South Park*, Bakhtin se studie oor die karnavalske as satiriese bevrydingsmeganisme:

In *Rabelais and His World*, Mikhail Bakhtin explores the tradition of the carnival, a tradition that abolishes the boundaries separating the public and private spheres and establishes an inverted order in which the lower orders become kings for a day. Folk carnival humor mocks all dogma and authoritarianism, and takes three forms, according to Bakhtin. These particular forms are completely distinct from the official, ecclesiastical, feudal, and political discourses of medieval times – and, by extension, contemporary life as well. (Weinstock 2008:24)

### **Ontsyfering van die satire: Definisies en dekonstruksies van die genre**

“Satire is notoriously a slippery term ...” (Elliott 1960:viii)

Walters (1985:1) se beskrywing van die muse Satire is ’n toepaslike aanhaling vir die definiëring van dié genre: “Sy is ’n moeilike gesel, dikwels ontwykend en tergend, soms bars en aanstootlik, maar in haar teenwoordigheid is niemand ooit verveeld nie. Domheid en korrupsie, wat nooit vernietig word nie, en ander ondeuglike kinders van die mens se brein, val sy keer op keer aan.”

Die *HAT* (Odendal & Gouws 2009) beskryf satire as ’n “(l)etterkundige geskrif waarin menslike of individuele swakhede, dwaashede, ondeugde, wantoestande of tekortkomings bespotlik voorgestel word, soms met die bedoeling om tot verbetering aan te spoor”.

Dié woordeboekdefinisie fokus slegs op ’n “letterkundige geskrif”. Satire kom egter in vele verskillende mediums voor. In hierdie studie word tekste, beelde, *memes*, en ander multi-media vorme van satire ondersoek. Elkeen van hierdie mediums het spesifieke maniere om “dwaashede, ondeugde, wantoestande of tekortkomings” aan ’n gehoor oor te dra. Daar is wel sekere aspekte van die genre wat die verskillende oordragmediums in gemeen het. Die gebruik van geestigheid en oordrywing met die doel om sosiale kritiek te lewer, word algemeen met die genre geassosieer. Satire maak ook gebruik van jukstaposisie, analogieë, parodie en dubbel *entendre* as wapens vir komiese blootstelling. Die doel

van satire is byna altyd om aandag te vestig op dit wat volgens die satirikus probleme in die samelewing is. Satire se doel is om sy onderwerp af te kraak met bytende komedie en, dikwels deur die gebruik van oordrywing, belaglik te maak. Flood beskryf hierdie tendense soos volg:

In the traditional conception, the fundamental moral function of satire is generally accomplished by means of carefully crafted, exaggerated depictions of behaviors that transgress the norms or beliefs of their society; by means of this depiction, individuals and practices are exposed to some degree of ridicule. (Flood 2013:1)

Hierdie definisie stem ooreen met Samuel Johnson se beskrywing van satiriese digkuns, naamlik “a poem in which wickedness of folly is censured”. Die satiriese skrywer Jonathan Swift gee in die inleiding van *The Battle of the Books* die volgende definisie van die genre: “Satire is a sort of glass wherein beholders do generally discover everybody's face but their own” (Swift 1931:Voorwoord).

Seidel (2005) gee die volgende verduideliking van hierdie opmerking deur Swift in sy essay oor dié satirikus:

(N)o one's vision of himself is ever valid when the context confuses or contaminates the motives of self-representation. The refusal to see one's own face in the mirror of satire is a kind of guaranteed delusion [...] To look at a reflection and see nothing one has to sneak up to the mirror, or tilt it. Of course, if hypocrisy is the image represented, a reader can look it full in the face and act as if the image seen is someone or something else unseen. (Seidel 2005:244)

'n Ander interpretasie van Swift se beskrywing, is hoe satire as 'n soort gebuigde spieël by 'n karnaval optree. Die buig van die glas veroorsaak dat die onderwerp wat beskou word dikwels só verwring is dat dit komies of grotesk van aard voorkom, en tog behou dit altyd genoeg van die oorspronklike beeld dat dit herken kan word. Beide Swift en Seidel se aanhalings aktiveer die kompleksiteit verbonde aan die gehoor of leser. As die gehoor nie hulself kan raaksien in die satiriese aanval nie, is dit nie noodwendig as gevolg van 'n onbeholpe voorstelling nie. Die satiriese oordrag, soos Swift te kenne gee, kan steeds suksesvol wees as die gehoor aspekte van ander se tekortkominge raaksien, maar nie hul eie nie. Die satiriese aanval kan dikwels so skerp tref dat die gehoor eerder vermy om hulself in die boodskap te

herken, om hulle te spaar van persoonlike vernedering (en verantwoordelikheid om te verander). Die komplekse verhouding tussen aanval en verdediging verbonde aan dié soort humor en die rol van die gehoor word later in “Die donker driehoek-dinamiek” hoofstuk ondersoek.

Duff (1937:9) voer hierdie spieël-simboliek verder as hy die volgende verklaar: “Satire, then can never exist successfully far apart from real things and real character.” Die politieke karikature van, byvoorbeeld, Zapiro kan slegs hul slagoffer bespot as die persoon of bron wat as inspirasie dien maklik herkenbaar is. Die oordrywing van prins Charles se ore of die ongewone vorm van Jacob Zuma se kop kan net suksesvol wees as die res van die skets genoegsaam getrou bly. Daarin lê die kuns van die komiese voorstelling van die onderwerp. Daar moet gelet word daarop dat die verband tussen komedie en satire nie altyd direk is nie. Oor die verhouding tussen komedie en satire skryf Duff (1937:7) oor Latynse satire die volgende: “There must, indeed, always be a kinship between satire and comedy. They are linked on the ground of social outlook: they are alike dependent for success on that power of observation which creates and guarantees their realism.”

Die komiese element, net soos die onderwerp in die spieël, kan slegs suksesvol oorgedra word in die teenwoordigheid van ’n gedeelde sosiale siening. Met ander woorde, dit is slegs deur die assosiasies wat die gehoor of leser kan maak met die satiriese onderwerp dat die implisiete komiese kommentaar kan werk. As die leser of gehoor nie hierdie onderwerp herken nie, sal die “grap” platval. Daar is ’n fyn lyn tussen dit wat die satirikus persoonlik wil oordra en dit wat hy weet sal slaag. Die satirikus beseef daar is ’n geringe verskil tussen dit wat hy wil bewys en dit wat hy weet sal werk, en hy word daardeur ook beperk. Satire se sukses word bepaal deur die gehoor se verwysingsraamwerk. Hierdie aspek word in meer detail gedek later in die studie waar daar ondersoek ingestel word na hoe die teikengehoor van satire beïnvloed word deur die vorm van publikasie.

Dit is belangrik om daarop te let dat satire nie uitsluitlik gekoppel is aan humor of komedie nie. Daar kan geargumenteer word dat die hoofdoel van satire eerder is om as ’n vorm van onderrig te dien as

om te vermaak. Trouens, satire kan soms tragies wees. Soms word die humor juis aangewend om die impak van die tragedie wat daardeur uitgelig word te versterk. Flood (2013:15–6) verduidelik hierdie dubbeldoor-aspek van satire soos volg: “Satire is comic tragedy, or tragic comedy, depending on whether it is primarily the humor that is subordinated to the work of moral correction or the work of moral correction that is subordinated to humor.”

Bogenoemde is een van die belangrikste verskille tussen satire en ’n bloot komies-ingestelde werk. Witke (1970:2) beaam hierdie aspek in sy studie, *Latin Satire: The Structure of Persuasion*: “In this respect it distinguishes itself most clearly from comedy. If comedy ceased to amuse, it would not be functioning as a comedy must. Satire's chief concern and hence its chief characteristic is its preoccupation with practical ethics.” Wat Witke (1970) en Flood (2013) uitwys, is dat die gehoor nie slegs passiewe vermaak kan verwag by ’n satiriese werk nie, maar dat die satirikus ook die gehoor wil transformeer deur hulle te wys op hul gebreke en tekortkominge en hulle te lei na ’n verhewe morele posisie.

Johann Johl in *Ironie* (1988:46) beskryf satire as “militante woordkuns waarin sowel die outeur as die leser in verset kom teen ’n werklikheid wat hulle as bedreigend ervaar.” Johl maak in sy studie die ooreenkomste en verskille tussen ironie en satire duidelik deur middel van ’n wyer omskrywing van beide terme: “Ironie en satire is in die eerste plek albei indirekte metodes van kommunikasie. Alhoewel dubbelbetekenismoonlikhede deur albei geaktiveer word, vra satire minder in die speurwerk om die ware gesig agter die masker te ontbloot.” (Johl 1988:46)

Satire vertoon volgens Johl (1988:50–1) as “aanvalswapen” en het dikwels ’n “aggressiewer, militante” toon. Dit is opmerklik hoe dikwels die verwantskap tussen satire en wapens uitgelig word. Die skalpel, die dolk en die knuppel word telkemale gebruik om die effek van die satiriese aanval te verduidelik. Dit is as gevolg van die assosiasie met die mag van hierdie instrumente om ’n beduidende merk op die

liggaam te los. Satire word dan ook dikwels simbolies met die liggaam in verband gebring. Elliott wys, byvoorbeeld, in sy studie hoe Arichilochus se satire gelei het tot werklike geweld en selfs die dood.

Even today, of course, we speak of satire as “venomous,” “cutting,” and “stinging,” although as we use these terms we may be a little self-conscious about the extravagance of what are, for us, mere metaphors. It was not always so. Our language preserves the memory of a once-powerful belief: Arichilochus’ verses had demonic power; his satire killed. Indeed, all satire “kills”, symbolically at any rate... (Elliott 1960:4)

Die pyn wat satire veroorsaak het egter verbetering en genesing ten doel. Satire kan simbolies beskou word as ’n soort “operasie” op die samelewing se euwels. Die “operasie” mag miskien sonder enige narkose geskied, maar dit sal die “pasiënt” wel probeer genees van sy siekte. Soos ’n chirurg, poog die satirikus met sy vlymskerp satiriese mes om dít wat hy beskou as ’n kwaadaardige gewas uit die samelewing te sny. Renner verduidelik hoe hierdie metaforiek al van vroegs af gebruik is om die doel van satire te beskryf.

A first rudimentary classification of early modern satirical variants thus derived from these observations, which focus on satire’s main purpose, to cure the ills of society. In an attempt to save the patient, this cure could be elegant, constructive, and benevolent (medicinal) or, if the situation was deemed beyond hope, it could be violent and destructive. (Renner 2007:394)

Dit is altyd belangrik om die konteks en die tyd waarin enige gegewe satiriese werk verskyn het in ag te neem. Dít wat as kwaadaardig beskou is in ’n sekere tydperk, mag miskien as aanvaarbaar gesien word in ’n ander era of onder ander omstandighede.

Knight (2004:16–7) behandel in sy studie die vierde-eeuse Latynse grammatikus, Diomedes, se alternatiewe etimologiese verduidelikings van satire. Wat Knight (2004) se ondersoek tersaaklik maak, is dat hy nie noodwendig enige definisie as korrek of verkeerd uitwys nie, maar elkeen in eie reg ondersoek. Deur die eeue heen is die term al op soveel verskillende maniere geïnterpreteer en Knight gee aan elkeen van hierdie definisies sy eie bestaansreg. Van belang is hoe die geskiedkundige definisies van toepassing gemaak kan word binne ’n kontemporêre konteks. Hoewel van die terminologie nou

argaies mag voorkom, bestaan daar tog sekere verwantskappe met die moderne siening van satire. Die vraag ontstaan of hierdie historiese definisies steeds van toepassing is in 'n bespreking van die werk van byvoorbeeld Etienne Leroux, die *Bitterkomix*-kunstenaars, of moderne internet-satirici.

Knight ondersoek die definisie van satire na aanleiding van die Latynse bron-term *lanx saturae*:

[S]atire derives from a platter of diverse fruits offered to the gods. The derivation suggests the mixed and abundant nature of satire as a form [...] The sacrificial offering of fruit suggests two distinct relationships between the natural and the divine. On one hand, natural objects may be symbolically united to the supernatural by a human offering that represents the spiritual motivation of the offerers. (Knight 2004:20–1)

Benewens die idee van 'n diverse amalgamasie, is dit veral die opofferingsimbool wat in hierdie definisie van Knight (2004) na vore kom. Die motivering vir die opoffering vir die gode kan geles word as die mens se behoefte om die feilbare en onerkentlike aard van menswees af te lê en terug te keer na die ongereptheid van die goddelike. Die vrug in hierdie definisie kan in verband gebring word met die vrug van die Boom van Kennis in die Tuin van Eden binne die Christelike konteks, simbolies van die verval van onskuld. 'n Soortgelyke vrug word aan die gode geoffer in 'n poging om terug te keer na die vroeëre toestand van onskuld. Dit is 'n definisie van satire wat klem lê op die morele dryfkrag van die satirikus om die swakhede van die menslike natuur uitwys. Die vrug is die satiriese teks, komiek, *meme* of video wat aan die "gode" geoffer word as 'n verteenwoordiging van die onheil waaraan die mens skuldig is. Die blootlegging van die aakligheid van menswees – die pedofilie, korrupsie, geweld, leuens en skynheiligheid – wat in satire uitgewys word, kan geles word as deel van hierdie offer. Deur die offer van die vrug, versoek die satirikus herstel van die morele verval. Die bo-menslikheid van die gode word as maatstaf gebruik word om die onvolmaaktheid van menswees uit te wys. Met hul offer van satire is daar die hoop dat die brug tussen die goddelike en die menslike versterk kan word, soortgelyk aan die Griekse sater-figuur wat 'n brug tussen die menslike en die goddelike simboliseer.

Die verband wat Diomedes en Knight (2004:24–5) tref tussen die klug of *farce* en satire is makliker om te vereenselwig met ’n kontemporêre siening van die genre. Daar is reeds kortliks na die posisie van die karnaval binne antieke Griekse satire verwys. Die rol van die klug in die karnavaleske konteks is veral relevant tot hierdie studie en regverdig ’n nader beskouing. Die Russiese filosoof en letterkundige, Mikhail Bakhtin, se werk oor die aard en funksie van die karnaval is veral tersaaklik. Bakhtin (1968:3) wys op die posisie wat die skare in ’n karnaval inneem. Sy argument is dat die skare nie bloot toeskouers is nie, maar aktief as kollektiewe eenheid deelneem. Loubser (2010) wys ook in haar studie hoe die karnaval ’n erkenning is van diegene van die laagste sosiale strata. Tradisionele magsposisies verval en deelnemers aan die karnaval kan agter die veiligheid van ’n masker en kostuum ’n nuwe (mags)posisie inneem waar die tradisionele verdeling van klas en mag nie belangrik is nie. Die karnaval word geassosieer met die viering van die liggaamlike. Die klug het, eweneens, die vermoë om diegene in tradisionele magsposisies af te kraak en te bespot. Die karnaval en die klug verheerlik beide universele aksies soos eet, drink en ekskresie as demokratiserende aksies. Die viering van hierdie liggaamlike funksies gaan gepaard met ’n sloping van heersende magstrukture. Beam verduidelik hierdie aspek van die klug en die karnaval soos volg:

Farces and other carnivalesque texts explore the porous nature of the human body and its interdependence with the wider world. Priests, kings, royal officials, and wealthy merchants are mocked and debased with reference to the physical imperatives of the organic body that no one can transcend: its needs to eat, drink, and excrete. (Beam 2007:31)

Die verband tussen satire en die karnavaleske klug word in Knight se studie gekoppel aan die Latynse definisie van *farci-men*.

The equation of satura with farci-men (that is, with stuffing or sausage) stresses the function of satire as a mixture to be consumed by its reader [...] food in satire is traditionally considered as a sign of festivity and as an index of character, but adds consideration of “the ambiguous character of the satirist's invitation to the feast, and the persistent association among feasting, violence, and morality. (Knight 2004:24)

Die vergelyking van satire met *farcimen*, of wors, wat volgestop word met betekenis en dan geëet word, is treffend. Die verorbering van die simboliese wors verteenwoordig die gehoor se vermoë om die satiriese boodskap te absorbeer en te verstaan. Die lees- en kykproses kan satiriese voorstellings transformeer in 'n persoonlike ervaring waartydens die leser/kyker die satiriese boodskap "verteer". Volgens Knight vind hierdie simboliek weereens aansluiting by die karnavaleske aan die hand van Rabelais.

François Rabelais, the pre-eminent theorist of eating and drinking as interpreting, introduces an alternative gustatory metaphor to embody the relationship of form to content, or language to meaning. ... The more subtle Rabelaisian formulation sees self-indulgence as a paradoxical image of the search for truth. The satirist and the reader, joined by the conventions surrounding mutual consumption, may also be joined by their shared possession of hidden meaning (Knight 2004:25)

In *Irony* (1970) beskryf Muecke, na aanleiding van Friedrich Schlegel, hierdie ironiese posisie wat die satirikus as kunstenaar inneem soos volg:

...the irony of the fully-conscious artist whose art is the ironical presentation of the ironic position of the fully-conscious artist. The artist is in an ironic position for several reasons: in order to write well he must be both creative and critical, subjective and objective, enthusiastic and realistic, emotional and rational, unconsciously inspired and a conscious artist; his work purports to be about the world and yet is fiction; he feels an obligation to give a true or complete account of reality but he knows this is impossible, reality being incomprehensibly vast, full of contradictions, and in a continual state of becoming, so that even a true account would be immediately falsified as soon as it was completed. (Muecke 1970:20)

Hierdie waarneming van die "waarheid" deur die satirikus is eweneens 'n ironiese proses. Nie net omdat daar, soos Schlegel uitwys, 'n ironie aan die blote representasie-proses van kuns verbonde is nie, maar ook as gevolg van die verhouding tussen kunstenaar en leser. In die metafoor van Rabelais is die self-bevredigende kompulsie van die satirikus om sy "waarheid" aan die leser te ontbloot, onderhewig aan die kunstenaar wat bewus is van die "leuens" waaraan hyself skuldig is. Die satire is 'n proses van ontbloting en tog is die skepper daarvan, op ironiese wyse, self besig met 'n voorstelling of verhulling.

Met die eet van die gestopte wors, is dit nie slegs die satiriese onderwerp wat geabsorbeer word nie, maar ook die maag self. Die satirikus is soos 'n esofagus wat homself op ironiese wyse verorber. Die konteks waarin die satire plaasvind, is weereens op die voorgrond. Miskien kan Swift se spieëlmetafoor uitgebrei word om die satirikus sélf ook te inkorporeer. Die satiriese spieël waarin die gehoor én die satirikus die waarheid in almal behalwe hulself raaksien, het ook die vermoë om die ironiese posisie van die satirikus self te verwring.

### **Monsters maak monsters: Satire en mimesis**

**“[T]he very word ‘representation’ unavoidably suggests a given which the act of representing duplicates in some way.” (Hutcheon 1989:32)**

In *Die Letterkundige Woordeboek* (Cloete, 1992) word “mimeties” gedefinieer as “geneig om na te boots” of “gekenmerk deur nabootsing”. Daar is 'n onmiskenbare verband tussen satire en mimesis. Daar kan geargumenteer word dat alle satire, ongeag die aard daarvan, 'n aspek van mimesis vertoon. Die gebruik van byvoorbeeld karikatuur om 'n individuele teiken te satiriseer is bepaald 'n vorm van nabootsing. Mimesis is nie beperk tot die onderwerp wat gesatiriseer word nie, maar kan ook ander genres betrek. Weereens is Swift se spieëlmetafoor handig: daar is nie slegs 'n weerkaatsing van die kyker nie, maar ook van die genre wat gesatiriseer word. Flood verduidelik hoe ver die mimetiese proses binne satire strek.

The inspiration for the depictions and intended corrective functions of satire come from the real world. Likewise, the eventual goal of satire is external to the representation, based in the hope that the transgressive behaviors can be altered or eradicated, whether in regard to satirically depicted individuals, to the audience, or to both. So satire, more intricately and overtly than most other means of literary expression, is bound to the specific realities surrounding its creation. (Flood 2013:2)

Omdat satire die styl van ander genres naboots en nie slegs hul kenmerkende eienskappe deel nie, word dit deur Fowler (1979:101) as 'n soort “meta-genre” of sisteem van genres beskryf. Knight (2004:40) argumenteer dat daar konflik heers tussen die satiriese diskoers en die teks waarop dit aanspraak maak en verduidelik die dissonansie en inherente teenstrydighede soos volg: “[Satire] claims

to represent, or to unveil the conflicts between those appearances and the deeper reality that they in turn imitate.”

Dit is hierdie konflik tussen die nabootsing in en die boodskap van die satiriese werk wat opmerklik is. Die spanning ontstaan nie slegs as gevolg van die jukstaposisie van die bronteks of subjek wat gerepresenteer word nie, maar ook tussen die satirikus en dít wat gesatiriseer word. Daar is ’n transformasie van die onderwerp deur die proses van mimesis en daar bestaan ook die idee dat ’n omskepping van die satirikus self plaasvind. Hierdie siening aktiveer ’n uitspraak deur Seidel in sy boek, *Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne*, waar hy na hierdie transformerende kwaliteit van satire verwys.

It is one of the more plaguing paradoxes about the satiric mode that the satirist, having taken on a kind of monstrosity as his subject, makes something of a monster of himself. The rhetorical, forensic, and moral justification for satire and for the positioning of the satirist against his subjects tends to ignore the complicity of the satirist in the degenerate record he formally records. (Seidel 1979:3)

Die Amerikaanse spotprenttekenaar, S. Clay Wilson, wat berug is vir sy skokkende sketse, bely in ’n onderhoud met Bob Levin (1995) die volgende oor sy werk:

Just because you depict evil doesn't mean you are evil. People always get that confused. They expect me to be all the monsters I draw. I say 'no. I'm a repressed Victorian. I shuffle around here and I drink my morning tea.' People show up in leathers and shit looking like my characters. I wouldn't let them in my house. (Levin 1995:99)

Net soos Wilson representeer ander satirici nie die “Sataniese” en “immorele” karakters waaraan hulle in hul tekste en komieks lewe gee nie. Die verskil tussen die kunstenaars en die kuns wat hulle skep, moet altyd in ag geneem word. Die kunstenaar is besig om die wêreld waarin hy leef te interpreteer. Die keuse om hierdie interpretasie in spesifieke, soms skokkende, beelde weer te gee, beteken nie dat die kunstenaar outobiografies te werk gaan met sy onderwerpe nie. Paddy Bouma (in Kannemeyer 1994:47), skrywer, kunstenaar en voormalige dosent aan die Universiteit van Stellenbosch se Departement Beeldende Kunste, verklaar hierdie disjunksie tussen kunstenaar en kuns soos volg: “It is

a commonly held but fallacious assumption that an artist necessarily identifies with the scene he chooses to draw.”

Hierdie aanhaling aktiveer die voortdurende argument: moet die satirikus verantwoordelikheid aanvaar vir die reaksie wat sy of haar werk mag uitlok? Dit is ’n kwessie wat veral in ’n moderne polities-korrekte konteks opmerklik is. ’n Relevante voorbeeld is die satirisering van onderwerpe en individue wat histories gemarginaliseer is. Soos reeds uitgewys, is die konteks waarbinne die satire ontstaan het van kardinale belang. Historiese satiriese uitbeeldings kan grotesk vertoon in die huidige populêre diskoers, maar was aanvaarbaar in die tyd toe dit verskyn het. Gepaardgaande met hierdie siening is die moontlikheid dat dit wat onaanvaarbaar vertoon in die huidige konteks later goedgekeur kan word. Die Amerikaanse komediant, Lenny Bruce (1970:48), se opmerking oor hierdie aspek van satire is relevant: “Satire is tragedy plus time. You give it enough time, the public, the reviewers will allow you to satirize it. Which is rather ridiculous, when you think about it.”

### **Wie verdien ’n klap?: Satire en moraliteit**

Die verband tussen moraliteit en satire is ’n komplekse aspek van die genre, net soos die konsep van moraliteit self ook ingewikkeld is. Moraliteit word volgens die *HAT* (Odendal & Gouws, 2015) beskryf as “sedelikheid”, oftewel “’n gebruik/gewoonte wat in ’n bepaalde groep geld”. Die woord “bepaalde” is belangrik in hierdie definisie. Die konteks van satire verander na gelang van die groep en selfs ’n gegewe groep se morele kompas verander binne die konteks van tyd. Daar is vele denkers wat al oor hierdie term gefilosofeer en geteoretiseer het.

Die Westerse geskiedenis van morele filosofie het reeds in die vierde en vyfde eeu in Griekeland begin. Plato voer aan dat geregtigheid ’n harmonie behels tussen die drie verskillende dele van ’n regverdige samelewing, wat ooreenstem met die dele van die individu se siel, te wete: rede, emosie en *appetere* (wat die beste vertaal kan word as “begeerte”). Plato meen dat, wanneer ’n persoon ’n harmonie bereik tussen hierdie dele, hy of sy natuurlik volgens die konvensionele siening van geregtigheid sal optree. Die individu tree wel steeds op in sy/haar eie belang, want volgens Plato is die

regverdige mens gelukkiger as die onregverdige mens. Die satirikus is, binne die raamwerk van die morele norme van sy samelewing, 'n soort moralistiese regter-figuur. Iemand wat die onregverdige individu sal uitwys en veroordeel deur middel van sy satiriese werk. Daar kan geargumenteer word dat dit die satirikus se doel is om 'n herbalans na 'n meer regverdige bepaling te bewerkstellig.

'n Verdere ontwikkeling en beskouing is 150 jaar gelede deur Charles Darwin beskryf. Darwin argumenteer dat moraliteit 'n neweproduk van die evolusieproses self is. Met ander woorde, dit is 'n menslike eienskap wat ontstaan het tydens die natuurlike seleksieproses wat die mens tot 'n hoogs sosiale spesie laat ontwikkel het. Hy argumenteer dat ons vermoë vir moraliteit sigbaar is in die klein, subtiele verskille tussen die mensdom en sy dierlike naasbestaandes. Darwin, in sy studie *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871), verklaar die volgende oor dié spesifieke verskil tussen mens en dier: "The difference in mind between man and the higher animals, great as it is, certainly is one of degree and not of kind" (Darwin 1871:85).

Sommige sielkundiges en filosowe beskou moraliteit as iets wat uit twee komponente bestaan: simpatie met of kommer oor 'n ander individu aan die een kant; en regverdigheid, oftewel die idee dat almal moet kry wat hulle verdien, aan die ander. Dit is veral die konsep van "kry wat jy verdien", oftewel dat persone teregwysings moet ontvang, wat relevant is tot satire. Kan daar beweer word dat alle satirici bemoeid is met regverdigheid? Baie diere is in staat tot simpatie, maar slegs die mens is in staat tot 'n gesofistikeerde begrip van regverdigheid. Leroux oordryf die burokrasie tot absurditeit in *Magersfontein, O Magersfontein* (1976) om te wys op die onregverdigheid van 'n oor-gereguleerde, fascistiese staat. Wanneer Kannemeyer in sy *Bitterkomix*-illustrasies 'n groteske uitbeelding van 'n kindermolesteerder maak, is dit omdat hy die onreg van hierdie gruwelike, ongebalanseerde magsdinamika wil ontmasker en terselfdertyd wil bestraf. Highet (1962) verduidelik satire se vermoë om as regter en bestraffer van onregtigheid op te tree soos volg:

As for satire, the satirist always asserts that he would be happy if he heard his victim had, in tears and self-abasement, permanently reformed; but he would in fact be rather better pleased if the fellow were pelted

with garbage and ridden out of town on a rail. Satire is the literary equivalent of a bucket of tar and a sack of feathers. The purpose of invective and lampoon is to destroy an enemy. (Highet (1962:155–6)

Die Franse navorser, Michel Foucault, problematiseer en daag die intellektuele sisteme en skemas van sosiale moraliteit uit. In sy studie, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, oftewel *Discipline and Punish: The birth of the prison* (1975) wys Foucault hoe die morele kompas van 'n samelewing nie noodwendig van 'n meer ingeligte na 'n meer versagtende posisie verskuif nie. Moraliteit word, net soos alle ander aspekte van 'n sosiale orde, deur die onderliggende magte van beheer in 'n samelewing beïnvloed. Foucault se analise werp nuwe, kritiese lig op 'n reeks moderne assosiasies tussen moraliteit, wetenskap en mag. Dit is hierdie kritiese uitkyk op die konsep van moraliteit wat vanuit 'n satiriese oogpunt duidelik na vore kom. Telkens word die grens van wat as humoristies beskou word of wat gesatiriseer mag word deur die kontekstuele moraliteit van die samelewing bepaal. As Leroux se satire in *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) of in *Magersfontein, O Magersfontein* (1976) byvoorbeeld bestempel word as onaanvaarbaar of immoreel, moet die konteks van die morele kompas ook bevraagteken word. Die Sensuurraad in die tyd van Leroux se publikasie van *Magersfontein, O Magersfontein* moet in ag geneem word, so ook die regering van die tyd. Die magte in beheer bepaal wat as aanvaarbaar en onaanvaarbaar gesien word.

Sekere onderwerpe word aanvanklik as té sensitief of “heilig” bestempel om gesatiriseer te word. Met die spoed van inligtingsverspreiding op die internet en die media-platforms, vind daar tans 'n veel vinniger verskuiwing na aanvaarbaarheid plaas. Die Internet *meme*-maker kan byvoorbeeld 'n bron, soos 'n toneel uit film wat pas vrygestel is, binne enkele minute verander. 'n Voorbeeld hiervan is die “Downfall-meme” (<https://www.youtube.com/watch?v=Sa2u3CEHaso>), wat 'n dramatiese toneel uit hierdie film parodieer deur die onderskrifte komies te vervang. Weereens word die kontekstuele aard van moraliteit geaktiveer.

Die satirikus kan ook gesien word as 'n tipe buikspreker vir die inherente regverdigheidsbepaling van sy of haar samelewing. In sy essay “The Purpose and Method of Satire” ([www.virtualsalt.com/satire](http://www.virtualsalt.com/satire) 20

Augustus 1990, besoek 18 April 2017) verduidelik Robert Harris dat die satirikus in 'n "ideale" wêreld graag 'n terugkeer na morele orde in sy of haar samelewing wil sien. Die satirikus is, volgens Harris (1990), bewus van die onafwendbare afbraak of verval van morele waardes, en op soek na 'n "complete moral regeneration of man". Die satirikus weet egter dat so 'n herlewing feitlik onmoontlik is. Harris is van mening dat die praktiese hoop en doel van die satirikus is dat sy satiriese aanvalle irriterend genoeg sal wees om die agteruitgang van moraliteit te vertraag, of ten minste die vooruitgang van die "bose" te onderbreek. Dit is beduidend hoe Harris die ontmagtiging van satirici beskryf. Net soos in die geval van die karnavaleske feeste waar satire veilig ingehok word, verklaar Harris in sy studie dat die satirikus se aanval uiteindelik as tandloos beskryf kan word – soos 'n irriterende hond se geblaf, eerder as 'n byt wat 'n werklike wond los.

Harris (1990) haal aan uit 'n brief van Alexander Pope aan John Arbuthnot, gedateer 2 Augustus 1734, wanneer hy skryf oor wat hy beskou as die doel van sy satiriese skryfwerk: "*I hope to deter, if not to reform.*" Volgens Harris is die sinisme wat so dikwels in satirici se kunswerke teenwoordig is, 'n aanduiding dat die skrywers onder geen illusie verkeer dat hul werk 'n "returning paradise to earth" sal bewerkstellig nie. Hoewel satire se voorneme altyd korrektief van aard is, kan dit slegs sonde en skynheiligheid ontbloot, en nie bestraf nie. Harris beweer:

It may be objected here that not all satire is meant to be corrective, because satirists occasionally attack foibles or failings basic to man's nature which cannot be changed, or for which change is unlikely. But it can be argued in reply that such satire of inextinguishable vices is still corrective, for it seeks to establish proper moral attitudes toward those vices. For example, if it be impossible to rid men of jealousy or egotism, the satirist will try to make men despise those feelings, resist them, and cease encouraging them. (Harris 20 Augustus 1990 [www.virtualsalt.com/satire](http://www.virtualsalt.com/satire) The Purpose and Method of Satire, besoek 18 April 2017)

Moontlik is dit juis hierdie spanning tussen die ideale morele toestand en die wanhopige realiteit wat die satirikus noop om humor so hardhandig in te span as wapen. Daar kan geargumenteer word dat hoe groter die gaping tussen 'n ideale wêreld en die werklike omgewing, hoe groter hierdie spanning

en, as resultaat, hoe skerper die aanval. Dit kan gesien word in die kras en venynige satires van Donald Trump. Die persepsie dat die regerende mag nie kan selfreguleer nie en nie die ekonomiese welvaart van die samelewing nie in ag neem nie, lei tot skerp satiriese aanvalle. Die ironie in hierdie spanning tussen die ideale en die werklike, blyk uit die volgende aanhaling van Nietzsche uit *The Genealogy of Moral* (2006:28): “But enough! enough! I can’t bear it any longer! Bad air! Bad air! This workshop where ideals are fabricated – it seems to me just to stink of lies.”

Nietzsche se simboliek van ’n tipe fabriek wat die “ideaal” produseer, is beduidend. Die “ideaal” is, net soos die morele kompas van ’n samelewing, nie absoluut of staties nie, maar verskuif na gelang van die magte wat dit beïnvloed. Nietemin is dit die satirikus se rol om uit te wys wat nie volgens die “ideaal” van ’n samelewing is nie. Die satirikus, net soos die teiken van sy satire, word deur hierdie “invented” en “manufactured” magte beïnvloed en is self ’n produk van ’n gegewe sosiale “fabriek”.

### **Kennis is mag: Foucault en satire**

’n Begrip van die ontstaan en aard van mag is belangrik vir hierdie studie oor die verhouding tussen mag en satire, en spesifiek Foucault se studie oor die verhouding tussen mag en die individu. Foucault het gefokus op sisteme se invloed op die individu, eerder as die individu se eie rol. Mark Kelly ([www.iep.utm.edu/foucault/](http://www.iep.utm.edu/foucault/) besoek op 12 Junie 2018) skryf soos volg oor hierdie konsep van Foucault se werk: “More broadly, Foucault developed a radical new conception of social power as forming strategies embodying intentions of their own, above those of individuals engaged in them; individuals for Foucault are as much products of as participants in games of power.” (Kelly, Internet Encyclopedia of Philosophy, <https://www.iep.utm.edu/foucault/>, besoek op 12 Junie 2018)

Foucault self wou nie beskou word as filosoof nie en het telkens probeer wegstroom van die rol wat sy biografiese konteks binne sy filosofiese denkwyses gespeel het. Dié verskynsel van verdwynende navorser herhinner aan die helde in Leroux se oeuvre wat ook soms verskans is. Soos by Foucault, is die individu nie vir Leroux die fokus nie, maar eerder die sisteem. Daar kan geargumenteer word dat

individuele satiriese teikens vir satirici soos Leroux nie die hoofmispunt is nie, maar eerder die oorkoepelende magte wat hierdie individue aandryf. Volgens Eric Paras (2006) in *Foucault 2.0* het Foucault se posisie teenoor die individu aangrypend verander in sy latere werk. Paras (2006:4) haal oor sy oorspronklike idee van die individu as subjek aan uit 'n onderhoud met Foucault wat in 1968 in *La Quinzaine littéraire* verskyn het: "Man is disappearing in philosophy, not as an object of knowledge but as a subject of liberty and of existence."

James D. Faubian, die redakteur van 'n studie oor Foucault se werk, getiteld *Power* (1994), verklaar die volgende in verband met Foucault se werk:

Early in his work, Foucault had pointed out that the idea of a scientific knowledge of the person as an individual is a relatively recent modern project. Here, he set out to show how in recent Western history the knowable individual has been the individual caught in relations of power, as that creature who is to be trained, corrected, supervised, controlled. (Faubian 1994:xvi)

Foucault (2003:205) verklaar hierdie konsep in sy eie woorde in die voorwoord van *L'Histoire de la sexualité*, oftewel *The History of Sexuality*, Volume 1, soos volg: "I have been trying to make visible the constant articulation I think there is of power on knowledge and of knowledge on power ... the exercise of power perpetually creates knowledge and, conversely, knowledge constantly induces effect of power."

Daar kan geargumenteer word dat die rol van die satirikus is om sy gehoor/lesers bloot te stel aan die effek van bepaalde magte op hul lewe. Hiernaas is daar, deur die gebruik van satire, 'n oordrag van kennis deur die satirikus aan die gehoor. Een van Foucault se doelstellings is om vir sy "gehoor" daarop te wys hoe sosiale invloede en praktyke voorafbepaalde idees van kennis bevraagteken. Hy stel, onder andere, ondersoek in na die "oorsprong" van sodanige idees:

The subject of knowledge itself has a history; the relation of the subject to the object; or more clearly, truth itself has a history [...] The hypothesis I would like to put forward is that there are two histories of truth. The first is a kind of internal history of truth, the history of a truth that rectifies itself in terms of its own principles

or regulation: it's the history of truth as it is constructed in or on the basis of the history of the sciences. On the other hand, it seems to me that there are in society (or at least in our societies) other places where truth is formed, where a certain number of games are defined – games through which one sees certain forms of subjectivity, certain object domains, certain types of knowledge come into being – and that, consequently, can on that basis construct an external, exterior history of truth. (Foucault 1994:2)

Wat Foucault met hierdie stelling beweer, is dat “waarheid”, nes moraliteit en die ideale samelewing, 'n subjektiewe konsep is wat bepaal word deur sosiale konstruksies. Die siening dat “waarheid” ontstaan uit objektiewe wetenskaplike navorsing is, volgens Foucault, 'n onbevredigende idee. Foucault beoog om vir sy leser te wys dat selfs die mees diepgesetelde vorme van “kennis” kontekstueel bestudeer behoort word. Alles wat as die “waarheid” bestempel word, kan teruggelei word na 'n beginpunt waar dit “ontstaan” het. Van hierdie “waarhede” wat Foucault wil ontluister, sluit die illusie in dat die individu mag het; idees van wat normaal en abnormaal is, en die idee dat 'n individu óf konformeer óf nie konformeer nie tot sosiale reëls van beheer, toesighouding of kontrole. Foucault argumenteer dat hierdie konsepte gebaseer is op 'n idee van kennis wat ook bevraagteken moet word:

[... T]his knowledge was not imposed on, proposed to, or imprinted on an existing human subject of knowledge; rather, it engendered an utterly new type of subject of knowledge. The history of knowledge domains connected with social practices – excluding the primacy of a definitively given subject of knowledge ... (Foucault 1994:2)

Foucault (1994:9–12) ondersoek 'n passasie uit Nietzsche se teks *Gay Science*, aforisme 33 (1882), wat hy beskou as een van die relevante analises wat Nietzsche gemaak het oor die totstandkoming van kennis. In die hoofstuk getiteld “The Meaning of Knowing”, analiseer Nietzsche 'n teks deur die Nederlandse filosoof, Baruch Spinoza. In Spinoza se teks plaas hy die konsep van *intelligere* (om te verstaan), teenoor die konsepte *ridere* (om te lag), *lugere* (lamentasie) en *detestari* (verafskuwing). Spinoza verklaar dat, as mense werklik tot kennis wil kom oor die menslike natuur, hul wese en hul “waarheid”, hulle hulself daarvan moet weerhou om te lag, te kla of te verag. Eers wanneer daardie emosies onder beheer is, kan die mens uiteindelik verstaan. Foucault wys daarop dat Nietzsche hierdie

argument van Spinoza nie net as onwaar bestempel nie, maar juis aandui dat die teenoorgestelde proses plaasvind in die ontwikkeling van kennis.

*Intelligere*, to understand, is nothing more than a certain game, or more exactly, the outcome of a certain game, of a certain compromise or settlement between *ridere*, *lugere*, and *detestari*. Nietzsche says that we understand only because behind all that there is the interplay and struggle of those three instincts, of those three mechanisms, or those three passions that are expressed by laughter, lament, and detestation. (Foucault 1994:11)

Foucault wil daarop wys dat daar besef moet word dat hierdie drie emosies – om te lag, te lamenteer en te verafsku – almal maniere is om verder weg te beweeg van die objek van kennis en die identifisering daarmee. Hy beskryf hierdie emosies as iets wat die “objek” op ’n afstand hou en die individu verdedig daarteen. Swift se spieël-simboliek het weer betrekking: Die vermyding van die subjek om die inherente satiriese ironie binne sigself waar te neem is ’n ander manier om hierdie verhouding tussen die drie emosies en die subjek te beskryf. Foucault argumenteer dat die lagproses gebruik word om die individu te beskerm teen die objek van kennis, die klapproses om dit te devalueer, en die haatproses om dit te probeer vernietig.

Consequently, all these drives, which are at the root of knowledge and which produce it, have in common a distancing of the object, a will to remove oneself from it and to remove it at the same time – a will, finally, to destroy it. Behind knowledge there is a will, no doubt obscure, not to bring the object near to oneself or identify with it, but on the contrary, to get away from it and destroy it – a radical malice of knowledge. (Foucault 1994:11)

Foucault wys op Nietzsche se siening dat die kern, oftewel die wortel van kennis, nie lê in ’n vreedsame harmonie tussen die emosies nie, maar juis in die konflik tussen hierdie drie emosies. Dit is slegs in wat Foucault noem, ’n “momentary stabilization” van hierdie struweling-status, ’n vlugtige pose in die oorlog, dat kennis sal ontstaan. ’n Oomblik wat Nietzsche poëties beskryf as “the spark between two swords” (Foucault 1994:11–2).

Foucault kom tot die gevolgtrekking dat kennis nie gebore word uit Plato, Descartes en Spinoza se staat van saligheid, vreugde en kongruensie nie, maar eerder spruit uit, soos Nietzsche dit stel, haat, struweling en ongebalanseerde magsverhoudings. Foucault argumenteer dat die filosoof, as gevolg van sy positiwiteitsveroordeling, waarskynlik verkeerd gaan wees oor die aard van kennis. Die filosoof dink altyd aan kennis in die vorm van kongruensie, liefde en eenheidsversoening. Foucault meen egter dat, as ons wil vasstel wat kennis is, ons nie die antwoord by die filosofie moet soek nie, maar eerder by die politici.

[W]e need to understand what the relations of struggle and power are. One can understand what knowledge consists of only by examining these relations of struggle and power, the manner in which things and men hate one another, fight one another, and try to dominate one another, to exercise power relations over one another. (Foucault 1994:12)

Die satire vind aanklank by Foucault en Nietzsche se siening oor kennis. Foucault wys daarop dat die drie emosies wat deur Spinoza uitgelig is, beskou kan word as gelyke invloede op die ontstaan van kennis. Kan daar 'n verband getref word tussen wat die satirikus beoog met sy satirisering en die oordrag van kennis? Die lagproses, klapproses en veragting gaan tog hand-aan-hand met satire. Deur 'n subjek te satiriseer of humoristies uit te beeld, of, soos die *Bitterkomix*-kunstenaars, 'n onderwerp so gruwelik te oordryf dat die gehoor dit verafsku, versoek die satirikus 'n kennisonstaan. Dit is kennis wat die satirikus wil uitlig deur middel van die aktivering van Spinoza se emosies. Dit is deur satire dat die gehoor of die leser aan nuwe kennis blootgestel word. Vooropgestelde idees oor persone, instansies of sosiale praktyke word bevraagteken deur 'n kombinasie van hierdie passievolle reaksies by die gehoor of leser uit te lok. Of die lagreaksie tot klagtes of verafskuwing lei, is nie noodwendig belangrik vir die proses van kennisoordrag nie. Daar kan geargumenteer word dat enige een, of al drie, van hierdie emosies teenoor dit wat gesatiriseer word, 'n suksesvolle reaksie vir die satirikus is. Dit is immers die satirikus se doel om dit wat gesatiriseer word te verwring, te oordryf en te ontbloot. Dit is die ontbloting van die onderwerp wat lei tot die totstandkoming van nuwe kennis.

Wat gebeur met hierdie onderwerp as satire wel daarin slaag om die persepsie van mag te verander? Die satirikus ontbloot die persoon of instelling wat 'n sekere magsposisie beklee aan die leser of gehoor en transformeer die onderwerp sodoende. Die transformasie van hierdie individu of instelling is wel nie genoeg om die inherente magsverhouding te verander nie. Wat telkemale in hierdie studie uitgewys word, is hoe satire as 'n hulpmiddel in die ontmaskering van magsfigure of -strukture optree, maar nie die omverwerping daarvan kan bewerkstellig nie. Caron (2016:168) verduidelik hierdie siening soos volg: "Satire is not a reforming mechanism per se, but it can promote reforming mechanisms." Die satirikus se ontbloting verskaf die kennis, maar die gehoor besit die mag vir verandering.

### **Die donker driehoek-dinamiek: Satire, humor en die gehoor**

**"Against the assault of laughter nothing can stand" (Mark Twain)**

Die rol en reaksie van die gehoor op satire is van kardinale belang in die kontekstualisering van die magsdinamiek. Die volgende afdeling ondersoek die mag van satiriese humor en grappe. Alhoewel satire nie noodwendig as 'n tradisionele "grap" gedefinieer word nie, is al die aspekte van die grap-aksie en -reaksie teenwoordig in die verhouding tussen die satirikus en die gehoor of leser. Hierdie ondersoek konsentreer op die volgende aspekte: die doel van die grapverteller, die teken van die grap of humor, die effek op die grapaanhoorder, en die magsverhouding aanwesig by al hierdie faktore.

Daar bestaan vele teorieë oor die doel en effek van humor. Histories is humor as 'n gevaarlike en selfs onheilige mag in 'n religieuse en filosofiese konteks beskou. Van so vroeg as Plato en Aristoteles was daar 'n filosofiese teenkanting teen hierdie "bose" mag. Morreall (<https://plato.stanford.edu/entries/humor/2016>, besoek op 6 Junie 2017) verklaar dat, volgens Plato, 'n ideale staat humor moet kontroleer, weens die lagproses se vermoë om rasionale denkwyses te inhibeer. Ook Hobbes, wat as een van die pioniers van die moderne politieke filosofie beskou word, se teorieë oor humor het op die negatiewe uitwerking daarvan gefokus. Dit is vanuit hierdie aanvanklike beskouing van humor en die lagproses dat die superioriteitsteorie tot stand gekom het. Alhoewel Plato

en Aristoteles steeds beskou word as die oorspronklike voorstanders van hierdie siening, is dit Hobbes wat dit tot 'n volwaardige teorie ontwikkel het (Morreall 1989:243-4). Die volgende aanhaling kom uit Hobbes se *Leviathan* (1839a:VI): "Sudden glory is the passion which maketh those grimaces called laughter; and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves."

Die superioriteitsteorie bepaal dat humor gebruik word om jousef beter te laat voel deur jou te vergelyk met ander mense (wat slegter daaraan toe is). Steyn (1992:28) bestempel hierdie gebruik van humor as "leedvermaak". Die persoon wat lag, staan in 'n dominante magsverhouding teenoor die teiken van die grap. Monro (1988:349) verduidelik hierdie ongebalanseerde verhouding soos volg: "According to any superiority theory of humor, the laugher always looks down on whatever he laughs at, and so judges it inferior by some standard."

Hierdie teorie is van toepassing op die satiriese konteks. Thomas Jemielity beskryf die daadwerklike "gevaar" van die superioriteitsteorie, soos dit in satire neerslag vind.

Enjoy the laughter of comedy, [psychologists, physicians, and therapists] urge, but beware the laughter of satire ... in the laughter of comedy we laugh *with*, we laugh sympathetically and identifiably. We cheerfully recognize others in situations like our own, and we enjoy our common fallibility. But in satire, we laugh *at*. We laugh with hostility. We imply superiority in our laughter because laughing *at* implies that we do not share in the object of derision. (Jemielity 2007:16)

Dit is satire se bespotting en vernedering van persone in posisies van mag wat met die superioriteitsteorie verbind word. Deur die gebruik van satire word die teiken se mag minderwaardig gemaak word. Deur die lagproses, wat gestimuleer word deur die oordrewe representasie van magtige individue, vind 'n herbalansering van status plaas. Steyn (1992:42) beaam hierdie aspek as sy verklaar dat "die mens lag vir die onwillekeurige statusverandering by andere". 'n Relevante voorbeeld wat Steyn uit Leroux se oeuvre uitlig, is Gert Garries in *Magersfontein, O Magersfontein!* (1976). Garries

word in status verhef deur die blinde lord Sudden en lord Seldom, wat Garries as 'n "hawelose boer" beskryf. Hierdie komiese misverstand is nie slegs 'n satirisering van die konsep van helde-aanbidding nie, maar ook van die apartheidstelsel. Die omgekeerde proses van statusvermindering kan beskou word as een van die hoofdoelwitte van die satiriese karikatuur. Deur hoogdrawendheid uit te wys en te kritiseer, wil die satirikus sy teiken vanuit 'n hoër stratum vernietig. Dit sluit aan by 'n ander teorie oor humor, naamlik die verligtingsteorie of "relief theory", wat humor beskou as 'n uiting van onderdrukte emosie. Sigmund Freud se studie oor humor, *Der Witz* (1905) het veral op hierdie teorie gefokus en dit word ondersoek.

Henri Bergson verduidelik in sy studie, *Laughter – An Essay on the Comic* (1901), dat lag gewoonlik in 'n "geslote groep voorkom, waar dit weerkaats en versterk word". Hierdie beskrywing vind aansluiting by die satirikus se doel om 'n "teiken" te kies vir sy satire wat aan 'n spesifieke groep ontbloeit word. Soos reeds vermeld, is satire werklik suksesvol as die gehoor of die lesers bekend is met dit wat gesatiriseer word. In Bergson se terme vorm hierdie satire 'n sameswering binne 'n groep wat die komedie van die satire kan begryp. Die lagreaksie, soos Steyn (1992:41) in haar studie uitwys, kan toegeskryf word aan 'n ongerymdheid wat die groep ervaar of gesien word as 'n verdedigingsmeganisme.

In haar studie, *The Purloined Punchline: Joke as Textual Paradigm* (1983), ondersoek Jerry Aline Flieger die magsdinamika van grappe aan die hand van 'n driehoekige liefdesverhouding. Sigmund Freud se analise van humor en die grap is die hoofbron van Flieger se studie. Sy heraktiveer Freud deur die Franse psigoanalise Jacques Lacan te betrek. Die rol wat humor speel met betrekking tot die magsdinamika was vir Freud onderliggend aan alle gedrag. In sy seminale teks, *Der Witz* (1905), verwys Freud onder andere na die verhouding tussen die genot wat 'n grap verskaf en die onderdrukking van meer ernstige of sedige onderwerpe. Freud beweer dat die sukses van 'n grap 'n tipe "psigiese ekonomie" impliseer. Deur middel van 'n grap kan inhibisies oorkom word en die verteller en aanhoorder sodoende bevry word.

Lacan se siening van *Der Witz* (1905) word deur Flieger (1983:148) soos volg vertaal: “For however neglected by our interest – and for good reason – Jokes and their Relation to the Unconscious remains the most unchallengeable of Freud's works because it is the most transparent, in which the the effect of the Unconscious is revealed to us in its most subtle confines.”

Flieger wys die dualiteit in hierdie aanhaling deur Lacan uit deur te verwys na die “simultaneous homage and disparagement” daarvan. Flieger reken Lacan beskou Freud se studie as te vanselfsprekend en vereer eerder die belofte van wat die teks kon gewees het as die teks self. Sy stel dit as volg:

It may be read as a model story, a paradigm tracing the possibilities of narrative itself. Indeed, such a reading of Freud's “transparent” essay on the joking process as an “evident” clue to the functioning of textual processes seems to suggest that Lacan's own punchline – the discovery that everything human is textual, caught in an intersubjective narrative web – has been purloined from Freud. (Flieger 1983:942)

Flieger argumenteer dat die proses van Lacan se heraktivering van Freud ook 'n herkonseptualisering van die grapproses kan stimuleer. Flieger analiseer die grapproses deur dit as 'n driehoekige verhouding tussen die grapverteller, die aanhoorder van die grap, en die teiken van die grap voor te stel. Hierdie verhouding word in Freud (1960:100) se studie soos volg beskryf: “Generally speaking, a tendentious joke calls for three people: in addition to the one that makes the joke, there must be a second who is taken as the object of the hostile or sexual aggressiveness, and a third in whom the joke's aim of producing pleasure is fulfilled.”

Flieger karakteriseer hierdie Freudiaanse aanhaling aan die hand van 'n klassieke “boy meets girl”-scenario wat lei tot 'n tipe liefdesdriehoek. Die onderdrukking en inhibering wat voorheen genoem is, kom voor in die direkte seksuele drang wat die een persoon, die grap-verteller of “boy”, voel teenoor die objek of teiken van die grap, die “girl”. Die sosiale konvensies waarbinne die twee karakters hulself bevind, verhoed 'n direkte reaksie op hierdie seksuele kompulsie, en dus moet die proses van verleiding eers geskied. Die eerste hindernis tot die doelstelling van die een wat smag, is die onderdrukking wat taal as kommunikasiemedium bied. Deur die gebruik van die seksueel-aggressiewe grap, is daar 'n

omseiling en ontduiking wat plaasvind en 'n vorm van plesier word tog wel ervaar. Flieger (1983:944) beskryf dit soos volg: "A second detour from direct satisfaction is thus experienced, since the sexually exciting speech becomes an aim of itself."

Behalwe vir die inhibisie en onderdrukking wat die grapteiken, oftewel die "vrou", in hierdie intrige self ondervind, kompliseer die grapverteller die uiteindelijke seksuele doelstelling verder deur die insluiting van 'n derde karakter. In Freud se studie verteenwoordig hierdie derde persoon 'n opponent en verdere obstruksie tot die grapverteller se uiteindelijke mikpunt. Die derde persoon is, volgens Freud, nie slegs in opposisie tot die grapverteller nie, maar verteenwoordig ook die ongeskrewe sosiale reëls van verbode seksualiteit. Slegs die teenwoordigheid van die derde persoon verhoed die vrou om toe te gee aan die oorspronklike grapverteller se drange. Volgens hierdie driehoek se magsdinamiek "kry" die grapverteller uiteindelik wel die vrou. Deur die vrou se reaksie op die seksueel-aggressiewe grap te deel met die derde persoon, word die grapverteller se doel tog tot 'n mate bereik. Die proses word soos volg deur Freud (1960:103) beskryf: "By making our enemy small, inferior, despicable or comic, we achieve in a roundabout way the enjoyment of overcoming him."

Flieger verduidelik hierdie magsdinamiek verder:

Thus "boy" gets satisfaction only in the sense that one "gets" a joke, by effecting an imaginary exposure, humiliation or put-down which is clearly both voyeuristic and exhibitionist in character: the hapless woman, Freud tells us has now been exposed before a listener who has been bribed by the effortless satisfaction of his own libido. (Flieger 1983:1944)

Vir die rede verskuif die plesierbeginsel vanaf die grapverteller na die aanhoorder van die grap. Die oorspronklike seksuele drang wat deur die vrou verteenwoordig is, word gerekonstrueer tot 'n manlike verbintenis-gevoel, 'n samesnoering. Nietemin ontsnap die grap-aanhoorder nie hierdie proses onaangeraak nie. Flieger (1983:945) verduidelik dit soos volg: "If the listener gets pleasure from the joke process, it is only because he gets taken in by the joke itself, caught unawares of the punchline. Boy must capture boy by an expert delivery or the joke will fail."

Daarbenewens stop hierdie reaksie van die grap-aanhoorder en saamgesnoerde van die verteller nie daar nie. Die grapketting gaan voort as die derde persoon self die grap aan 'n volgende persoon oorvertel. Die driehoekige dinamiek word voortgesit in 'n volgende samestelling van individue wat dieselfde mag-spel uitleef.

Even though the joke seems to function as a tool for establishing community ... and for allowing for the ego of the victorious joker to triumph over adversity by circumventing obstacles to satisfaction, the joking process nonetheless turns out to be as double-edged as its punchline. For the joking process is a circuit in which no one's identity remains uncontaminated by exposure to the Other's desire. (Flieger 1983:945)

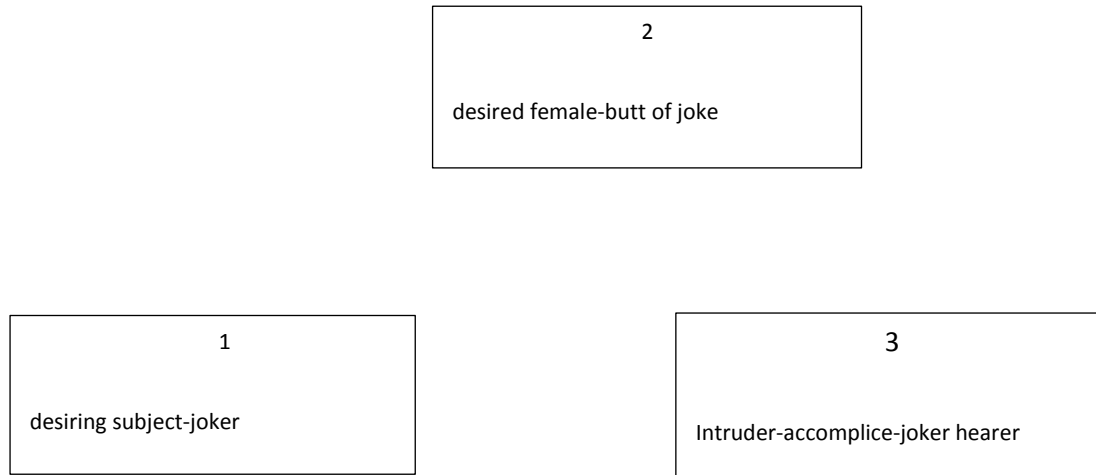
Flieger ondersoek ook die Freudiaanse grapstruktuur wat die Oedipus-mite gebruik as voorbeeld. Daar is, volgens Freud, 'n ooreenkoms tussen die tragiese onthulling van die lot van Oedipus en die verhulling van 'n grap se "punchline" of trefreël. Flieger (1983:947) skryf: "Freud repeatedly reminds us that the joke always has something forbidden to say, and that the primary function of the joke-work is thus to disguise the joke's point – until its revelation in the punchline – and to soften its punch by 'wrapping' it in acceptable form."

Hambidge analiseer die aard van die grap, na aanleiding van Flieger se studie, soos volg:

Daar is drie vlakke in die grap: die verhulling van die punt, ten einde die toehoorder onkant te betrap; die verdere verhulling van die punt wat dit wil oordra, sodat die toehoorder nie geskok is nie ten tyde van die gedeeltelike ont-hulling; en, soos die Oedipale driehoek op die grap-prosessering impliseer, verhuul die grap in wese die basiese begeerte tot liefde en aggressiwiteit – die basis van Freudiaanse denke. Hambidge (1999:165)

Flieger (1983:950) beweer dat Freud se interpretasie van die Oedipus-mite ook gebruik maak van die grap se verhullingstegniek: "Freud effects a weaving of motive and action in which the fundamental impulse (towards the short-circuit of incest, a death-like quiescence of desire) always remains disguised, perhaps even to the master story-teller himself."

Hambidge (1999:166) verduidelik hoe die verhulling/repressie-aspek as die “sentrale konsep” in Freud se filosofie gelees kan word. Dit is hierdie begrip wat Flieger, met behulp van die Oedipus-mite, in die volgende diagram (Flieger 1983:947) illustreer :



Die Oedipus-mite se gruwelike trefreël word gebruik as ’n metafoor vir die skokvermoë van die humorproses. Toe Oedipus besef dat hy sy vader vermoor en in ’n bloedskwadlike verhouding met sy moeder verkeer het, verblind hy homself. Dit is ’n beeld wat, binne die konteks van humor en satire, gelees kan word as die grapaanhoorder wat die onetiese aspek van ’n swartgallige grap probeer ontken. Hierdie reaksie van Oedipus kan ook in verband gebring word met Swift se spieël-simboliek waarna reeds telkens verwys is. Die teiken van die grap se vermyding van die waarheid is so groot dat hy homself simbolies verblind, net soos Swift beweer dat die satiriese spieël slegs vir die kyker wys wat hy/sy bereid is om raak te sien. Daar is ’n simboliese en daadwerklike vermyding van die waarheid wat deur die satiriese onthulling by die gehoor geaktiveer mag word. Hierdie ontduiking van verantwoordelikheid word dikwels bereik deur self op die aanval te gaan. As ’n verdedigingsmeganisme vir die gehoor of teiken, word die satirikus self die teiken. Die ongemak wat veroorsaak word deur die ongewenste kennis wat die oorspronklike satiriese aanval oordra, word getransformeer in verontwaardiging. Knight verduidelik hierdie reaksie.

Satire's very nature imposes problems for the basic rhetorical triad. The attacking satirist seems arrogant, and his self-conscious manipulations seek to control that arrogance so that his message becomes acceptable [...] All of these manoeuvres may be seen as efforts to avoid or exploit the dangers posed by the arrogance of attack ... But since the readers' willing and even conspiratorial cooperation with the satirist implicates them in the guilt of attack, as perpetrators if not as victims, their position is often uncomfortable. (Knight 2004:41–2)

Volgens Knight (2004) kan die posisie van die gehoor óók as “gevaarlik” beskou word. Knight argumenteer dat satire gewoonlik ’n gehoor vereis wat óf saamstem met die aanval, óf dit as vermaak aanvaar. Die voorafgaande Freudiaanse triptiek van grappe word geaktiveer deur hierdie stelling van Knight (2004). Die alliansie wat ontstaan deur die samesnoering tussen die grapmaker en grap-aanhoorder in Freud se magsdriehoek, is duidelik ook in Knight se postulaat aanwesig.

Knight (2004) beweer dat hierdie ongemak wat die gehoor of leser voel, kan spruit uit ’n ervaring van gekwete status as slagoffers. Kan die alliansie tussen aanvaller en gehoor/leser slegs ’n pretens wees om skuldgevoel af te weer? Die volgende uittreksel uit die voorwoord tot Jonathan Swift se *Tale of a Tub* stel dit soos volg:

But Satyr being levelled at all, is never resented for an offence by any, since every individual Person makes bold to understand it of others, and very wisely removes his particular Part of the Burthen upon the shoulders of the World, which are broad enough, and able to bear it ... Tis but a *Ball* bandied to and fro, and every Man carries a *Racket* about him to strike it from himself among the rest of the Company. (Swift 1957:31)

Knight (2004) beskryf hoe hierdie siening van Swift die leser of gehoor in ’n moeilike posisie laat. As ’n leser sigself ervaar as satiriese teiken, word skuld as ’t ware beken. ’n Gehoor mag plesier put uit die ongemak van satiriese slagoffers, of hulle kan self die slagoffers van die satire wees. Knight beweer dat Swift se posisie nie noodwendig vanselfsprekend is nie.

Readers, after all, are more complicated and capable of assuming a variety of positions simultaneously, and identification itself may take various forms. Hence they may recognize themselves as satiric victims and yet (unless they are the named victim) take pleasure at the victim's implied discomfort [...] although their

resistance to the text may still lie in their awareness that their position as reader implies either guilty pleasure or victimization. (Knight 2004:42)

## **AFDELING 2: Satire en die teks: Leroux se almagtige allegorie en snydende satire**

**“Wat help dit om die orde teen te gaan en jou eie rus te verstoort?” (Leroux 1986:285)**

In hierdie afdeling van die studie word die satiriese romanteks, en spesifiek die tekste van Etienne Leroux, ondersoek. Met Leroux as fokuspunt, word ondersoek ingestel na, onder meer, die sosio-politiese konteks ten tyde van publikasie, Leroux se biografie, sy unieke satiriese aanslag, en die stryd teen die Sensuurraad.

In die eerste afdeling van hierdie verhandeling is die geskiedenis van satire bespreek, met verwysing na spesifieke historiese tydperke. Die periode waarin Leroux se oeuvre ontstaan het, is beduidend binne ’n Suid-Afrikaanse konteks, maar ook binne ’n wêreldwye konteks. In die tydperk na die Tweede Wêreldoorlog was daar ’n teenreaksie op die groeiende Fascisme in Europa, gekenmerk deur ’n sterk gevoel van wantroue jeens tradisionele posisies van mag en ’n wegbeweeg van die tradisionele held-figuur na anti-helde en buitestaanders in die literatuur en ander kunste. In die Suid-Afrikaanse konteks het ’n groep skrywers, wat later as die Sestigters bekend geword het, ’n beduidende rol gespeel in hierdie tydperk. Die werk van skrywers soos Jan Rabie, Leroux en André P. Brink, getuig van ’n “nuwe inset in die Afrikaanse prosa” (Kannemeyer 1983:333). Die invloed van die Sestigters het op méér as net ’n letterkundige vlak gegeld. Kannemeyer (1983:229) verwys na die “polarisasie in die sestiger- en sewentigerjare tussen die skrywers aan die een kant en die owerheid, die Kerk en die literêre ‘establishment’ aan die ander kant”. Kannemeyer (1983:229) verduidelik die impak en reaksie op hierdie letterkundige tydperk as volg: “Dit bring mee dat die vernuwning van Sestig nie net tot literatuur beperk is nie, maar sy invloed op die hele maatskaplike bestel in Suid-Afrika laat geld, baie van die taboes en vooroordele van die samelewing afbreek en die literêre, morele, godsdienstige en politieke konvensies van die Afrikaner wysig.”

Hierdie vernuwing van die prosa in Afrikaans hou verband met die modernisme wat ook geassosieer word met 'n bevaagtekening en herskepping van tradisionele kunsvorme en sosiale ordes. Die modernistiese voorstander, Ezra Pound, se kreet "Make it new!" is van toepassing op die werk van Leroux en die Sestigters. Die Sestigters eksperimenteer met die romanvorm deur, onder andere, "verbrokkelde sinne, kort sintaktiese eenhede" en "achronologiese strukture" in hul werk te gebruik. Alhoewel dit verkeerd sou wees om Leroux as 'n modernis te bestempel, kan daar wel baie van hierdie beweging se tendense bespeur word in sy werk. Sy werk word byvoorbeeld met die modernistiese skryfwerk van James Joyce en T.S. Eliot vergelyk wat, nes Leroux, hul romans baseer op "'n mite of oerteks wat strukturend ten opsigte van die gegewe funksioneer" (Kannemeyer 1983:347). Ander skrywers, soos Evelyn Waugh met sy satiriese kyk en ironiese aanslag, Jean-Paul Sartre, Vladimir Nabokof en Ernest Hemingway, het Leroux ook geïnspireer. Kannemeyer (2008:152) vermoed "veral die eenvoud van Hemingway se verhaal (*The old man and the sea*) en die beeld van die ou man in sy ontsettende eensaamheid moet sterk tot Stephen gespreek het." Die temas van eensaamheid en buitestaanderskap in Hemingway se verhaal kan met Leroux se posisie in die Afrikaanse literêre milieu van sy tyd vergelyk word. Beide as kritiese satirikus en in sy sonderlingheid as persoon, bevind Leroux homself buite die sentrum.

### **Etienne Leroux: 'n Kort geskiedenis**

Stephen le Roux is op 13 Junie 1922 in Oudtshoorn gebore. Hierdie naam sal natuurlik nie op die skrywer se romans of ander geskrifte in later jare verskyn nie, want Le Roux het die skuilnaam Etienne Leroux gekies as sy *nom de plume*. Soos reeds vermeld, speel die skuilnaam 'n beduidende rol in die satirikus se vermoë om veiliger kritiek te lewer op diegene in magposisies. Een van Leroux se grootste invloede as skrywer spruit uit die verhouding wat sy pa gehad het met C.J. Langenhoven, met wie S.P. le Roux reeds in 1912 as student op Stellenbosch kennis gemaak het (Kannemeyer 2008:37–8). Die noue vriendskap tussen Langenhoven en die ouer Le Roux is versterk deur beide se passie vir die volwaardiging van Afrikaans in die politieke sfeer. Langenhoven en S.P. le Roux was beide polities aktief.

Toe Langenhoven in 1920 die benoeming vir die Nasionale Party aanvaar het, het S.P. le Roux hom tydens die verkiesingstryd gehelp, en later ook as minister bedien. Langenhoven is as die peetvader van Etienne Leroux gekies weens dié verhouding. Na Langenhoven se dood in 1932 het sy eggenote, Vroutjie, sy vulpen aan Etienne Leroux present gegee. Leroux skryf oor sy bewondering vir Langenhoven by die eeufeesjaar in 1973 die volgende vir 'n Engelse koerant:

He used the barbs of satire as well as gentle humour to bring about a change. He proved that this could be done in the Afrikaans language. The sort of subtlety involved in this medium was a welcome relief from the ponderousness of Afrikaans prose in general. After Langenhoven many writers tried to imitate his style of satire and humour, but they could not achieve his genius. (Kannemeyer 2008:37–8)

Binne 'n psigoanalitiese konteks was Langenhoven die jong Etienne Leroux se eerste letterkundige vaderfiguur. Dit is opmerklik dat Leroux homself uitdruklik uitspreek téén enige Freudiaanse komplekse wanneer dit by sy verhouding met sy eie vader kom. Leroux verklaar in 'n vreemde uitlating oor sy jeug en ouers dat hulle “besonder gelukkig” was en “geen ouer-kind-probleme gehad” het nie. Leroux skryf uitdruklik dat daar “geen Oedipus-Elektra-komplekse” in sy ouerhuis was nie. Hierdie stelling van Leroux kan egter bevraagteken word, veral teen die agtergrond van sy satiriese uitbeeldings van politieke figure in veral sy roman *Magersfontein, o Magersfontein!* (1976).

Leroux het eers in die regte gestudeer, maar het dit gou laat vaar om terug te keer na die familieplaas en boerdery. Hy was gevestig op sy plaas, *Ja-Nee* op Koffiefontein tussen Kimberley en Bloemfontein. Dit is op hierdie plaas waar hy feitlik al sy skryfwerk gedoen het. Leroux bely aan F.I.J. van Rensburg in *Gesprekke met Skrywers* Deel 1 dat die “paganistiese eensaamheid” van die plaas op hierdie “woestyn” in Koffiefontein vir hom nodig is vir sy skryfwerk (Van Rensburg 1971:44).

Sy debuutroman is die *Die Eerste Lewe van Colet* wat in 1955 uitgegee is. 'n Staaltjie wat hy aan F.I.J. Van Rensburg vertel oor die moeilikheid wat hy gehad het om hierdie roman te publiseer, verskyn in *Gesprekke met skrywers* Deel 1. Leroux vertel vir Van Rensburg (1971:42) van die briefie wat hy ontvang

het van 'n uitgewer vir wie hy die roman gestuur het: "Jy het talent, skryf liewerste wat die mense wil hê. Dan kan jy vir jou 'n Chev-motor koop."

Wat hierdie aanhaling verrai, is die keuse wat Leroux gemaak het om nie vir die "mense" te skryf wat hulle wil hê nie, maar om, soos die werklike satirikus wat hy was, eerder te skryf wat die "mense" móés hoor. Leroux bely verder in die onderhoud met Van Rensburg dat hy begin skryf het omdat hy eintlik 'n "baie afgesonderde jeug" gehad het. Hy het ook as gevolg van hulle huis se uitgebreide biblioteek vroeg al "groot werke" begin lees.

Sy romans vorm trilogieë of siklusse, met *Die eerste lewe van Colet* (1955), *Hilaria* (1957) en *Die mugu* (1962) wat as die eerste siklus of trilogie gesien word. Die tweede trilogie bestaan uit *Sewe dae by die Silbersteins* (1962), *Een vir Azazel* (1964) en *Die Derde Oog* (1966). Sy derde fase sluit *18-44* (1967), *Isis, Isis, Isis ...* (1969) en *Na'va* (1972) in. Die laaste trilogie kan beskou word as 'n onvoltooide siklus, aangesien slegs die romans *Magersfontein*, *O Magersfontein* (1976) en *Onse Hymie* (1982) volledig klaar was, terwyl *Die suiwerste Hugenoot is Jan Schoeman* postuum onvoltooid met aantekeninge uitgegee is.

Johann Johl (1986:2–3) verwys in *Leroux ABC* na hierdie siklusse in Leroux se oeuvre en beskryf dit as "'n geheel van dele met 'n standhoudende kern wat ontwikkel en herhaal, en in gevarieerde vorm na die begintoestand terugkeer". Johl (1986:3–4) verklaar verder dat die eerste drie siklusse gelees word as "oor die moderne mens op soek na insig in en die waarheid van sy tyd en sy self." Dit, soos Johl dit stel, is basies die soektog na "die individuasie-proses".

Leroux bely aan Van Rensburg (1971:45) dat hy groot probleme met die magstrukture in die Afrikaanse taal en letterkunde van sy tyd gehad het. Hy sê hy "moes in verset kom teen die anekdotiese aan die een kant, en die impressionistiese aan die ander kant". Leroux plaas homself as 'n buitestaander tot die voorgeskrewe Afrikaanse letterkundige tendense van sy tyd, hoewel Leroux in dieselfde onderhoud met Van Rensburg verklaar dat die werk van N.P. van Wyk Louw en veral D.J. Opperman op hom groot indruk

gemaak het. Leroux noem dat die “mikroskopie van ’n enkele woord die soort betekenis vind waarin ek ’n aansluiting gevind het.” Hy wou hierdie kompleksiteit wat ’n digter soos Opperman binne slegs ’n woord kon bemeester in sy prosa laat geld. Hy gebruik ook in sy romans die “mikroskopie van gebeure op die gebied van prosa”. Daarom dat ’n Leroux-tekst so ’n ingewikkelde werk is. Die satire wat Leroux aanwend, is nie altyd onmiddellik toeganklik nie. Daar moet ook genoem word dat Leroux dikwels verskansing gebruik weens die moontlike reaksie van die Sensuurraad op sy satire. In sy kritiek teen die apartheidstelsel en die posisie van die Afrikaner in dié onregtigheid, moes Leroux distorsie en obskuretheid aanwend om self kritiek vry te spring. Die allegoriese satire in Leroux se werk herinner aan die Middeleeuse satirici. In beide gevalle moes kritiek allegories vermom word om gevolge van die dominante magstrukture te ontduik.

As gevolg van hierdie verskansing was daar, volgens Elize Botha (in Van Coller 2016:643), dikwels ’n “aanklag van ‘duisterheid’” in Leroux se werk wat meestal vir “die gewone leser onverstaanbare, miskien selfs onnaspeurbare verwysings” in die roman was. Hierdie tegniek waar die leser om die bos gelei word deur fiktiewe verwysings, spruit waarskynlik uit Leroux se liefde vir T.S. Eliot. In *The Waste Land* (1922) word daar, byvoorbeeld, gebruik gemaak van bronne wat in gesprek tree met Ezra Pound. Botha (in Van Coller 2016:643) skryf hieroor in *Perspektief en Profiel 2*: “slegs ’n meester van letterkunde kan so ’n taak bemagtig sonder om self so van streek te raak dat die tekst self van koers raak.”

Leroux se werk vertoon ’n soort rebelsheid teen die status quo. Dit is hierdie instelling wat Botha (in Van Coller 2016:643) beskryf as: “... ’n ikonoklastiese element in die werk van Leroux, ’n element van die vernietiger, maar dan ’n vernietiger wat tegelyk yweraar is vir ’n sinryker vormgewing, selfs ’n sinryker lewensvorm.”

Tydens sy universiteitsdae het Leroux sielkunde as een van sy vakke gehad en het hy die eerste keer Freud en die werke van Jung bestudeer. Hy was gefassineer deur die konsep van ’n kollektiewe onbewuste. Jung is aan die einde van sy lewe deur sielkundiges verwyt omdat hy te na aan die mistieke

beweeg het, dit was 'n "verdere aansporing" vir Leroux (Van Rensburg 1971:45). Wat die kollektiewe onbewuste vir Leroux gewys het, is die universele drange en vrese wat die mensdom voortdryf. Dit was die primordiale, gedeelde onderbewussyn van die mensdom waaruit mites en argetipes in alle kulture spruit, wat Leroux geïnspireer het. Die mitiese soektog na die individuasie-proses waar die individu sy Skadu, oftewel "versteekte kante van homself", leer ken en aanvaar, is dikwels in Leroux se werke opvallend (Johl 1986:5-6). Dit is die weerstand wat die persona het téén hierdie proses van individuasie wat tot die konflik en konfrontasie tussen die bewuste en die onderbewuste lei. Hierdie proses lei tot spanning en angsgevoelens, emosies wat by herhaling in sy oeuvre na vore kom. Leroux verwys soos volg na hierdie angs:

Om gekonfronteer te word met dinge wat mense as boos beskou, maar wat nie werklik boos is nie – hulle word as boos beskou omdat hulle nie bekend is nie, jy weet nie wat dit is nie. Dit is eintlik oerbelewensisse wat 'n ontsettende groot waarheid bevat. ... 'n Mens is bang vir die oerwaarhede in jouself. (Van Rensburg 1971:46)

Die ontbloting van die "oerwaarhede" wat Leroux noem, hou verband met met die doel van satire. Die leser word met hierdie "oerwaarhede" gekonfronteer wanneer die satiriese spieël op die teiken gerig word. Die doel van satirici soos Leroux is om deur hul werk hierdie "groot waarhede" aan beide die satiriese teiken en die gehoor of leser te verklap. Dit is slegs deur dié satiriese openbaring dat die "boosheid" oorwin kan word. Die angs wat die mens beleef oor die "bose" spruit uit vrees wat gebore is uit onkunde. Soos reeds vermeld, het satire die vermoë om kennis en verligting van dié duisternis te bewerkstellig.

### **Die satiriese buitestaander: Parodie, karikatuur en passiwiteit in *Die mugu* (1959)**

Daar kan geargumenteer word dat al Leroux se romans gemoeid is met die rol van 'n individu wat vasgevang is in die dominante magposisies van sy tyd. Daarom dat die hoofkarakters in Leroux se werk ook telkemale as passiewe individue optree. Kannemeyer (1983:347) beskryf hoe die karakters in Leroux se romans dikwels optree as "buitestaanders met 'n onvermoë tot kommunikasie en daarom

ook tot artikulering van hul eie persoonlike nood". Die parodiese ridderfiguur, Gysbrecht Edelhart, is 'n opmerklieke voorbeeld van 'n protagonis wat slegs deur faktore buite sy beheer aangedryf word. Leroux (1980:21) bely self "eerder 'n gebruikmaking van die karakters om 'n agterliggende tema te illustreer." Dit is beduidend hoe Foucault en Leroux se posisies van die individu by mekaar aansluiting vind. Faubian (1994:xvi) beskryf Foucault se siening van individualiteit met betrekking tot die heersende magstrukture: "Here, he set out to show how in recent Western history the knowable individual has been the individual caught in relations of power, as that creature who is to be trained, corrected, supervised, controlled."

Leroux plaas sy hoofkarakter aanvanklik in die posisie van iemand wat onbekend is met hierdie magte wat hom beheer. Aan die begin van die roman is Gysbrecht gemaklik binne die "establishment". In die proloog word 'n verduideliking van die woord "mugu" gegee: "Mugu is 'n eendstertwoord vir 'square'. 'Square' beteken 'a square peg in a round hole'." (Leroux 1959:1). Die woord beskryf dus iets of iemand wat nie inpas nie. Hierdie aanhaling beskryf Gysbrecht se buitestaanderskap in die sleng van die eendsterte, die milieu van die verhaal, asook as 'n klassieke ridderfiguur. Leroux gee reeds in die proloog van sy roman een van die sleutels om die satiriese slotte in sy verhaal oop te sluit. Die hoofkarakter in sy roman is iemand wat nie inpas in sy omgewing nie en moet as 'n buitestaander beskou word. Jacobs verduidelik hierdie konsep soos volg:

Gysbrecht pas nie werklik by een van die subkulture waarmee hy in die roman in aanraking kom, in nie. Dit is juis die eendsterte wat hom "mugu" noem, maar wanneer hy later tussen die eendsterte beweeg met sy GO MAN GO-trui aan, word hy ook deur die sogenaamde "establishment" verwerp as 'n middeljarige wat saam met die eendsterte optree en word ook as sodanig deur die polisie in hegtenis geneem en saam met drie "tipiese boemelaars" (p. 102) aangehou. (Jacobs 1993:168)

Dit is veral die verwerping deur die *establishment* wat van belang is vir hierdie navorser se ondersoek. Deur die afkeer van die gesetenes word Gysbrecht *persona non grata* in die Suid-Afrikaanse politieke-sisteem. Gysbrecht bevind homself as geïsoleerde figuur in die verhaalopset. Waar Gysbrecht aan die

begin van die roman voorkom as 'n konvensionele, middeljarige man, beweeg hy al hoe verder van die sentrum en word ten slotte 'n gemarginaliseerde figuur.

Leroux (1959:257) beskryf sy hoofkarakter soos volg: "... Gysbrecht Edelhart, middeljarigheid, £1000 per jaar, 'n uitkeringspolis, 'n meisie met uitstaande voortande genaamd Lena Ohlson, lidmaatskap van 'n klub, die Plaza Saterdaggaande en voorsitter van 'n leserskring." Die indruk word geskep van 'n uiters gewone, onopvallende Afrikaanse man binne die konteks van sy tyd. Hy volg die reëls van sy samelewing en is iemand wat nie sy wêreld bevraagteken nie. Dit is opvallend hoe vër die karakter vanaf hierdie eerste beskrywing beweeg het teen die einde van die roman (Leroux 1959:398): "Op die straat, in sy bespotlike trui, lê die mugu en huil. Hy huil oor homself, oor die hele wêreld, oor die aard van die menslike lot. Maar meesendeels huil hy oor die vernietiging van sy illusies."

Gysbrecht bevind homself buite die ordes van sy omgewing en van homself. Ten spyte van die lotto-kaartjie en die toekomstige welvaart, is Gysbrecht verlore tussen twee dimensies. In Van Coller se studie, "*Die mitiese agtergronde van Die mugu*", verwys hy na die twee ordes wat, onderskeidelik, deur die eendsterte en die polisie verteenwoordig word:

Die verteller stel die eendsterte gelyk met die polisie in sy beskrywing en lewer sodoende verdoemende kommentaar op hierdie 'vitale' jongmense. Beide die polisie en die eendsterte is ordes met hul eie uniform, maar die polisie is 'n orde-ideaal, terwyl die eendsterte as onbewuste inhoud juis teenbeeld is van die gemeenskapslewe en -beeld. Gysbrecht sal sy heil eers vind as hy besef dat 'n eensame soektog werklike transformasie voorafgaan en dat die verlore paradys slegs binne die eie psige te vinde is. (Van Coller 1977:65)

Die polisie kan gelees word as verteenwoordigend van wetgewing en die wil van die apartheidstaat in die roman. Die inhegtenisneming van Gysbrecht deur hierdie staatsinstelling is 'n verdere voorbeeld van die karakter se buitelanderskap tot die politieke orde. Hierdie Suid-Afrikaanse politieke stelsel word nie eenvoudig en direk aangespreek in Leroux se roman nie. Daar is wel die kroegtoneel tussen Gysbrecht en Querido, waar die Hollander sy opinie oor die politieke situasie in Suid-Afrika laat geld.

"Dis 'n lieflike land," sê mnr. Querido. "Net jammer dat almal so verdeeld is." Hy sluk aan sy brandewyn en frons na die kelner. "Politiek," verduidelik hy [...] "As ons almal saam kan staan, sal dit 'n groot land word

hierdie." Mnr. Querido lig sy hand met 'n wysgerige gebaar. "Ons moet net nie aan politiek dink nie." Hulle verval in 'n eenstemmige stilte. (Leroux 1959:286)

Daar is ironie in die tweede gedeelte van die aanhaling waar daar, in die afwesigheid van politiek, slegs "eenstemmige stilte" heers. Leroux is hier besig om die kwessie van apartheid en die onregverdigheid van die politieke-sisteem subtiel te ondergrawe deurdat sy karakters voortdurend daarna verwys. Dit is 'n beduidende voorbeeld van Leroux se skerp kritiek op die *establishment* sonder om openlik daarteen te rebelleer.

Dit is opvallend dat Querido ook as 'n buitestaander optree. As 'n immigrant is dit makliker vir hom om sy misnoeë oor die apartheidsisteem uit te spreek. Die gesprek word vinnig deur die kelner en, tot 'n mindere mate ook deur Gysbrecht, verander na "veiliger" onderwerpe. Wanneer Querido weer in die roman verskyn, is dit in die polisiekantoor nadat Gysbrecht in hegtenis geneem is. Querido is ook gearresteer deur die polisie en word simbolies met Gysbrecht vereenselwig. Deur die gebruik van die woord "queer" deur die polisie in die beskrywing van Gysbrecht, word hierdie verbintenis tussen die twee karakters versterk. Daar word subtiel verwys na Querido se homoseksualiteit in die kroegtoneel (Leroux 1959:39): "Hy huiwer op 'n grootse gedagte, plooi sy mond om dit te uiter en voel meteens 'n behoefte op dieselfde tyd as wat Gysbrecht dit voel. Hulle verlaat die kamer onvoetvas op dieselfde oomblik. Alleen, omring deur liederlike geskifte teen die mure, openbaar mnr. Querido sy swakheid en maak 'n voorstel aan Gysbrecht."

Leroux wys hoe albei karakters nou as buitestaanders tot die gereg en die samelewing optree. In die oë van die polisie word Gysbrecht en Querido as "queers" bestempel, ook in die ander definisies van die woord: "odd" en "strange". Beide verteenwoordig dus karakters wat nie inpas nie.

Nog 'n opvallende aspek van Gysbrecht se verwerping van die "establishment" word gesin in sy interaksie met die "Dickensiaanse kapitalis", Julius Johnson. Julius Johnson en die fortuinverteller, Juliana Doepels, verteenwoordig, volgens Tredoux (in Malan) "die twee pole van die mugu":

Julius spreek van rustige, "fatsoenlike welvaart en vooruitgang". Juliana- "mal soos 'n haas" - hou opruiende toesprake, vol pseudo-sielkundige grootwoorde, wat tog draer is van wettige aantyging teen die holheid en

huigelagtigheid van ons tyd, en van die geloof dat hernuwing eers na totale vernietiging van die valse kan kom. (Malan 1982:38)

Johnson, nes Jock Silberstein in Leroux se *Sewe dae by die Silbersteins* (1962), verteenwoordig die ekonomiese welvaart wat die wit Suid-Afrikaanse man kan bereik binne die apartheidsisteem. Alhoewel Jock Silberstein nie deur Leroux as so 'n blatante, vermetele kapitalis beskryf word as Julius Johnson nie, is daar ooreenkomste. Beide karakters wil in hierdie romans die hoofkarakter oortuig van hul spesifieke wêreldsienings. Beide karakters beweeg ook in 'n hoër sosio-ekonomiese stratum as die hoofkarakters in die onderskeie romans en is veronderstel om magtiger figure uit te beeld. Johnson versoek Gysbrecht in die tronk om Juliana Doepels af te sweer en hom te help om haar antagonistiese gedrag teenoor Johnson te staak. Gysbrecht verkies om hierdie versoek te ignoreer. Deur homself by die chaotiese orde te skaar, wat deur Juliana Doepels verteenwoordig word, kies Gysbrecht om die kapitalistiese sisteem te verwerp. Dit is 'n verdere voorbeeld van Gysbrecht wat weg van die dominante politieke orde beweeg.

Daar is wel kritici wat nie die Suid-Afrikaanse politieke dimensie in die roman erken nie. Rabie (in Malan 1982) beweer die volgende oor Gysbrecht in sy bespreking van *Die mugu*:

He has no opinions, he is only an observer. Not of South African man, of Man. Relentlessly he tracks his characters along the tiny spirals of their vanity of the futile flutters of escapism inside the hollow worldcage made by Man. Only to conclude: Man is the eternal pointless victim, unable even to resist. Man is crucified, but he has no message. (Malan 1982:36)

### **Die apartheid-klug: Satire in *Sewe dae by die Silbersteins* (1962)**

Leroux se satiriese roman, *Sewe dae by die Silbersteins* (1962), kan gelees word as 'n ondersoek na die verband tussen die regerende magte. Die verhouding tussen die hoofkarakter, Henry van Eeden, en Jock Silberstein, en die apartheidsisteem wat deurgaans subtiel deur Leroux ondergrawe word, is 'n bevestiging hiervan. Johann Johl in sy studie, *Ironie by Etienne Leroux* (1984:137), verwys na die "paradigmatiese tros wat by wyse van Brutus die bul, die bottelary, die perfek-simmetriese tulpe, die simboliese integrasiedans, die toespraak van onder meer die kleur-manie van die apartheidspolitiek

satiriseer.” Die satirisering van die plaas Welgevonden en sy baas en hoof van die familie, Jock Silberstein, is ’n ondergraving van beide die magposisie van hierdie karakter en die apartheidstaat. Foucault verklaar dat daar verskillende eenhede en aspekte van ’n regering bestaan. Daar is, onder andere, die hoof van die familie, die onderwyser of die lektor van die kind of student, of die bestuurder van ’n besigheid wat almal as ’n regerende mag optree. Al hierdie vorme van regering funksioneer binne die konteks van ’n gegewe staat en samelewing. Foucault (1994:206) noem dit ’n “plurality of forms of government”. Met ander woorde, al hierdie regeringsvorme staan in verhouding tot die oorkoepelende regerende staat.

Die mag van die staat word deur die politiek verteenwoordig. As daar omtrent hierdie regulerende mag die persepsie van onregverdigheid bestaan, vind daar byna altyd ’n satiriese reaksie plaas. Inderdaad kan die politiek en satire nie van mekaar geskei word nie. Daar kan geargumenteer word dat daar by elke Westerse politieke orde ’n verhouding tussen die regerende mag en die kritiese blik op daardie mag bestaan. Hetsy dit direk of ondergronds verskyn, vorm satire deel van daardie kritiese uitkyk. Soos voorheen uitgewys, wil Foucault (1994) die leser attent maak op hóé die drie vorme van regering altyd in verhouding tot mekaar staan en ’n invloed op mekaar uitoefen. Uiteindelik is die ekonomie wat met die familie-dinamiek gepaardgaan, verbind met die staat se regulering. Daar moet ook aandag gegee word aan hoe moraliteit binne die konteks van die staat, die familie en die ekonomie geplaas word. Al drie vorme van regering het ’n invloed op mekaar. Foucault beskryf dit soos volg:

To govern a state will mean, therefore, to apply economy, to set up an economy at the level of the entire state, which means exercising toward its inhabitants, and the wealth and behavior of each and all, a form of surveillance and control as attentive as that of the head of a family over his household and his goods.

(Foucault 1994:207)

Dit is relevant hoe die konsepte van regering en respek vir die regerende magte en die hoof van die familie met verloop van tyd verander. Daar kan geargumenteer word dat die opinie oor die regerende mag dikwels die resultaat is van ’n sekere moralistiese bepaling. Hoe meer immoreel die regering is in

die oë van diegene wat daardeur regeer word, hoe slegter is die opinie van daardie regulerende mag én die selfregulering van die individu. Daar kan aangevoer word dat die graad van satire bepaal word deur die aard van hierdie verhouding.

Een van die hooftemas in Leroux se roman is die verhouding tussen die bose en die goeie of, soos Kannemeyer (1970:51–2) dit stel: “die probleem van goed en kwaad”. Dit is veral Jock Silberstein wat vir Henry die kompleksiteit van dié twee begrippe beklemtoon tydens hul vele gesprekke in die roman. Hierdie twee konsepte kan ook teruggelei word na die apartheidsstelsel. Dit is in die meeste gevalle Jock wat tydens die oggendwandeling met Henry oor die vorige aand se gebeure gesels. As Jock vir Henry op die vierde dag na die plaas se bottelary neem, is dit Jock wat die apartheidskwessie aan Henry uitwys. Die fabriek met die reeks “Kleurlingmeisies in wit” by die wit wyn, die “naturellemans” in blou uniforms en die wit meisies om die rooi wyn wat almal sorgvuldig geskei word, is ’n beduidende apartheidsbeeld.

“Apartheid,” sê Jock Silberstein. “Volkome apartheid. Ten spyte van die wêreldopinie is dit nader aan die gees van die tyd as wat die mens dink. Dit is ’n individuele bydrae tot die geheel, ’n bewaring van die onderliggende identiteit ter bereiking van die algemene doel.” (Leroux 1984:62)

Die voorafgaande aanhaling deur Jock Silberstein is belangrik binne die konteks van daardie aand se gebeure. Die opstand en brandstigting in die “naturelle-lokasies” op Welgevonden is ’n daadwerklike teenargument vir hierdie bepaling van Jock Silberstein. Die wit, gegoede kolonialis, Jock Silberstein, se persepsie van ’n “algemene doel” word deur die opstand uitgedaag.

“Vind jy dit koud en gevoelloos?” vra hy. “Verkies jy die ou metode van druiwetrap en die persoonlike aanraking?”

“Ek vind dit pragtig,” sê Henry. “Ek kan ure aaneen staan en kyk.”

Jock kyk vanaf sy hoogte na Henry en tog, ten spyte van hulle verskil in grootte, kom hulle onderskeie persoonlikhede mekaar tegemoet en handhaaf hulself elk met ’n eie krag.” (Leroux 1984:63)

Dit is opvallend hoe die twee wit mans, ten spyte van die verskil in sosio-ekonomiese stratum, beide die “prag” van die apartheidstelsel geniet. Die Welgevonden-plaas, wat dien as ’n model van die Suid-Afrikaanse wit man se koloniale erfenis, moet binne hierdie konteks gelees word. Dit is immers ná hierdie besoek dat die plaas as Henry se nalatenskap beskryf word. Die wyn wat op Welgevonden gemaak word, is die simbool van die sosio-ekonomiese welvaart wat apartheid die wit man bied. Dit is opmerklik dat daar, aan die einde van die wynmaakproses, slegs ’n “enkele witgeklede man langs ’n groot masjien bo-op ’n platform” (Leroux 1984:63) figureer.

Die kontras tussen hierdie amper kliniese, gemeganiseerde skeidingsbeeld van bottelering en die dinamiese, organiese “mengelmoes van drag en kleur” (Leroux 1984:69) en kulture by die aand se partytjie is opmerklik. Die gebou waarin die geestigheid plaasvind, is sirkelvormig, ’n aanduiding van die gelyke status van die gaste. Dit is beduidend dat beide dr. Johns en regter O'Hara hulself posisioneer op ’n “soort platform van waar hulle ’n volledige prentjie” (Leroux 1984:63) van die geleentheid verkry. Met hierdie situering kry die twee karakters nie slegs letterlik ’n beter perspektief op die gebeure nie, maar ook metafories ’n hoër posisie as die partytjiegangers. Dit is beduidend dat Leroux hierdie twee karakters op dié manier situeer as verteenwoordigers van beroepe wat tydens apartheid byna uitsluitlik deur blankes beoefen is.

’n Belangrike karakter in hierdie toneel is die “aartskommunis”, Julius Jool, wat met “minagting alles gadeslaan”. Dit is opmerklik dat Leroux hierdie karakter as ’n soort “Morgenthau van die proletariaat” (Leroux 1984:75) beskryf, veral aangesien Julius Jool as die aanhitser van die opstand en brandstigting in die “naturellelokasie” uitgewys word. Die teoretikus, Hans Morgenthau, word met die Politieke Realisme geassosieer (<https://www.britannica.com/biography/Hans-Morgenthau>, besoek op 15 Julie 2018). Politieke Realisme is ’n siening van internasionale politiek wat die aard van mededingendheid en konflik beklemtoon. Dit word gewoonlik gekontrasteer met idealisme of liberalisme, wat geneig is om samewerking te beklemtoon. Internasionale politiek, soos alle politiek, is vir Morgenthau ’n stryd om mag gedryf deur die basiese menslike begeerte vir krag.

Die vergelyking tussen die Julius Jool en Morgenthau kan gelees word as Leroux wat die Politieke Realisme as 'n beeld van chaos aktiveer, 'n soort teenvoeter vir die liberalisme wat met die Silbersteins geassosieer word.

In this image, liberal and decadent are synonymous, and thus the liberal Silbersteins are also totally decadent and fully degenerate. In fact, the Silbersteins are stereotypic liberals in the vein of the Afrikaner reactionary image of liberals and communists prevalent in the 1960s. (Johl 1984:181)

Met die gedwonge broederskap, die geforseerde glimlagte en samesmelting van die multikulturele gaste in die vierde hoofstuk, word hierdie liberalisme as vals uitgewys. 'n Tersaaklike uitwysing, aangesien die anargis Julius Jool/Morgenthau met die argument teen liberalisme verbind word.

Die chaos wat op Jool se aksies volg, dring deur na alle aspekte van die plaas Welgevonden. Daar is nie slegs verwickelinge by die "naturellewonings" nie; die bottelary se nougesette reëls word onder andere ook geaffekteer. Dit is tydens die chaos in die lokasie dat sekere van Jock se werkers ook self die wyn begin drink. Wat Jacobs (1992) in haar studie uitwys, is die karikatuur wat die illusie van orde wat Welgevonden voorstel, uitwys as 'n klug:

Die karikatuur werk op verskillende vlakke om sosiale euwels aan die kaak te stel, maar terselfdertyd is dit betrokke by die proses om die wortels van die chaos wat onder die oënskynlike orde van die oppervlak is, bloot te lê. 'n Norm word aanvanklik binne die roman gestel, maar met die verloop van die roman word die norm afgetakel en verteken tot 'n karikatuur. Dit geld beide die romanruimte en die karakters wat binne hierdie ruimte beweeg. (Jacobs 1992:214)

'n Voorbeeld van hierdie chaos wat dreig om die perfekte stand van orde te verbreek, kan bespeur word in die Brutus-figuur. Die raseg-geteelde stoetbul wat as 'n "Ollenwaarras" spesie beskryf word, dra ook die vlek van chaos op hom (Leroux 1984:56): "Maar ... Brutus het 'n foutjie. Hier (die hand beweeg van die skof tot op 'n plekkie tussen die ore) hier as u goed oplet, sal u 'n klein wit kolletjie sien so groot soos 'n tiekie."

Hierdie manifestasie van rasse-orde dra ook 'n vlek van disharmonie. Leroux wys op die chaos wat inherent en onafwendbaar is in alle aspekte van die lewe. Brutus, eers gesien as die illustrasie van die apartheidsstelsel se waardigheid, vertoon ook 'n klein merk van vertroebeling. Met hierdie klein vlekke word die hele sisteem waarop die ras-hiërargie geassosieer met die apartheidsstelsel gegrond is, omvergewerp. Die vlekke simboliseer die konkretisering van alle argumente teen die apartheidsstelsel wat nie weggevee kan word nie. Die merk is permanent deel van die stoetbul, Brutus.

'n Tersaaklike assosiasie wat ook met die naam van die bul, Brutus, gemaak kan word, is met die digter en aktivis, Dennis Brutus. Brutus was die organiseerder van die Onderwysers Liga en die Congress Movement wat in 1961 uit die onderwys verban is. Sy skryfwerk is verban en hy is verbied om in die publiek politieke vergaderings by te woon, gegrond op die bepalings van die Wet no. 44 op die Onderdrukking van Kommunisme van 1950. In 1962 het hy gehelp om die nie-rassistiese Suid-Afrikaanse Olimpiese Komitee (Sanroc) te stig, wat die internasionale sport-boikot teen apartheid in die vooruitsig gehad het. Hy is as president van dié liggaam verkies.

Dennis Brutus is later gearresteer nadat hy sy verbod-bevel in 1963 verbreek het en deur 'n polisieman in die rug geskiet is. Hy is dertig minute lank op die sypaadjie gelos voor 'n ambulans vir die regte rasgroep opgedaag het. 'n Gedeelte van sy vonnis is op Robbeneiland uitgedien waar hy aangerand is, waarskynlik weens Suid-Afrika se uitsluiting uit die Olimpiese Spele in Tokio in 1964. Brutus se sel op Robbeneiland was langs dié van Nelson Mandela. Ná sy vrylating is hy onder huisarres geplaas en verbied om te publiseer.

Kan hierdie hele klug met die Brutus-bul dan ook 'n versteekte kommentaar op die onregverdige hantering van Dennis Brutus wees?

## Geaktiveerde satire in *Magersfontein, O Magersfontein!* (1976)

“The world’s another place in my beautiful balloon” (Leroux 1976:182)

Belangrike satirici, soos Leroux, is bykans soos sjamane of sieners wat die toekoms van die tydperk waarin hulle leef vir hul lesers kan voorspel. Soos Elliott (1960:50) dit stel: “the satirist was often thought to possess preternatural powers”. Die kommentaar op die belaglike burokrasie van die apartheidsstaat in *Magersfontein, O Magersfontein!* (1976) vertoon asof hy daarna kyk deur die oë van ’n toekomstige demokratiese Suid-Afrika. Deur van oordrywing gebruik te maak, plaas hy die apartheidsstaat in ’n skerp, satiriese kollig. Ook deur die historiese roman self te parodieer in *Magersfontein, O Magersfontein!* (1976) lewer hy kritiek op die kontekstuele onwaarhede wat aan so ’n teks gekoppel kan word. Leroux wys op die onbetroubaarheid van die dominante ideologieë van ’n sekere tydperk. Die posisie van die staat in *Magersfontein, O Magersfontein!* (1976) word buite verhouding geplaas tot sy tydperk en word gekritiseer buite konteks van die dominante politieke diskoers. Waarop Leroux reeds vanuit die staanspoor wys, is die onbetroubaarheid van geskiedkundige optekening. Dit dien as ’n dubbeldoor-lesing: dat ook die optekening van die apartheidsstaat én selfs die optekening van Leroux self in die roman, nie noodwendig as die waarheid beskou moet word nie. Die roman is nie slegs ’n satire van die onrealistiese helde van die Boere-oorlog nie, maar ’n satirisering van die proses van geskiedkundige optekening. Hy parodieer die hele konsep van skryf en die teks as bron van waarheid, tog gebruik hy skryfwerk om sy boodskap oor te dra. Hier is Schlegel se verduideliking van die inherente ironie verbonde aan die kunstenaar weer tersaaklik. Deur die geskiedenis as blote mite uit te wys, wil Leroux die geloof in en sekerheid van die Afrikaner se identiteit bevraagteken. Borman verduidelik in sy studie hoe Leroux die heroïese figuur ondergrawe en bevraagteken.

Die bespreking van dié roman wys op die feit dat die klassieke heroïese figuur deur Leroux as ’n wit nar voorgestel word as gevolg van sy “sekerhede”, sy eiesoortige dissipline en sy gelate aanvaarding van wat “behoort te wees” ... Die heroïese figuur word ’n dubbeltanger van die moderne mens met sy gebrek aan ware individualiteit ... Daar is ’n bespreking van die wyse waarop Leroux te kenne gee dat die heroïese figuur

in 'n groot mate die dubbelganger/alter ego is van die Afrikaner is wat nie sy heroïese instelling en heroïese verlede kan afskud nie. (Borman 1990:x)

Die roman is oorspronklik deur die Appèlraad as ongewens verklaar, ten spyte van A.P. Grové en Douglas Fuchs, twee lede van die raad, se besware. Volgens Kannemeyer (1983:231) is daar reeds sedert 1947 beheer uitgeoefen oor binnelandse publikasie, hoewel die Wet op Publikasies en Vermaaklikhede eers in 1963 deur die parlement geloods is. Hierdie wet sou beheer uitoefen op wat as geskik, al dan nie, verklaar sou word. Enige lid van die publiek kon hul afkeer van sekere werke aan die Raad voorlê (Kannemeyer 1983:232). 'n Skrywer, uitgewer of invoerder kon by enige afdeling van die Hooggeregshof en daarna ook die Appèlhof 'n verdediging teen die verbod op 'n werk indien. Leroux se roman, *Sewe dae by die Silbersteins* (1962), en André P. Brink se *Lobola vir die lewe* (1962) is albei deur die Publikasieraad bespreek. Dit het 'n vrees by skrywers en uitgewers laat ontstaan dat belangrike letterkundige werke verbied kon word, daarom dat dit nodig was vir die Publikasieraad om letterkundiges van hoë aansien te benoem, sodat werke van hoë kwaliteit verdedig kon word. Daar was deurentyd ernstige besware teen hierdie wetgewing:

Ten spyte hiervan was daar deurentyd kritiek van skrywers en is petisies, pleidoorie en versoeke by herhaling opgestel om die wetgewing te keer of om vir 'n gunstiger bedeling te pleit. Van Wyk Louw noem die wetgewing 'n effektiewer manier om die Afrikaanse taal en literatuur dood te smoor as wat Milner kon bedink het... (Kannemeyer 1983:233)

In 1977 is *Magersfontein, O Magersfontein* deur die Publikasieraad as "ongewens" verklaar en ter syde gestel. Hierdie beslissing is na die Appèlraad gestuur, maar dit is aanvanklik van die hand gewys. Ook die Hooggeregshof-appèl deur die uitgewers van die roman het nie die gewenste uitwerking gehad nie. Op 12 Maart 1980, na 'n verdere versoek aan die Appèlraad gerig is deur die uitgewers, is *Magersfontein, O Magersfontein* as "nie ongewens" verklaar. Die Appèlraad het twee faktore as van kardinale belang beskou:

In die eerste plek het die Hoogeregshof in die 1978-saak beslis dat die waarskynlike leser pleks van die gemiddelde man by die toepassing van artikel 47 (2) (a) van die Wet by die besluit in aanmerking geneem behoort te word oor die wenslikheid al dan nie van 'n publikasie. In die tweede plek bring die feit dat die begrippe 'letterkunde, taal en kuns' in die Wysigingswet op Publikasies van 1978 vir die eerste keer in die Wet genoem word, mee dat die Appèlraad in sy oordeel 'hierdie faktore as positiewe aspekte' in ag behoort te neem. (Kannemeyer 1983:235)

In *Magersfontein, O Magersfontien: Die Dokumente* (1990) is die belangrikste dokumente rondom die hofstryd in boekvorm gepubliseer ter herdenking van hierdie stryd. Die massiewe hoeveelheid dokumente in hierdie boek en die absurde burokrasie wat met hierdie stryd teen die Publikasiewet gepaardgegaan het, kan met die satiriese Mnr Shipmaster-karakter se burokratiese kranksinnigheid in die roman vergelyk word. Leroux se roman beskryf hierdie wetgewing-absurditeit as 'n helder spieël vir die onsinnigheid van die Apartheidsstelsel se onderdrukking en sensuur. Die ironie in hoe satire gekoppel is aan 'n onderdrukkende politieke stelsel en hoe dit in so 'n stelsel floreer, word opgesom deur Snyder (1991) in die volgende aanhaling:

(Satire) also retires when there is an oppressive official sanguinity, as in Victorian England, but flourishes within a context of stultifying bureaucratism, as the case of Gogol and other czarist satirists shows. The consequences of satire's delicate poise between too much hope and none at all – between too successful politics and complete political collapse, and between overly conventionalized public standards and utter civic cynicism – is that the satiric genre is unstable. (Snyder 1991: 100)

Daar is vele subtiele verwysings na die apartheidsstelsel as verregaande in hierdie roman. Een so 'n treffende voorbeeld word aangetref in die misverstand rondom Gert Garries se identiteit.

“Beskou u dit wreed van my om 'n blanke boemelaar vir ons projek te gebruik?” vra hy. En dan kyk hy sy projekgangsters vierkant in die gesig. “Ek kon net sowel 'n gehawende Kleurling gebruik het...” Hy wag vir die reaksie van skok van sy toehoorders en hy voel dit onmiddellik aan. Dit stel hom tevrede. Hy het iets bewys.” ... “Miskien kan ons 'n regte Kleurling vir hierdie toneel gebruik. Dit sal 'n perfekte double entendre wees.” Hy sug. “Maar miskien is dit té veel gevra.”

Amicus Achtung fluister terug: “Miskien word die ironie dan té swaar gelaai.” (Leroux 1976:51)

Leroux beeld in die bogenoemde aanhaling die sisteem van rasse-klassifikasie as absurd uit. Terselfdertyd is die aanhaling 'n spel met die idee van ironie. Leroux lewer nie slegs kritiese kommentaar nie, maar dekonstrueer die proses van satirisering. Daar kan geargumenteer word dat so 'n komplekse satirisering slegs binne die konteks van die roman kan gebeur. Leroux se vernuf as skrywer en satirikus maak dit moontlik om beide hierdie konsepte saam te snoer.

'n Verdere voorbeeld van Leroux wat satiriseer terwyl hy op die daad van satire kommentaar lewer, kan gevind word in die volgende aanhaling (Leroux 1976: 52): "‘Ek noem dit,’ sê lord Sudden, ‘omdat u 'n insig moet kry in die denksstyl van die begin van die eeu. Uit die aangehaalde outeur kry mens 'n aanvoeling dat die skrywer 'n klassieke agtergrond gehad het te oordeel na sy sinne, bysinne, en voorvoegsels.’"

Leroux lewer kommentaar oor homself as 'n belese satirikus wat van die leser verdere speurwerk vereis.

'n Voorbeeld van hierdie intertekstualiteit volg net 'n paar bladsye later:

“Ek dink selfs aan die briewe van Wauchope aan sy vrou vóór die slagveld van Magersfontein,” gaan lord Sudden entoesiasies voort. “Sy briewe laat my dink aan die boek van John Fowles, *The French Lieutenant’s Woman*. Sy briewe só ontsettend gestileerd: ‘... however, we shall have to be on the lookout because the rain comes only very suddenly at this time of the year ...’ Let wel, die reën, wat sy ondergang veroorsaak het!” (Leroux 1976: 52-53)

Wat die uittreksel beklemtoon, is dat Leroux die roman deur Fowles gelees het en dat die leser ook hierdie teks moet betrek. Dit is slegs deur beide die tekste in verhouding met mekaar te bring wat die boodskap ten volle verstaan kan word. In vergelyking met die moderne Internet-*meme* wat twee alombekende konsepte jukstaponeer sodat die boodskap dadelik klinkklaar uitgewys word, is Leroux se satire veel meer subtiel. Daar kan geargumenteer word dat die impak verminder word deur die satiriese boodskap te maklik verstaanbaar te maak. Die eenvoud verbonde aan die satiriese *meme* se boodskap abdikeer die leser se mag vir kritiese ontleding. Leroux se satire word verdoesel, maar is nogtans vlymskerp. Daar is geen maklike antwoorde nie, maar ook geen maklike vrae nie. Die leser word

bemagtig deur Leroux wat satiries inspireer en aanmoedig om self die kritiek te ontsluit. Hierdie verhouding tussen leser en satirikus word versterk “antwoorde” vind op die satiriese leidrade.

### **Leroux, Walters en die vrees van die vergete buitestaander**

In ’n berig in *Die Burger* (21 Januarie 2019), lewer Daniel Hugo ’n “wilverdiende” huldeblyk aan Walters op sy negentigste verjaarsdag. Hugo verduidelik hoe daar “eenstemmigheid” heers oor die statuus van sommige skrywers. Die rol wat bloemlesings, literêre pryse, voorskryfkomitees, “literatore en literatuurhistorici” speel in die status wat skrywers bereik, is beduidend. Hugo skryf oor hierdie skrywers wat deur geen kanon weggeblaas kan word nie se posise: “geen engel kan hulle uit die paradys van die geletterdes verjaag nie”. Hierdie skrywers word beskou as sentrale figure binne die Afrikaanse literêre wêreld. In teenstelling, skryf Hugo oor ’n ander groep digters dat hulle “staan en rondtrap by die poort en kyk verlangend na die vakante voetstukke”, maar dat hulle nooit “toegang kry nie”.

Volgens Hugo staan M.M. Walters tussen hierdie twee pole. Alhoewel Walters deur sommige kanoniseerders “bekritiseer en selfs geïgnoreer word”, is hy ook “geloof en gelourier.” Sy debuutbundel *Cabala* is bekroon met die Eugene Marais en Ingrid Jonker Pryse. Nietemin, verklaar Hugo, was hy “dadelik” in die pers aangeval deur die destydse moderator van die NG Kerk, dr. Koot Vorster. Volgens Kannemeyer (1983:497) is die reaksie op *Cabala* as gevolg van “’n ketter en rebel aan die woord wat hom verset teen gevestigde opvattinge en oorgelewerde godsdiensgebruike.” Hierdie teenkating is, volgens Hugo, een van die hoofredes waarom Walters se gedigte, dramas en essays nie weer ’n prys gewen het nie.

Buiten vir die afwesigheid van verdere toekennings is Walters ook nie in die “omvattendste literatuurgeskiedenis” (Hugo 2019), *Perspektief & Profiel* opgeneem nie. Hugo wys ook op die “onderskatting” van Walters se werk in J.C. Kannemeyer se *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur II* (1983). Kannemeyer (1983:497) beskryf Walters se satire as “dikwels weinig meer as nugter verslag in ’n dralerige tipe gedig met weinig werklik ratse woordspel”.

Waarop Hugo wys is die impak en invloed wat die kanon het op die posisie van 'n skrywer. Die drif om deel te word van die kanon hou verband met die menslike vrees vir sy eie mortaliteit. Volgens Bloom (1994:36) word hierdie vrees getransmuteer tot die begeerte om opgeneem te word in die kanon, om aan te sluit by en deel te word van 'n kommunale of sosiale geheue. Dit is hierdie diskoers en hunkering na 'n tipe immortaliteit wat die dryfveer is vir die kunstenaar om kuns te skep wat in die kanon opgeneem word. Daar kan geargumenteer word dat 'n satirikus soos Walters weens sy buitestaanderposisie, die gevaar loop om vergeet te word.

Die vraag of dit ook die geval is by Leroux is reeds gevra deur H.P. van Coller (2004) in sy essay "Is Leroux 'n vergete skrywer?". Van Coller (2004:1) verduidelik dat "'n skrywer se prestige afhanklik is van hoe hy of sy deur belangrike rolspelers binne die literêre veld aangeslaan word". In sy ondersoek verwys Van Coller (2004:9) na hoe "Leroux dikwels as toetssteen" aangewend word. Nietemin verklaar Van Coller (2004:14) dat Leroux "nie meer dieselfde aandag geniet van navorsers as in die jare negentiensewentig en tagtig nie". Uit Van Coller (2004:16) se opname van data uit S.A. Media, is daar ook bewyse dat vermeldings van Leroux in die openbare pers "dramaties afgeneem het" vanaf 1976. Die volgende aanhaling (Van Coller 2004: 17) is tersaaklik om Leroux se posisie in die openbare publiek te verstaan: "Daar is nog belagstelling vir Leroux, veral nadat mense eers met sy werk kennis gemaak het. Afrikaanse inhoud op die internet is op die oomblik ongebalanseerd, eenvoudig omdat min mense ernstig tyd en geld aan Afrikaanse inhoud bestee."

Die feit dat belangstelling in Leroux behoue bly veral "nadat mense eers met sy werk kennis gemaak het", is beduidend. Hierdie inligting is relevant wanneer Leroux vergelyk word met satirici in die volgende twee afdelings. Daar kan geargumenteer word dat Leroux, binne die konteks van die apartheidsensuur, as 'n anti-held figuur beskou kan word. Sy posisie as satirikus wat die onreg van die politieke sisteem uitwys vanuit 'n buitestaander-posisie, is bewys van hierdie siening. Walters (1985:22) verduidelik hoe suksesvolle satire as "'n belangrike getuie van die sosiale lewe gedurende 'n spesifieke tydperk" gelees kan word. Walters verduidelik hierdie aspek soos volg:

'n Belangrike punt wat hieruit voortvloei, is dat die satire sal handel oor die tydgenootlike wêreld. Die dwaashede van die tyd moet die onderwerp wees en lewende mens, met of sonder maskers, of tipes uit die tyd, die slagoffers. En die rede daarvoor is heeltemal logies: die verontwaardiging wat die satirikus uitspreek, kan slegs oortuigend wees met betrekking tot sy eie tyd en geslag. (Walters 1985:22)

Daar is nietemin 'n gevaar verbonde met satire wat té tydgebonde voorkom. Walters (1985:22) verduidelik dat die "satirikus sover as moontlik" moet "strewe na die permanente". Die satirikus moet volgens Walters (1985:22) "blywendheid gee ook aan alledaagse geleenthede". Daar kan geargumenteer word dat Leroux se satire steeds as "toetssteen" gebruik word, omdat sy satire binne en buite die konteks van sy milieu gelees kan word. Sy tekste openbaar 'n "ambivalensie" wat betref "aktualiteit en permanensie" (Walters 1985:25). Die tydgebondenheid van sy satiriese aanval is so kompleks dat dit universeel en tydloos voorkom.

### **AFDELING 3: Die satiriese beeld**

**"One look is worth a thousand words." (Fred R. Barnard 1921)**

In hierdie afdeling val die fokus op geïllustreerde satire, spesifiek politieke spotprente, karikatuurkuns en satiriese komieks. Veral die werk van Anton Kannemeyer en Conrad Botes se *Bitterkomix*-oeuvre word in detail behandel. Eerstens word 'n kort geskiedkundige blik op die satiriese spotprent gegee. Die satiriese beeld, en meer spesifiek die politieke satiriese spotprent, is beduidend as 'n skakel tussen visuele en tekstuele satire. Kaestle (1985:15) verduidelik dat die lees-proses sy oorsprong in die gebruik van prente en beelde het. Die vermoë om inligting en boodskappe oor te dra deur 'n beeld te gebruik, kom immers reeds in die antieke Egiptenare se hiërogliewe voor. McCloud (1993:12–13) verduidelik in sy studie *Understanding Comics* hoe hiërogliewe as geïllustreerde klanke gelees moet word. McCloud (1993:14) ondersoek ook hoe antieke Egiptiese skilderye ontleed kan word as 'n vroeë vorm van komieks. Hy verduidelik hierdie stelling na aanleiding van sy definisie van

komieks as: “Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer” (McCloud 1993: 9).

Alhoewel McCloud in sy studie (1993:10–11) wys op die stilistiese verskille tussen die “cartoon” of spotprent en die komiek, is hierdie onderskeiding nie vir die doeleindes van hierdie studie van kardinale belang nie. Beide sal behandel word ten opsigte van hul satiriese impak, eerder as met betrekking tot hul estetiese verskille. Wat wel verdere ondersoek vereis, is die verhouding tussen die beeld en die teks wat in albei hierdie vorms aanwesig is. Die satiriese teks, soos Leroux se oeuvre in die vorige hoofstuk bewys, verg dikwels ’n gesofistikeerde en deurdagte lesing. Soos voorheen vermeld, kan die gebruik van, onder andere, metaforiek, woordspeling en versteekte verwysings in ’n komplekse teks daartoe lei dat die satiriese boodskap vir die gewone leser té duister raak. Anders as die teks, kan die satiriese prent veel makliker begryp word. Die satiriese beeld het die vermoë om die boodskap oor te dra op ’n meer eenvoudige, direkte en gedronge manier as wat die blote teks kan doen. Die gebruik van geïllustreerde beelde word immers reeds sedert die ontstaan van prehistoriese rotstekeninge gebruik om idees of boodskappe oor te dra op ’n manier wat maklik verstaan kan word. Benson verklaar in ’n artikel in *History Today* (Maart 2005) hoe ’n suksesvolle politieke spotprent in slegs een beeld of ’n paar rame ’n komplekse idee kan kommunikeer. Benson (Maart 2005:20) gebruik die geïllustreerde spreuk, “a picture is worth a thousand words”, om die impak en mag van die belangrikste spotprente in sy artikel te beskryf. Daar is volgens hom ’n briljante eenvoud in die satiriese beeld om meerduidige konsepte te kan interpreteer en verduidelik. Die satiriese beeld, meer as die satiriese romanteks, het die vermoë om ingewikkelde sosio-politieke kwessies, polemiese onderwerpe en magstruwelinge vir die gewone mens te verhelder. In ’n onderhoud met Sean O’Toole verduidelik die spotprenttekenaar en -teoretikus, Andy Mason, hierdie unieke posisie wat die spotprent inneem soos volg:

All cartooning, one way or another, is linked to a particular centre or nexus of power. Where power is contested, as in South Africa, cartoons play an important role in crystallising and giving visual or metaphorical shape to the most important areas of contestation. (O’Toole Mahala.co.za. 4 Februarie 2011, besoek op 15 September 2018)

Daar is egter wel ook 'n gevaar gekoppel aan die satiriese beeld se gebrek aan subtiliteit. Grove, Mckinney, Miller en Frey (2009:3) beskryf in hul artikel in die *European Comic Art* tydskrif hoe die satiriese beeld ook gebruik kan word om onenigheid en konflik te bewerkstellig: "In more recent times, caricature, like the comic strip, has been at the heart of the nineteenth-century's rise, has proven to be a powerful and often controversial propaganda tool or catalyst for debate, sometimes bitter and violent."

Met ander woorde, die "aesthetic response" van die leser, waarna McCloud (1993:9) verwys, kan 'n breedvoerige reaksie uitlok. Freedberg (1989:1) verduidelik die meervoudige emosionele impak wat 'n aangrypende beeld op 'n mens kan hê: "People are sexually aroused by pictures ... they break pictures ... they mutilate them; kiss them; cry before them; and go on journeys to them; they are calmed by them, stirred by them, and incited to revolt."

Met hierdie siening van Freedberg (1989) as agtergrond, sal die geskiedenis van die spotprent en die karikatuur ondersoek word om die beduidende impak van dié kunsvorm te begryp.

### **Oorspronklike Spotters: Geskiedenis en baanbrekers van die satiriese beeld.**

"The history of comics is a history of controversies." (Barker 1989:13)

Verskeie teoretici, onder meer McCloud (1994), Sabin (1993), Van Gompel en Hendrickx (1995), verskil in hul sienings oor wat as die ontstaanspunt van die komiek of spotprent beskou kan word. Rheeder (2000:18) verwys na hierdie onenigheid as sy verduidelik hoe die datum van die eerste komiek "van die betrokke kritikus se definisie afhang". Waaroor kenners op dié gebied wel saamstem, is dat die komiek se oorsprong aan die karikatuur verskuldig is. Grove en kollegas (2009:vi), verduidelik die ooreenkoms tussen die karikatuur en die spotprent as volg: "(W)e can view almost all comic art as caricature, because a strip will generally simplify physically whilst producing resonances. ... As such caricatures is not just parallel to comic art, it is comic art itself."

Die woord, karikatuur, het sy oorsprong in die Latynse term, *caricare* wat, direkte vertaal, beteken "om te laai", of "oorlaai", "belas" of "belemmer". Daarom dat Lynch (1927:1) die karikatuur-kunsvorm as

“overloaded representation” beskryf. Dit is nie duidelik wie karikatuur as satiriese styl ontdek het nie. Volgens Lynch (1926:11) het hierdie kunsvorm ontstaan vanuit ’n “extremist antiquity”. Soos vermeld, kan daar reeds in die Egiptiese kunswerke ’n vorm van karikatuurkuns waargeneem word. Lynch (1926:12–13) wys ook op voorbeelde uit die antieke Griekse en Romeinse kulture, die Middeleeue en ook in ou Chinese en Japannese kunswerke. Van die bekendste voorbeelde van karikatuurkuns kan in die sketse van Leonardo da Vinci gevind word. Die populariteit van karikatuurkuns in die Renaissance het ’n beduidende invloed op die verspreiding en impak van die medium gehad. Volgens Edward Lucie-Smith (2000) is die karikatuurkuns histories nie slegs as ’n vorm van vermaak gesien nie, maar het ook die vermoë gehad om ’n nuwe perspektief aan die kyker te gee. Hy verduidelik die impak van hierdie kunsvorm as volg:

Caricatures played an important part in teaching people to look in new ways at what surrounded them.

People often talk of the influence on ways of seeing exercised first by photography, then by film and television. Many of these lessons were anticipated by the caricaturists, especially in the great age of caricature which ran from the 1780s until the end of the nineteenth century. (Lucie-Smith 2000:36)

McCloud (1993: 15-16) beskryf hoe hierdie kunsvorm met die uitvinding van die drukpers werklik tot sy reg gekom het. Hierdie innovasie het dit moontlik gemaak dat karikature, en meer spesifiek die politieke spotprent, ’n posisie in veral koerante kon kry. Grove en kollegas (2009:iii) beaam hierdie punt in hul essay oor die geskiedenis en gebruik van karikatuur: “Historically, the spread and influence of caricature, and of the comic strip and its ancestors were made possible by the invention of the printing press and other techniques of reproduction, such as the ‘autographic procedure’.”

Die mag van die drukpers om die beeld te kan herhaal om sodoende die massas te kan bereik, het gelei tot ’n rewolusie in die invloed van die satiriese skets. Volgens Richetti (2005) was Willam Hogarth (1697–1746) die kunstenaar wat heel eerste die satiriese mag van die nuutgevonde drukpers ontgin het. Hogarth se kunswerk in 1721, *Emblematical Print on the South Sea Scheme*, word deur Richetti as een van die eerste voorbeelde van die politieke spotprent beskou. Hierdie siening van Hogarth se impak op die satiriese karikatuurkuns word beaam deur die spotprenttekenaar Rowson (2015) as hy die volgende verklaar oor die impak van hierdie Britse kunstenaar:

Things that we'd now call political cartoons – mocking allegorical pictorial representations of public events – have been part of the politics scene since printing. But in the 1730s Hogarth took the form to new heights with 'modern moral tales' such as *The Rake's Progress* or *Marriage à-la-mode*. (Rowson 21 Maart 2015 [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com). Besoek op 16 Oktober 2018)

Rowson (2007) haal die kunstenaar, David Low, aan wat Hogarth as die “grandfather of the political cartoon” beskryf:

Hogarth refined a pre-existing tradition of visual satire, taking it to previously unscaled heights of sophistication and skill. And, through the popularity of his output, he placed visual satire shoulder to shoulder with the textual satire of the times ... (H)e also established a journalistic tradition that's still flourishing today. (Rowson 1 Januarie 2007 <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/grandfather-satire>. Besoek op 12 Augustus 2018)

Hogarth se seminale werk, “A Rake's Progress”, is 'n reeks van agt skilderye wat tussen 1732 en 1734 geproduseer is. Hierdie satiriese werk vertoon 'n siklus in die lewe van 'n “rake” of pierewaaier, wat 'n lank-gevestigde simbool van manlike wellus en verdorwenheid simboliseer. Dit is veral die fyn detail in Hogarth se skilderye wat uitstaan as snydende satiriese kritiek op die immoraliteit van sy subjek se keuses. Alhoewel Hogarth se werk as baanbrekend beskou kan word in die ontwikkeling van die politieke spotprent, word die werk van James Gilray (1756–1815) as meer invloedryk beskou. As Hogarth die “oupa” van die politieke spotprent was, is Gilray die “vader” van hierdie kunsvorm.

Dit is veral by Gilray se dikwels skokkende onderwerpe waar daar 'n skakeling met satiriese kunstenaars soos die *Bitterkomix*-duo gevind kan word. Inderdaad verklaar Taylor (2015 <http://theconversation.com>, besoek op 5 Oktober 2018) dat elke moderne politieke spotprenttekenaar deur Gilray se werk geïnspireer kan word. Reeds in die agtiende eeu was hierdie kunstenaar se werk van so 'n aard dat dit steeds die grense van “aanvaarbaarheid” toets. Taylor (2015) verduidelik hoe die anargistiese aspek van Gilray se werk meervoudige interpretasiemoontlikhede daaraan verleen:

Gillray's imagination is scatological, cynical, and outrageously irreverent. It pushes at extremes, not just visually but conceptually, and seems often to teeter on the cusp of madness ... Looking at Gillray's caricatures the difference between light and dark is sometimes hard to see. They discomfort us at least as much as they amuse. (Taylor 2015, besoek op 5 Oktober 2018)

Die impak van Gilray se satire op die politieke bewussyn van sy tyd, asook steeds in 'n moderne konteks, kan veral waargeneem word in sy uitbeelding van Napoleon Bonaparte. Gilray het die eerste keer 'n miniatuur Napoleon-beeld gebruik in "Maniac ravings or Little Boney in a strong fit" (1803). In hierdie spotprent word die Franse keiser uitgebeeld as 'n klein kindjie wat in 'n woedebui meubels omgooi terwyl hy skreeu oor alles en almal wat teen hom is. Dit was Gilray wat die nou-bekende beeld van die beroemde Franse staatsman as 'n piepklein, magsbehepte mannetjie geskep het. Hierdie satiriese uitbeelding van die Franse keiser was so treffend dat 'n "Napoleon-kompleks" tot vandag toe met kort mans geassosieer word. Die ironie van hierdie beskrywing lê daarin dat Napoleon nie werklik kleiner as die gemiddelde Fransman was nie. Napoleon was vyf voet sewe duim (oftewel 1,7 m) in statur – langer as, byvoorbeeld, Nicolas Sarkozy, die voormalige Franse Eerste Minister wat vanaf 2007 tot 2012 regeer het.

Die geweldige invloed van Gilray se werk kan toegeskryf word aan die unieke posisie wat dit in koerante beklee het. Volgens Bryant (2006:57) was sketse en prente nie algemeen in koerante van die laat 1700's nie. Die enigste uitbeeldings van openbare figure was slegs beskikbaar as drukwerk wat deur spesialiswinkels te koop aangebied is. Dit het tot gevolg gehad dat spesialisdrukkers se vertoonvensters 'n belangrike bron van satiriese nuus was, veral in oorlogtye (Bryant 2006:58). Gilray se satiriese uitbeeldings was van die eerste voorbeelde van die massamedia se impak op die populêre diskoers. Omdat sy sketse in koerante gepubliseer is, was die satiriese impak daarvan massief. Volgens Bryant (2006:59) was Gilray se uitbeelding van Napoleon so invloedryk dat Napoleon uiters ontsteld was oor hierdie persoonlike aanvalle deur dié satirikus. Bryant (2006:59) beweer dat Napoleon tydens 'n skietstaking tussen Frankryk en Brittanje beveel het dat die satiriese spotprente van hom gestaak moes word. 'n Meer suksesvolle voorbeeld van satire se invloed op die magsposisies wat dit teiken, kan beswaarlik gevind word. Gilray se "*Plum Pudding in Danger*" (1805) word deur Benson (2005), Rowson (2007) en die Britse publiek beskou as die belangrikste politieke spotprent in die Britse geskiedenis. In hierdie uitbeelding plaas Gilray die diminutiewe Napoleon en William Pitt om 'n tafel waar elkeen probeer om soveel moontlik van die aardbol op te eet. Deur hierdie eenvoudige uitbeelding van

koloniale hebsug het Gilray 'n universele boodskap oorgedra. Sy satiriese beeld ontnem sy teikens van al hul mag deur die groteske essensie van politieke konflik aan sy gehoor bloot te stel. Taylor (2015) beskryf hierdie illustrasie as volg:

It's an image that reduces the complexities of global warfare to a single, supertime drama, and in doing so it perfectly expresses the pitilessness and absurdity of it all. This isn't anti-Napoleonic satire. Gillray chides a power hunger that is as much Britain's and France's. (Taylor 2015, besoek op 5 Oktober 2018)

Daar moet ook erkenning gegee word aan die werk van David Low – veral sy satiriese uitbeeldings van Hitler en Stalin gedurende die Tweede Wêreldoorlog. Low se “Rendezvous” (1939) word ook deur Benson (2005) beskou as een van die tien invloedrykste spotprente in Brittanje. 'n Relevante opmerking deur Benson (2015) oor Low se werk is dat hy die vermoë gehad het om 'n soort voorkennis van die impak van historiese gebeure uit te beeld. Benson (2015) verduidelik hierdie aspek soos volg:

Stretching over 50 years, his cartoons are an unrivalled and revealing source, rich in aesthetic, social, economic and political comment. It can even be argued that because Low was often proved right, his work captures the significance of historical events more closely today than for those who lived through them.

(Benson 2015, besoek op 23 September 2018)

Dit is beduidend hoe die suksesvolste politieke spotprente binne 'n tydlose, kollektief-bewuste dimensie kan beweeg. Dit is 'n siening wat die kunstenaar Brett Murray (1998:5) beaam as hy verklaar: “The universality of a work of satire is directly proportionate to the formal and conceptual abilities of the artists.”

Daar is nietemin 'n paradoksale aspek verbonde aan hierdie stelling, aangesien die politieke spotprent gewoonlik kritiek lewer op aktuele gebeure. Daar kan geargumenteer word dat die universaliteit van die temas in die politieke spotprent dit in 'n posisie plaas om kommentaar te lewer op aspekte buite die oorspronklike konteks.

'n Bewys van hierdie siening word aangetref in die groot hoeveelheid parodieë van bekende spotprente deur die jare. Leiers soos George W. Bush, Margaret Thatcher, Jacob Zuma en Donald Trump is al telkemale gebruik om in te staan vir, byvoorbeeld, Gilray se Napoleon of Low se Stalin of Hitler. Hierdie heraktivering van die spotprente bewys nie net die ewigdurende invloed van die kunstenaars se werk

nie, maar ook die sikliese aard van die satiriese kritiek. Wat hierdie “herwinning” van ou spotprente bewys, is dat selfs al mag die rolverdeling verander, die boodskap van die satire dieselfde bly. Die politikus se hebsug, die traumatiese nagevolge van oorlog, die misbruik van mag, korrupsie en kameraadskap vind telkens weer ’n nuwe gehoor.

Daar is talle noemenswaardige spotprenttekenaars in die Suid-Afrikaanse konteks. In sy essay, *Black and White in Ink: Discourses of Resistance in South African Cartooning* (2002), verwys Mason na die unieke rol wat spotprente gespeel het in die land se politieke diskoers. Mason (2002:389) maak melding van byvoorbeeld William Shroder, Daniel Boonzaaier en Thomas O. Honiball as “revered figures” wie se karakters bestempel is as ikonies binne die Afrikaner se “folk culture”. Hierdie Afrikaanse satirici het volgens Mason (2002:389) ’n “high degree of ideological congruency” met die regerende staat laat geld het in hul werk, terwyl Engelse illustreerders ’n meer kritiese uitkyk op die dominante status quo getoon het in hul spotprente. Mason (2002:389) verklaar dat Jock Leyden, wat vir Durban se *Daily News* geskets het van 1939 tot en met 1981, John Jackson wat vir die *The Argus* geskets het in die 1960’s en 1970’s en David Marais wat vir die *Cape Times* gewerk het gedurende dieselfde periode, aspekte vertoon van hierdie kritiese houding. Die werk van Zapiro vind ook aansluiting by die voorafgaande anti-establishment voorbeelde tydens die apartheidsregering se bewind. Zapiro se snydende, satiriese kritiek word tot op hede steeds in sy werk aangetref. ’n Uiteraars relevante voorbeeld is sy ontnugterende spotprent “Rape of Justice” (*Sunday Times* 7 September 2008), wat deur onder andere die *Daily Maverick* (14 Augustus 2018) as die mees kontroversiële spotprent in die Suid-Afrikaanse geskiedenis beskou word.

Dit is opmerklik hoe die Afrikaanse spotprenttekenaars se posisie van protesterende van hul Engelse eweknieë verskil het gedurende apartheid. Mason (2002:387) let op hoe Afrikaanse illustreerders, soos byvoorbeeld Fred Mouton, sedert 1976 die dominante ideologie van die regering in *Die Burger* gepropageer het. Dit is teen die agtergrond van hierdie oorwegend neerbuigende houding van die Afrikaanse satiriese illustreerder dat *Bitterkomix* sy geweldige impak en invloed laat geld het.

## **Dit smaak soos satire: *Bitterkomix*, postmodernisme, pornografie en die stryd teen die patriarg**

“Satirists shock in order to encourage reaction.” (Murray 1988:3)

In hierdie afdeling word die werk van die *Bitterkomix*-kunstenaars, Anton Kannemeyer en Conrad Botes, ondersoek. Die volgende aspekte word behandel: die post-apartheid en postmodernistiese milieu waarin *Bitterkomix* verskyn het, die rol wat publikasie speel in *Bitterkomix* se satiriese aanslag, die ooreenkomste en verskille tussen Leroux se werk en dié van Botes en Kannemeyer, en die gebruik van seksuele temas vir satiriese doeleindes. Aandag word veral gegee aan *Bitterkomix* se bemoeienis met die satirisering van die simboliese vaderfiguur.

### **'n Bitter broeityd: 'n Kort geskiedenis van *Bitterkomix***

Anton Kannemeyer is op 30 Oktober 1967 in Kaapstad gebore en is die seun van die bekende Afrikaanse letterkundige, J.C. Kannemeyer. Anton Kannemeyer bely in 'n 2014-onderhoud met *Agenda magazine.blog* ([www.teken.co.za](http://www.teken.co.za) besoek 12 Julie 2017) dat hy sedert sy kinderdae 'n belangstelling in komieks gehad het. Hy verklaar in hierdie onderhoud dat daar in sy jeugjare nie werklik 'n komiekleeskultuur in Suid-Afrika geheers het nie. Wat Rheeder (2000:18) oplet, is hoe, tesame met hierdie siening van Kannemeyer, *Bitterkomix* “in wese geïsoleerd van die Suid-Afrikaanse strokiesbedryf staan”. Rheeder (2000:18) verduidelik hoe “strokies- en spotprentkunstenaars, soos Schroder, Boonzaaier, Rabe, Ivanoff, Stevens en Stevens, Bosman, Len Sak” en andere, se inhoud en stilistiese benadering nie by *Bitterkomix* inpas nie. Die aard van die satiriese aanval, die uitdaging van outoriteit en die direkte konfrontasie met vooropgestelde taboes, word nie werklik in enige ander komiekkunstenaar se werk so onverskrokke bemerk nie.

In 1988 het Kannemeyer aan die Universiteit van Stellenbosch sy BA-graad in Grafiese Kuns begin en besluit om sy eie komieks te ontwerp. Danksy sy studies se konsentrasie op illustrasie, kon hy die eerste van sy komieks skep. Hy het Conrad Botes op universiteit ontmoet en hulle het in 1989 saam hul eerste komiek ontwerp ([www.oulitnet.co.za/komix/artists.asp](http://www.oulitnet.co.za/komix/artists.asp), besoek op 22 Julie 2017).

Conrad Botes is in 1969 op Ladismith gebore. Deel van sy jeug het hy in 'n *prefab*-huis aan die rand van die Theewaterskloofdam deurgebring. Sy vader was 'n onderwyser by die plaaslike skool. Botes het Kannemeyer ontmoet toe hulle albei 'n BA-graad in Grafiese Ontwerp aan die Universiteit van Stellenbosch gevolg het. Botes het in 1997 ook 'n MA-graad in die Skone Kunste aan dieselfde universiteit behaal, asook 'n diploma in tweede-fase-illustrasie aan die Koninklijke Akademie voor Beeldende Kunsten in Den Haag, Nederland in 1994.

*Bitterkomix* se eerste uitgawe is in 1992 uitgereik. Die komiek is, volgens Kannemeyer (1997:53), 'n versameling van al die "strippe" (die term wat Kannemeyer vir komieks gebruik) wat hulle "voorgraads by die Universiteit van Stellenbosch as grafiese en illustrasie-studente gemaak het." Hierdie eerste weergawe van *Bitterkomix* is in 1992 deur Kannemeyer se akademiese beurs befonds. Wat veral tersaaklik is van hierdie aanhaling, is hoe *Bitterkomix* buite die tradisionele publikasiestruktuur ontstaan het. Die eerste uitgawe van slegs 'n duisend eksemplare is volgens Rheeder (2000:41) "self gedruk, gekram en versprei" deur die kunstenaars en dit "herinner sterk aan die Amerikaanse underground-tydskrifte van die sestigerjare". Die invloed wat dié Amerikaanse tydskrifte op *Bitterkomix* gehad het, word in later in meer detail bespreek. Daar is 'n beduidende verskil tussen Leroux as satirikus, wat afhanklik was van publiseerders wat as hekwagters vir sy satire opgetree het, en die posisie wat *Bitterkomix* ingeneem het. Alhoewel *Bitterkomix* se oorsprong daadwerklik beïnvloed is deur die apartheidsstelsel, was die eerste publikasie buite die drakoniese Sensuurraad se bereik. Dit is beduidend dat Kannemeyer (1997:52) self verklaar hoe daar in die eerste uitgawe "'n beheptheid met 'n soort *outsider*-figuur (is) wat uiteindelik deur 'instansies' vernietig word". Rheeder (2000:41) beskryf hoe die komiek beide simbolies en letterlik buite die konteks van die tradisionele literêre sentrum ontstaan het.

Daar is 'n groot verskil tussen die twee kunstenaars se teken- en skilderstyl. Alhoewel die temas in Botes en Kannemeyer se werk ooreenstem en hulle soms saamwerk aan sekere afdelings van hul komiek, is daar 'n opmerklike stilistiese verskil in hulle werk. Botes se styl word deur Andy Mason in *The Big Bad*

*Bitterkomix Handbook* (2006:10) vergelyk met die werk van die skilder Hieronymus Bosch. Mason (Botes & Kannemeyer 2006:10) beskryf Botes se tegniek as 'n "robust, incendiary style" met 'n "unerring eye for character". Botes se tekenstyl is los, donker en meer atmosferies en romanties as Kannemeyer s'n. Mason (Botes & Kannemeyer 2006:10) brei soos volg uit op sy beskrywing van Botes se tegniek: "His work is imbued with a powerful immediacy enhanced by intense black and white contrasts and urgent brushstrokes ... he has emerged as a visionary storyteller capable of capturing agonised moments of Afrikaner history in powerful, iconic images."

Kannemeyer se tegniek toon meer ooreenkomste met die Belgiese illustreerder, Hergé, en toon 'n sterk invloed van die Belgiese "clear line" wat in Hergé se *Tintin*-komiëks gesien word. Volgens McCloud (1993:42) kombineer Hergé met hierdie tekenstyl "very iconic characters with unusually realistic backgrounds." Volgens McCloud (1993:42) gee hierdie tegniek vir die leser die vermoë om hulself te "mask" of te maskeer agter 'n karakter "and safely enter a sensually stimulating world". Rheeder (2000:110) verklaar dat Hergé hierdie tekenstyl oorspronklik aangewend het om die anti-kommunistiese boodskap van *Vingtième Siècle*, die tydskrif waarin *Tintin* gedebuteer het, "helder en ondubbelsinnig" oor te dra. Kannemeyer gebruik dieselfde tegniek om sy eie kritiek uit te spreek op dit wat hy as euwels en skynheiligheid in Suid-Afrika beskou. Daar is in *Bitterkomix* veral 'n gekonsentreerde aanval op die patriargale magte binne die konteks van die Christelik-nasionale etos.

### **Post-apartheid patriargale problematiek**

**"Vaders mag nie oor die optrede van kinders en kinders mag nie oor die optrede van vaders doodgemaak word nie. Elkeen kan net vir sy eie sonde die doodstraf kry." (Deuteronomium 24:16)**

Daar kan geargumenteer word dat die Christelik-nasionale etos gedurende apartheid so verstrengel was met die Afrikaner se kultuur en identiteit dat die onderdrukkende mag van die staat as normaal vertoon het. In sy studie oor Afrikaner-identiteit in 'n post-apartheidmilieu beskryf Verstergaard die ingrypende, oorkoepelende invloed van Christelike nasionalisme op die Afrikaner soos volg:

Christian-nationalism became the dominant discourse of the Afrikaners and came to constitute a social imaginary. ... They learned about genuine importance of the language and mother tongue education, the importance of paternal authority, of Calvinism, antagonism towards blacks and English-speakers, and so on. The Christian-nationalist discourse managed through state power to define almost every aspect of the Afrikaner's lives, and the ways in which one should behave and what values one should identify (*sic*) with in order to be an Afrikaner was clearly defined. (Vestergaard 2000:48)

Die invloed van hierdie patriargale outoriteitsfigure is van kardinale belang in die totstandkoming van en verwysings in *Bitterkomix*. Hierdie magte wat in die Christelik-nasionale bedeling geassosieer is met die vader, die onderwyser, dominees en politici, kan as die hoofteikens van *Bitterkomix* bestempel word. Mason (Botes & Kannemeyer 2006:10) beskryf hierdie aspek in veral Kannemeyer se werk as “a concerted campaign of revenge against the hated authority figures of his boyhood ... who in one way or another attempted to indoctrinate, punish and belittle him.”

Bostaande observasie word deur Barnard (2004:722) beaam in haar studie as sy verklaar dat *Bitterkomix* die “hypocrisy, venality, and outright perversion of parents, teachers, dominees, and politicians” satiriseer. Vestergaard (2000:132) sluit aan by Barnard in sy omskrywing van *Bitterkomix* se modus operandi: “*Bitterkomix* tells us stories about families where the father's authority is undermined by depictions of incest, wife battering, and other things not supposed to take place in the idyllic nuclear family as envisioned in Christian-nationalism.”

Satire se konfrontasie met, en ontmaskering van, outoriteitsfigure is 'n tema wat herhaaldelik bespeur word. Vanaf die antieke Grieke se gebruik van maskers om diegene in magposisies indirek te konfronteer en die Rabelaisiaanse karnaval wat hierargieë afbreek, tot Leroux se absurde beskrywings van politici in *Magersfontein, o Magersfontein*, vind daar 'n problematisering van outoriteit plaas. Sigmund Freud in sy studie, *Jokes and their relation to the unconscious* (1966), ondersoek waarom hierdie verhouding tussen satire en outoriteit bestaan. Freud (1966:261) verduidelik dat karakterisering, parodie en wanrepresentasie almal as ontmaskeringstegnieke gerig is teen 'n outoriteitsfiguur wat in elke geval herleibaar is tot 'n ouer-kind-konflik. Freud (1966:262) beweer:

“Parody and travesty achieve the degradation of something exalted in another way: by destroying the unity that exists between people’s characters as we know them and their speeches and actions, by replacing either the exalted figures or their utterances by inferior ones.”

Hierdie ontmaskering deur die kind is ’n poging om van die ouerfiguur se mag te ontsnap, hoewel daar, soos Steyn in die volgende waarneming verduidelik, in die proses ’n komplekse wisselwerking tussen ontkenning en skuldbekentenis plaasvind:

Waardigheid en gesag word afgebreek sodat die gesagsfiguur ook kwesbaar voorkom: dit verminder die kind se skuldgevoelens (aggressie jeens die self) oor sy eie onvolmaaktheid en bespaar dus ook “psigiese energie”. Die mens se hoogste gesagsfiguur is natuurlik enige vorm van ’n “god” en die storie oor die mens se verhouding met hierdie gesagsfiguur, is sy besondere “mite”; dit is eers wanneer een of albei elemente in hierdie verhouding vernietig word, of wanneer albei elemente gelykwaardig of “ewig” is, dat die mite as sulks ewig kan wees. (Steyn 1992:52)

In sy meestersverhandeling verklaar Kannemeyer (1997:53) dat die patriarg beskou is as die “magpunt waarom die Christelik-Nasionale ideologie gewentel het”. Die verbete satiriese aanslag teenoor die outoriteitsfigure in *Bitterkomix* kan, soos Steyn (1992) vermeld, gelees word as ’n poging om afskeid te neem van die kunstenaars se eie skuldgevoelens. Dit is ’n siening wat beaam word deur Barnard (2004) as sy die volgende verklaar:

A fear of such contamination may be an additional reason why the condemnation of the Afrikaner patriarchy in *Bitterkomix* is so emphatic. At stake in it, along with a perfectly proper moral indignation and an understandable desire for revenge, may be an unconscious need to project all guilt for apartheid on to the older generation. (Barnard 2004:731)

Soos Rheeder (2000:41) dit stel, is die *Bitterkomix*-kunstenaars se “retrospektiewe verhale onder andere daarop gemik om hulle jeugjare as bevoorregte blankes tydens die hoogjare van Apartheid te besweer.” Die patriarg word dus nie slegs die teiken van die satiriese aanval nie, maar ook ’n geleier van die kunstenaars se eie skuld. Kannemeyer (1997:51) haal Thomas Bernhard aan wanneer hy skryf

“the home is always a prison” waaruit baie mense nooit ontsnap nie. Hierdie vergelyking gebruik Kannemeyer (1997:52) om die “gehoorsame wit kind van die vroeë tagtigerjare” se huidige krisis te beskryf. Die waardesisteme van ’n korrupte stelsel waaraan hierdie generasie blootgestel was, moes laat vaar word binne die post-apartheidsmilieu. Dit veroorsaak spanning tussen wat Kannemeyer (1997:53) noem die “sondes” van die verlede wat hom aangedoen is en die bevryding en die “katarsis” wat *Bitterkomix* vir hom bied.

In ’n onderhoud wat hierdie navorser met Kannemeyer gevoer het, bely hy die volgende oor sy animositeit of vyandigheid teen die patriargale outoriteitsfigure van sy tyd:

Ek was woedend oor my jeug, woedend oor skool en die NG Kerk, woedend vir die weermag en verpligte militêre diens. En natuurlik woedend vir die Nasionale Party en selfs vir die kunsmatige "Hoog"-Afrikaans wat ons glo moes praat. Nadat ek deur al daai emosionele goed gewerk het, en van my pa se skadu ontsnap het, kon ek op ander dinge fokus. (Onderhoud gevoer 28 Februarie 2018 per e-pos)

Daar kan nietemin geargumenteer word dat *Bitterkomix*, en veral Kannemeyer, nie hierdie “skadu” kan ontsnap nie. Bernhard se huis-as-tronk-metafoor kan hier van toepassing gemaak word op die herhalende motiewe in die *Bitterkomix*-oeuvre. Deur die aanhoudende, gruwelike oordrywing van die patriarg as onbekwaam of gevaarlik, ontbloot die satirikus nie slegs hierdie mag as onbevoeg en virulent nie, maar ook as onafwendbaar en onontkombaar. Deur dieselfde patriargale problematisering herhaaldelik te myn, word die “mite” van hierdie gesagsfiguur se mag voortgesit, eerder as vernietig.

Die voortdurende satiriese aanval op die vaderfiguur, wat Vestergaard (2000:132) as ’n “agenda of patricide” beskryf, word direk en brutaal uitgebeeld op die voorblad van *Best of Bitterkomix 1* (1998). Die afgekapte kop van die vaderfiguur word deur die bediende op ’n skinkbord aan die kinders bedien soos ’n varkkop, kompleet met ’n appel in die mond. Dit is beduidend dat hierdie beeld gebruik word om die “beste” van die *Bitterkomix*-oeuvre te representeer. Dit is of die essensie van die *Bitterkomix*-etos deur hierdie beeld opgesom word. Daar is wel ironie aan dié beeld gekoppel, aangesien die dooie vader simbolies verorber gaan word deur die kinders. Hierdie voorstelling weerspieël hoe daar nooit

werklik van die vaderfiguur ontsnap kan word nie. Inteendeel, die nalatenskap van die patriargale mag word fisies deur die kinders opgeneem.

'n Verdere voorbeeld van hierdie problematiese verhouding met die patriargale mag kan in die ontnugterende verhaal *Boetie* in *Bitterkomix* 5 (1995:4) gevind word. In hierdie komiek stel Kannemeyer die patriarg as 'n bloedskandelike pedofiel voor. Die inleidende twee panele van hierdie storie is veral relevant. Hierdie prelude dien as 'n beraming vir die verhaal deur Kannemeyer se alter ego, Joe Dog. Hy bely direk aan die leser in die eerste paneel hoe hy graag "'n komiek van eilande vol palmbome met cooker waves op die reeve" wou maak. In die tweede paneel word hierdie idilliese beeld ondergrawe as Joe Dog direk uit 'n bottel vodka drink en verklaar "maar al wat uitkom" is die ontstellende verhaal van Boetie. Wat veral opmerklik is van hierdie inleiding is nie slegs hoe die kunstenaar direk met die leser kommunikeer nie, maar ook met homself. Dit is relevant om weereens terug te verwys na Swift se spieël met betrekking tot die satire. Kannemeyer gebruik die komiek-paneel as 'n simboliese spieël, met die alter ego, Joe Dog, wat hom verteenwoordig. Dit is opmerklik wat hierdie spieëlpaneel vir die kunstenaar terugkaats: die gesig van Joe Dog wat vasgevang is tussen die vier lyne wat die paneel opmaak. Hierdie vier lyne kan ook gesien word as 'n soort tronk vir die kunstenaar wat nie nuwe inspirasie in sy werk kan kry nie. Dit wil voorkom asof Kannemeyer, binne die panele van *Bitterkomix*, nooit van die patriargale skadu kan ontsnap nie. Vanaf die eerste *Bitterkomix*-uitgawe in 1992 tot en met sy onlangse *Pappa in Doubt* (2015) verander die verwysingsraamwerk nie veel nie. Die problematiese verhouding met die vaderfiguur is steeds die hooftema in hierdie publikasie. Dit is beduidend hoe die mag van die patriarg steeds so sterk resoneer in sy nalatenskap.

### **Die postmodernistiese parodie in *Bitterkomix***

Die beginpunt en definisie van die postmodernisme as 'n kulturele en filosofiese beweging is nie maklik bepaalbaar nie. Teoretici soos Jameson (1991:1) beskou die beginpunt as in die omgewing van die 1950's of die 1960's. Aylesworth (2015 Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive, besoek op 6

Oktober 2018) verklaar dat die postmodernisme as 'n begrip die filosofiese leksikon eers betree het met die publikasie van *La Condition Postmoderne* (1975), in Engels vertaal as *The Postmodern Condition* (1983), deur Jean-François Lyotard. Postmodernisme is, volgens Lyotard (1983), gekoppel aan die onbetroubaarheid van 'n historiese meesternarratief. Hierdie aspek van die postmodernisme kan, volgens Crosthwaite (2009:15), herlei word na 'n reaksie op die Tweede Wêreldoorlog en die persepsie dat die beginsels van die modernistiese ideologie tot hierdie konflik gelei het. Crosthwaite (2009:15) verwys byvoorbeeld na die oorheersende rasionaliteit van burokratiese, administratiewe en logistieke stelsels, en die aanpasbaarheid van sulke stelsels wat tot die massabeoordeling en die uiteindelijke uitwissing van menslike lewens gelei het. Die nagevolge van hierdie oorlog was, volgens Crosthwaite (2009:15), hewige kritiek teen politieke en militêre instellings se neiging om die natuurlike omgewing te oorheers, en die mensdom te dissiplineer en te beheer, teen die gebruik van wetenskaplike en tegnologiese kundigheid in die produksie van massamoordwapens, en teen kapitalisme, imperialisme en militarisme se kollektiewe bloedige en boonop nuttelose pogings om die wêreld te omskep in 'n utopiese visie. Crosthwaite beskryf hoe die postmodernisme as teenreaksie teen hierdie ideologieë beskou kan word:

The 'postmodern' response to the Second World War would consist, then, of attempts both to demonstrate the imbrication of the war in the logic of modernity and to chart a course of cultural, social, and philosophical renewal along lines of divergent from those of the now discredited modern project. (Crosthwaite 2009:15-6)

Met die bevraagtekening van aanvaarde, universele "waarhede", ontstaan daar ook 'n dekonstruksie van vooropgestelde idees oor hiërargieë. Hambidge (1995:11) verduidelik dat die "verbintenis tussen die postmodernisme en dekonstruksie ... toe te skryf [is] aan die feit dat die postmodernisme hiërargieë bevraagteken". In die afwesigheid van 'n objektiewe, historiese meesternarratief, heers daar dus 'n meer subjektiewe bepaling. Hierdie uitwerking word deur Aylesworth (2015 <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism/>, besoek op 6 Oktober) soos volg

beskryf: “The loss of a continuous meta-narrative therefore breaks the subject into heterogeneous moments of subjectivity that do not cohere into an identity.”

Die postmodernisme is, volgens Hambidge (1995:9–10), ’n beweging wat gemoeid is om die “reeds gesêde” op ’n nuwe of anderse manier voor te stel. Hierdie definisie is in skerp kontras met Pound se “Make it new!”-kreet van die modernisme. Waar die modernisme ’n sterk gedefinieerde grens wou behou tussen wat as hoë kuns en populêre kuns beskou moet word, breek die postmodernisme hierdie voorgeskrewe hiërargieë af.

’n Gevolg van dié postmodernistiese uitdaging van hiërargieë is ’n bevraagtekening van die politieke status quo. Daarom dat die postmodernisme so gewild is in die Suid-Afrikaanse kontrakultuur van veral die laat tagtigerjare. Die sinisme en onsekerheid oor die apartheidsstelsel se politieke meestersnarratief kry uiting in die postmodernistiese kuns van veral die grensliteratuur van die Tagtigers. Skrywers soos Koos Prinsloo, Etienne van Heerden en Alexander Strachan maak gebruik van postmodernistiese tegnieke in hul werk om die onbetroubaarheid van die amptelike Grensoorlog-narratief te uit te wys. In hul tekste maak hierdie skrywers gebruik van, onder andere, intertekstualiteit, onbetroubare vertellers en achronologiese vertelstrategieë om die geloofwaardigheid van die teks te dekonstrueer. Hambidge (1995:47) wys daarop dat dit veral voorkom in die werk van Prinsloo “wat met sy twee kortverhaalbundels die postmodernisme in Afrikaanse idioom ontgin het”. Dit is noemenswaardig dat ’n parodie van Prinsloo se verhaal, “Die hemel help ons”, verskyn in *Bitterkomix 8* (1998:20) as “Die hemel help ons (twee)”. Barnard (2004:720) verwys ook na wat sy noem die “studiously ‘postmodern’, and not just pastiche-like, but at times downright imitative” gebruik van parodie in *Bitterkomix*. Barnard (2004) se siening vind aanklank by die kritiek wat Jameson (1991:x) ook het op aspekte van postmodernistiese parodie. Jameson (1991:x) verklaar waar die modernisme nog minimale kritiek op die kommodifisering van kultuur uitgespreek het, is die postmodernisme “the consumption of sheer commodification as a process”.

Hutcheon se siening van postmodernisme se parodiese aard is minder sinies as dié van Jameson:

I want to argue that postmodernism is a fundamentally contradictory enterprise: its art forms (and its theory) use and abuse, install and then subvert convention in parodic ways, self-consciously pointing both to their own inherent paradoxes and provisionality and, of course, to their critical or ironic re-reading of the art of the past. (Hutcheon 1987:180)

Dit is binne die konteks van hierdie postmodernistiese bepaling wat die *Bitterkomix*-kunstenaars hul eerste werk gepubliseer het in die literêre tydskrif, *Stet* (1989). Net soos Prinsloo, Van Heerden en Strachan is hul eerste komiek, die “Tommy”-saga, ook ’n problematisering van die Grensoorlog en diensplig. Barnard (2004:721) verwys in haar essay na die unieke posisie wat *Stet* ingeneem het in die Afrikaanse literêre milieu: “When *Stet* came on the scene in the 1980s, it was hailed as the voice of a new and post-modern generation of Afrikaans writers, many of whom rallied around the End Conscription Campaign.”

In hierdie komiek word die heldhaftige, hiper-manlike Rocco de Wet-fotoverhaalkarakter ondergrawe deur Kannemeyer en Botes. In die komiek word die oordrewe maskuliniteit van Rocco de Wet, die paranoia oor Kommunisme, post-traumatiese stres-sindroom, en die weermag se proses van indoktrinering snydend deur die kunstenaars gekritiseer. Hierdie postmodernistiese ondergraving het ’n dubbelkantige effek. Die propagandistiese boodskap in Rocco De Wet word wel verironiseer, maar deur die parodiese proses word die bronmateriaal ook bemagtig. Hambidge (1995) verduidelik hierdie parodie se “dubbelkantige aard” soos volg:

Deur te spot met die bestaande word die relevansie daarvan erken. Terselfdertyd maak die bespotting daarvan dit ook belaglik. In debunking is daar erkenning én verkenning opgesluit: erkenning omdat dit steeds lewendig gehou word in die nuwe diskoers; verkenning omdat die moontlikhede van ’n nuwe uiting ondersoek word. (Hambidge 1995:19)

Hierdie “dubbelkantige aard” van parodie is veral teenwoordig in Kannemeyer se komplekse verhouding met die werk van die Belgiese kunstenaar, Hergé. Die tegniese ooreenkomste en impak op

Kannemeyer se tekenstyl is reeds kortliks behandel. Hierdie invloede word deur Mason (Botes & Kannemeyer 2006:10) beskryf as: “a hard-edged, unequivocal line, partially (and ironically) derived from the Belgian 'clear line' of Hergé...”. Die rede waarom Mason hierdie “harde, ondubbelsinnige” lyn as ironies beskryf, is nie slegs as gevolg van die groot verskil tussen die twee kunstenaars se verwysingsraamwerke nie, maar ook in die uitbeelding van hul hoofkarakters. Hergé se beroemde komiek-karakter dien nie slegs as inspirasie vir Kannemeyer se tekening nie, maar hy herwin ook die Belgiese kunstenaar se grootste bron van verleentheid: *Tintin in the Congo* (1931).

Hergé's comics, we must recall, are remarkable for the contrast between the bland eternally youthful appearance of the young hero Tintin (Kuifie, in the Afrikaans translations) and the exaggeratedly racist appearance of the various colonial 'others' Tintin encounters, such as the pitch-black, thick-lipped Africans of Tintin in Congo or the slant-eyed, pug-nosed Orientals of The Blue Lotus—the Tintin books, one might say, are “harmless” colonial adventures executed in a style that exposes a worldview that is far from harmless. (Barnard 2004:742)

Soos wat Barnard uitwys is Tintin, net soos die grensvegter Rocco de Wet, 'n onfeilbare held en 'n onrealistiese, idealistiese uitbeelding van die koloniale Belg. Kannemeyer gebruik hierdie verbouereerde beeld van Tintin om sy eie siniese uitbeelding van die witmens se vrees vir die swartmens in die Suid-Afrikaanse post-apartheidsmilieu te bewerkstellig. In komieks soos “1974” (*Bitterkomix 9* 1999) en “Peekaboo” (*Pappa In Doubt* 2015) gebruik Kannemeyer dieselfde rassistiese uitbeeldings van swartmense wat in *Tintin in the Congo* (1931) voorkom. Daar is weereens 'n komplekse proses van erkenning, ontkenning en bemagtiging in hierdie uitbeeldings. Die appropriasie van 'n polities-inkorrekte skets om 'n polities-korrekte punt te bewys kan as problematies beskou word. Die vraag wat hierdie parodiese uitbeelding aktiveer is: Wie word bemagtig en wie word onmagtig deur hierdie satirisering? Soos Kannemeyer (1997:49) self verklaar: die “ironie is natuurlik dat die goeie satirikus nie slegs sy eie werk verewig nie, maar ook dit wat hy aanval.” Barnard (2004:743) verduidelik hoe hierdie parodie van Hergé se rassistiese uitbeeldings in Kannemeyer se “Blacks” (2015:54) kritiek mag uitlok: “We are clearly on dangerous terrain here. ‘Blacks’ is wide open to the charge that some

critics have levelled against Bitterkomix, namely that the satirical redeployment of stereotypes simply reenergizes them.”

Kannemeyer word nietemin deur Barnard (2004:743) verdedig as sy verklaar dat hy sy beste werk doen wanneer hy doelbewus 'n aanvanklike gevoel van verontwaardiging by die leser stimuleer om sy boodskap oor te dra. Die gebruik van rassistiese stereotipering en eksplisiete seksuele beelde aktiveer 'n emosionele reaksie by die leser. Barnard (2004:744) bely dat die briljansie van sowel Kannemeyer as Botes daarin lê dat hulle hierdie reaksies deflekteer na 'n “more fundamental and perhaps less obvious target of critique”.

Kannemeyer maak gebruik van postmodernistiese parodiese satirisering van 'n ikoniese figuur soos Tintin om 'n herinterpretasie daarvan te maak. Die verhaal van *Boetie* (1996), wat reeds kortliks behandel is, vertoon hierdie parodiese herwinningsproses. Die skoon lyne en idilliese en gedetailleerde agtergrond waarteen die verhaal afspeel, staan in kontras met die skokkende boodskap. Deur Hergé se tekenegniek te parodieer, satiriseer en ondergrawe Kannemeyer sowel die bronmateriaal as die illusie van die sindelike, Christelike Afrikaner-familie-dinamiek. Die onderdrukte ewels in die skoon, afgebakende Afrikaner-woonbuurte word op 'n ontugterende, byna kliniese wyse ontbloot. Kannemeyer (1997:58) verduidelik hoe “die minimalistiese gebruik van herkenbare argitektuur amper 'n argetipiese simbool van kleinburgerlike identiteit” verleen. Die gevolg van hierdie onthulling is dat die leser nooit weer dieselfde na Hergé as bronteks óf die voorstedelike dorpies as verwysingsraamwerk kan kyk nie. Hambidge (1995:20) verduidelik hierdie dubele effek soos volg: “Om een maal aan die boom van kennis van ironie en parodie te eet, het 'n onvermydelike verlies aan onskuld tot gevolg. Die parodiese teks kan nooit ongedaan gemaak word nie; dit kontamineer die oerteks in al sy geledinge.”

### **Leroux vergelyk met *Bitterkomix*: Die kliniese chirurg se mes en die geweldenaars se geroeste pangas**

Die verband tussen Leroux en *Bitterkomix* se ónromantisering van die Afrikaner-geskiedenis is reeds vermeld. Daar is nietemin 'n dramatiese verskil in die oordrag van hierdie boodskap. Leroux se gebruik

van versteekte sinspeling, metaforiek en simboliek in sy satiriese aanvalle op sy teikens staan in kontras met die werk van die *Bitterkomix*-kunstenaars. Waar Leroux subtiel ondergrawe, is daar 'n veel direkter en onverbiddelik konfronterende styl van satire in *Bitterkomix*. Die twee Latynse skrywers, Juvenilius en Horatius, se verskillende satiriese aanslae is in hierdie vergelyking van toepassing. Leroux vind meer aanklank by Horatius met sy subtiel spottery, terwyl die verbete en aggressiewe trant van *Bitterkomix* Juvenalius se tendense bevat. Waar Leroux met sy satiriese teks 'n gesofistikeerde, versteekte kritiek loods op die magstrukture, is die *Bitterkomix*-kunstenaars se aanval direk en onverbiddelik. Hierdie verskil in satiriese aanvalsmetodes kan, volgens Pollard, proporsioneel vergelyk word met die mate van onreg wat die satirikus meen aangedoen word:

[The satirist's] aim is to move his readers to criticize and condemn and he will seek to do so by moving them to various emotions ranging from laughter through ridicule, contempt and anger to hate. The feelings evoked will depend on the seriousness of the faults attacked as well as on the stance which the author himself adopts, the view he takes of the gap between the ideal and the reality. (Pollard 1970:74)

Dit is beduidend hoe die invloede op Leroux en die invloede op Kannemeyer en Botes hul onderskeie werke affekteer. Die bronne van aansporing is anders, hul jeug en vormingsjare verskil en die politieke konteks waarin hul satire ontstaan het, word deur hierdie faktore beïnvloed. Die uiteenlopendheid van die skrywers en kunstenaars wat as inspirasie vir hul werk dien, is relevant. Soos reeds vermeld, het die werk van Hemingway, Nabokof en Joyce vir Leroux aangespoor en beïnvloed, terwyl Kannemeyer (1997:31) weer bely hoe die "*Underground*-strippe" van die vroeë sestigs in onder andere Amerika op hom 'n impak gehad het. Volgens Kannemeyer (1997:35) is Robert Crumb die belangrikste stem in die *Underground*-stripkuns van die sestigerjare. Sy eerste werke in *Zap 0* en *Zap 1* (1967) het, onder andere, kwessies soos die Viëtnam-oorlog, diensplig, onderdrukte minderheidsgroepe, die kwessies van seks en dwelms, die opkoms van feminisme, sowel as 'n algemene wantroue in die regering en ander instansies uitgespreek. Dit is veral Crumb se soms skokkende, onverbloemde seksuele onderwerpe en beelde wat as die mees subversiewe aspek van sy werk beskryf kan word. Crumb, bekend vir sy nostalgie vir die Amerikaanse volkskultuur van die laat 19de en vroeë 20ste eeu, se *Zap* komieks was 'n groot inspirasie

vir Kannemeyer. Net soos Crumb, gebruik Kannemeyer dikwels homself as die protagonis van sy komieks en praat hy direk én retories met die leser. Mason (Botes & Kannemeyer 2006:10) verduidelik hoe hierdie tegniek ironies deur Kannemeyer gebruik word: “With his bald head, thick-rimmed spectacles and wagging fore finger, he has become a paradoxical simulacrum of the authority figures he hates.”

Bogenoemde aanhaling verklar nog ’n beduidende verskil tussen Leroux en *Bitterkomix* se satires. Leroux as roman-skrywer het homself altyd vermom en sy protagoniste, soos Henry van Eeden en Gysbrecht Edelhart, byna altyd as swakkelinge en stilswyende waarnemers uitgebeeld. Onderdrukking deur die apartheid-regime se publikasiebeheer het natuurlik ’n rol gespeel in Leroux se wegskramming van die direkte konflik. Daar kan geargumenteer word dat die *Bitterkomix*-kunstenaars se alter-ego’s, Konradski en Joe Dog, ook ’n soort literêre maskering is. Daar is nietemin ’n groot verskil tussen die satiriese aanval wat geloods word deur Botes en Kannemeyer en dié van Leroux. Ten spyte van hul skuilname, is die vermomming van die *Bitterkomix*-kunstenaars slegs oppervlakkig en boonop tong in die kies. Die leser is onder geen illusie dat die twee kunstenaars nie direk verantwoordelik is vir die inhoud van die komieks nie. Die satiriese boodskap word ook op ’n uiters konfronterende wyse oorgedra. Hierin lê die grootste verskil tussen Leroux en die werk van die *Bitterkomix*-kunstenaars: Die boodskap word nie verskuil agter woordspel en simboliek nie, maar word onsubtiel oorgedra.

Alhoewel die satiriese aanvalsmetode van Leroux en *Bitterkomix* van mekaar verskil, kan daar wel oor sekere ooreenkomste bespiegel word. By beide Leroux en veral Botes se kuns kan ’n Jungiaanse stramien gesien word. By Botes word hierdie beelde meestal as die Afrikanerpsige se onderdrukte skadu’s voorgestel. ’n Treffende voorbeeld word in Botes se “Slag van Bloedrivier”-komiek in *Bitterkomix 6* (1996) aangetref. In hierdie reeks sketse vertoon hy nie slegs histories-korrekte navorsing nie, maar ook die onderdrukte teenargument vir die heldhaftige sprokiesweergawe van hierdie gebeure wat op die Afrikaner afgedwing is. Soos reeds verduidelik, is Leroux se *Magersfontein, O Magersfontein!* (1976) ook met hierdie onrealistiese uitbeeldings en helde-aanbidding gemoeid. Beide Leroux en die

*Bitterkomix*-kunstenaars is hier besig met 'n soort simboliese kastrasie deur 'n dekonstruksie van die Afrikanerman as heldfiguur. Met sy disseksie van die Bloedrivierslagting wys Botes in skrilte sketse hoe vals, naïef en gevaarlik die gemitologiseerde Afrikaner kan wees. Barnard (2004:731) verduidelik hoe die ondergrawing van hierdie ikoniese, geskiedkundige beelde en verhale in *Bitterkomix* 'n "metahistorical" bepaling skep. Hierdie siening kan ook van toepassing gemaak word op Leroux se disseksie van die mitologiese voorstelling van Boere-oorloghelde in *Magersfontein, O Magersfontein* (1976). Soos Barnard (2004:731) in die volgende aanhaling verklaar, verdraai beide Leroux en Botes die ikonisiteit van die verlede vir hul eie satiriese doeleindes: "(T)he icons, stereotypes, and slogans by which history enters into the popular imagination are both the means and the object of scrutiny."

'n Voorbeeld van die stereotipes wat ondergrawe word in Botes se werk, word in die Bloedrivier-komiek se titelontwerp bespeur. Die jukstaposisie van 'n ossewa en 'n motorkar wat aan beide kante van 'n bloedbedekte hart figureer, is opmerklik. Deur hierdie twee beelde in gelyke verhouding tot mekaar te plaas, ondergrawe Botes die ikonisiteit van die ossewa. Vestergaard (2000:23) verduidelik hoe 'n simbool of "totem", soos die ossewa, verteenwoordigend kan wees van 'n groep se identiteit: "(T)otems are not symbolizations of something already existing, but, on the contrary, that this 'something' only exists through symbolization". Botes wil die leser reeds met die titel van sy komiek attent maak daarop dat 'n dekonstruksie plaasvind van dié simboliese "totem" en die assosiasies wat dit aktiveer.

Die eerste helfte van die komiek vertoon soos 'n tradisionele historiese vertelling van die Bloedrivier-verhaal, hoewel 'n uiters gewelddadige weergawe daarvan. Daar is 'n keerpunt halfpad deur die komiek wanneer Botes die leser uit die verhaallyn neem en plaas in 'n klaskamersituasie met Generaal Konradski ('n alter-ego van Botes) as dosentfiguur. Deur hierdie Brechtiaanse vervreemdingstegniek word 'n direkte konfrontasie met die leser bewerkstellig. Die karakter maak, volgens Barnard (2004:726), 'n "narrative interruption (that) serves as an alienation effect, dislodging conventional emotion and inviting critical reflection. It makes it clear that what we have been reading is not history, so much as the history of a self-interested construction of a myth." Binne hierdie onderbreking bely

Konradski/Botes dat Bloedrivier se idee van die Afrikaners as 'n "uitverkore" nasie, die "Nasionaliste se koppe heeltemal laat uithaak het". Hy verduidelik in die volgende paneel hoe president Steyn die mitologiserende effek van Geloftedag verdraai, en verklaar dat die swartman as onderdanig aan die witman beskou moet word. In die paneel wat volg, is P.W. Botha besig om 'n tendensieuse en opportunistiese skakeling tussen die Zoeloes en die "Russiese, Kubaanse en Oos-Duitse impi's" te maak. Botes wys in hierdie "onderbreking" nie net hoe bedrieglik politici kan wees nie, maar ook hoe skadelik onkritiese mitologisering kan wees.

Deur die res van die Bloedrivierverhaal wat volg op hierdie onderbreking in 'n surrealistiese fantasieruimte te plaas, ontmagtig Botes die outensiteit van dit wat voorafgegaan het selfs verder. Die ossewa, as byna mitologiese totem vir die Afrikaner se heldedade, vertoon in hierdie deel van die verhaal net so belaglik as 'n tydreisende motor genaamd "Die Swart Gevaar". Die impak van die ossewa-beeld word met hierdie jukstapenering ondergrawe en belaglik gemaak. Die simboliese mag van die twee voertuie word as relatief, subjektief en kontekstueel uitgewys. 'n Verdere ontmagtiging vind plaas in die slotbeelde van Botes se komiek. In 'n verdubbeling van die beeld van die Zoeloe-lyke in die Bloedrivier, vertoon Andries Pretorius in die hel se kokende bloedmeer en word deur 'n swart man met 'n AK 47 geskiet as hy probeer ontsnap. Hierdie growwe en onverbiddelike voorstelling staan in sterk kontras met die beeld van die Godvresende, uitverkore Afrikaanse krygers wat op skool aan jong kinders voorgehou is. Botes wil nie net wys op die onrealistiese propaganda waarmee Afrikaners gebreinspoel is nie, maar wil die totale teendeel van hierdie boodskap oordra.

### **Seksuele satire: *Bitterkomix* en die impotensie van onderdrukking**

Kannemeyer (1997:53) tref in sy studie 'n vergelyking tussen die *Underground*-stippe van die sestigers in Amerika en die reaksie wat *Bitterkomix* aanvanklik by die Suid-Afrikaanse publiek uitgelok het. In beide hierdie tydperke en in beide lande het daar 'n anti-establishment en kontrakultuur-rewolusie geheers. Daar kan 'n verband bespeur word tussen die sestigerjare se anti-Viëtnam-beweging in

Amerika en die opstand teen die Grensoorlog en die gepaardgaande militaristiese propaganda en verpligte diensplig in die sewentiger- en tagtigerjare in Suid-Afrika. Die *underground*-komiekkunstenaars, soos Crumb en Wilson, maak tydens hierdie tydperk hul eerste verskyning in Amerika, terwyl die *Bitterkomix*-kunstenaars ook in die laat tagtigs hul anti-diensplig-komiek, die “Tommy”-saga, in die tydskrif *Stet* publiseer. Wat ook beduidend is van sowel Crumb en Wilson as Botes en Kannemeyer, is die invloed van ’n puriteinse, konserwatiewe uitkyk op seksualiteit wat hul onderskeie milieus oorheers het. In ’n artikel oor die seksueel eksplisiete elemente wat, binne die konteks van ’n na-oorlogse VSA, in Crumb se werk bespeur word, skryf Levin die volgende:

All “successful” societies are sexually oppressive. In 1984 Big Brother must destroy Winston and Julia because they are sexually free. If the Party can control sex it can control everything. Man is left in a state of constant hunger. We can't get as much as we want and we're not supposed to. We're left chronically deprived. (Levin 1995:106)

Volgens Kannemeyer (1997:ii) kan daar baie ooreenkomste tussen die “waarde-sisteme van Wit Suid-Afrika” en die meer konserwatiewe state in die Verenigde State getrek word. Kannemeyer (1997:ii) verklaar dat daar ’n verbintenis bestaan tussen die ekonomiese welvaart in na-oorlogse VSA. en die styging van konserwatisme in daardie land. In Suid-Afrika kom die Nasionale Party rondom dieselfde tyd aan bewind en propageer ’n seksuele konserwatisme wat in die Calvinisme en die Christelike Nasionale Onderwysstelsel gesetel was. Beide hierdie twee stelsels van outoriteit het die apartheidsstelsel en die mag van veral die wit man gepropageer. In haar studie ondersoek Van Staden (2006:36) hoe die kerk, die onderwysstelsel en die gesinsdinamiek inskakel met dié patriargale propagasie binne Christelike Nasionalisme. Sy verduidelik die rol wat veral die kerk in die instandhouding van hierdie patriargale magstrukture speel soos volg:

Die Afrikaanse gemeenskap se lang verbintenis met Protestantisme het veroorsaak dat die kerk een van die belangrikste organisasies was wat die wit manlike, Afrikaner hegemonie as gereedskapstuk gebruik het. Weens eerbied wat tradisioneel in die Afrikaanse gemeenskap vir dominees bestaan het, het dominees ’n baie invloedryke gesagsposisie bekleed. (Van Staden 2006:37)

Kannemeyer (1997) wys ook op die verhouding tussen die NG-kerk en die seksuele opvoeding en gedrag in die Suid-Afrikaanse skoolsisteem van sy jeug.

Kannemeyer (1997:50–1) verklaar die NG-kerk se opvoedkundige beleid “het die jong (Christelike) skoliere se natuurlike seksualiteit en begeerte met ‘sonde’ geassosieer.” Kannemeyer (1997:51) beweer hierdie beskamende seksuele opvoeding was “‘n doelbewuste strategie van onderdrukking deur die ‘outoriteite’...” (Kannemeyer 1997:50–1).

Vestergaard (2000:131) beaam die sienings van Kannemeyer (1997) en Van Staden (2006) as hy die posisie van seksualiteit in die Christelike Nasionalisme ondersoek. Hy verduidelik hoe dogmatiese Calvinisme tydens apartheid ’n “strict sexual moral code” gepredik het. Vestergaard brei op hierdie aspek uit as hy die volgende verklaar:

Sex was only allowed between married couples behind closed doors. Homosexuality was a big taboo and seen as being abnormal and incompatible with being an Afrikaner ... It is hence not surprising that we see examples of homosexuality in *Bitterkomix*. But we also see depictions of two of the other big taboos, namely incest and sex between black men and white women. (Vestergaard 2000:131)

Van die deurlopende kritiek wat teen die komiek geloods was, is dat die gruwelike onderwerpe wat in die komieks gedek word, deel uitmaak van ’n oorwegend seksistiese benadering. Die *Bitterkomix*-kunstenaars, nes Crumb en Wilson, maak gebruik van seksueel eksplisiete beelde om die dominante sosiale orde uit te daag, eerder as vir seksuele prikkeling. Hierdie siening word beaam deur Rheeder (2000:43) as sy verklaar dat sy “vermoed dat die ‘gevaar’ wat Botes en Kannemeyer se werk inhou, presies die teenoorgestelde is as die ‘gevaar’ wat pornografie inhou. Waar pornografie manlike mag verheerlik, ondermyn *Bitterkomix* dit.”

Hierdie verduideliking word nie aanvaar deur kritici wat *Bitterkomix* as misogynisties en pornografies beskou nie. Een so ’n kritikus van *Bitterkomix*, Liese van der Watt, beweer in haar werk dat, ondanks *Bitterkomix* se pogings om Afrikaans van beide sy nasionalistiese en Calvinistiese ouers te bevry, hulle

werk nogtans hierdie aspekte verheerlik. In besonder verwys sy na *Bitterkomix* se gebruik van vrouehaat, wat sy as 'n "*misogynistic metaphor*" beskryf. Hierdie strategie word, volgens Van der Watt, blykbaar gebruik om 'ou' Afrikaner-maskuliniteit en androsentriese denke te ontbloot en te versadig. Van der Watt (1999) argumenteer dat die monster wat die satirikus probeer verslaan, soms die satirikus self in iets gruweliks kan verander. Kannemeyer verwys in sy studie na hierdie aanklag deur Van der Watt en verdedig homself en die ander *Bitterkomix*-kunstenaar:

Liese van der Watt beweer ook dat *Bitterkomix* op "verskillende maniere" nie 'n bevryding van die verlede is nie, maar slegs 'n voortsetting van tradisionele Nasionalistiese en Calvinistiese waardes is. Ek dink dat feitlik alles wat ek tot dusver in hierdie verhandeling geskryf het, die teenoorgestelde propageer. Ten slotte is ek eerder *politically incorrect* as oneerlik teenoor myself. (Kannemeyer 1997:64)

In 'n onderhoud met Kannemeyer deur hierdie navorser het die kunstenaar verder uitgewei oor sy siening van Van der Watt se standpunt:

Met my persoonlike werk was dit 'n issue wat ek altyd dikwels aangespreek het omdat ek dit verstaan – om te sê dat ek die euwel aanhits, is so 'n oppervlakkige en eng interpretasie van die werk. Ek vind dikwels dat mense voel ek as kunstenaar moet liever sekere issues/topics nie aanspreek nie. Die probleem is dan dat niemand dit aanspreek nie – en die euwel net aanhou groei. (Onderhoud gevoer op 28 Februarie 2018 per e-pos)

Daar is nietemin vele voorbeelde van nie slegs eksplisiete nie, maar ook ontstellende seksuele beelde in die *Bitterkomix*-kunstenaars se werk. Treffende voorbeelde word aangetref in *Bitterkomix 6* se "Elke Ou se Liefde is Belangrik" (1996:33) en in *Bitterkomix 8* se "Die Hemel Help Ons (twee)" (1998:20). In eersgenoemde beeld Kannemeyer seksuele geweld teen 'n vrou uit. Daar is skynbaar, volgens 'n oppervlakkige lesing van hierdie komiek, geen kompleksiteit daaraan verbonde nie. 'n Man klap 'n vrou en forseer haar om eers orale seks met hom te hê en penetreer haar daarna. Die hele komiek word slegs uit die oogpunt van die man, genaamd "Piet", vertel terwyl hy 'n naamlose vrou fisiek aanrand. Dit is in komieks soos hierdie waar Kannemeyer se satiriese doelstelling moeilik is om te versoen met die brutale aard van die boodskap. Die Piet-karakter in die komiek beskryf sy skokkende aksies

doodluiters en byna emosieloos. Dit is vanselfsprekend en normaal vir die Piet-karakter om die vrou so te behandel, amper asof hy dit as sy reg beskou. Wat Kannemeyer wil uitwys, is die problematiek van so 'n gemaklike siening van geweld teenoor vroue. Kannemeyer wil in hierdie komiek die onuitgesproke, half-verborge posisie van vroue in die Afrikaner-man se patriargale sisteem ontbloot. Hierdie verklaring word ondersteun deur Vestergaard (2000:131): “Bitterkomix wants to criticise white, Afrikaans-speaking males, touch on their fears, and undermine their sense of security and authority. One of the ways of doing this is by exposing the twisted violent sense of sexuality that the patriarchal order breeds.”

In die tweede voorbeeld, “Die Hemel Help Ons (twee)” (1998:20), is Kannemeyer se satire selfs donkerder en meer skokkend. Die laaste nege panele van hierdie komiek vertoon as 'n intertekstuele parodie van die Amerikaanse kunstenaar, Mike Diana, se tekenstyl en inhoud. Waar *Bitterkomix* se beelde en verwysings dikwels op die randsteen van obseniteit dobber, is Diana se werk erg versteurend en onbeteueld obseen. As die redakteur van die komiek *Boiled Angel*, is Diana se werk as onaanvaarbaar deur die Amerikaanse regering beskou; hy is trouens in Maart 1994 skuldig bevind aan drie aanklagte van obseniteit, tot een jaar gevangenisstraf gevonniss en gelas om sielkundige behandeling te kry (Kannemeyer 1997:46). Met hierdie kennis as agtergrond, is dit beduidend dat Kannemeyer hierdie kunstenaar se tekenstyl parodieer vir sy eie komiek. Die ontstellende beeld van 'n vader wat sy dogter verkrag in “Die Hemel Help Ons (twee)” moet dus deur die lens van hierdie postmodernistiese mimesis van Diana gesien word. Kannemeyer gebruik Diana as 'n geleier om die onreg in Afrikanerfamilies se vader-dogter magsdinamiek uit te beeld. Weereens moet die beeld nie buite konteks geles word nie. Die komiek is eksplisiet en skokkend, maar die satiriese boodskap en die reaksie daarop is steeds die hoofdoel. Soos Murray (1988:3) bely in sy studie: “Satirists shock in order to encourage reaction.”

## **Seks-spot is die giftigste Gif (1994)**

“Is sex dirty? Only if it’s done right.” (Woody Allen 1972)

Die komiek *Gif: Afrikaner Sekscomix* (1994) is deur Kannemeyer en Botes, met die samewerking van Hond Uitgewers, in April 1994 geloods. Mason (Botes & Kannemeyer 2006:10–1) beskryf die komiek as ’n “unrestrained exploration of male sexual obsession”, waarin die seksuele satire uiters konfrontierend funksioneer. Een van die dominante temas in hierdie komiek is die wit man se seksuele gebrekkigheid, in kontras met die swart man se potensie en krag. Met 1994-verkiesing as keerpunt en die verlore regerende mag van die Afrikaner, word hierdie onverbloemde satire briljant aangewend deur Botes en Kannemeyer om die langdurige, onderdrukte vrees vir die swart man te illustreer. Die viriele swart man wat deur die skrywers uitgebeeld word, verteenwoordig ’n dominante mag op liggaamlike vlak, asook die groeiende potensie van die nuwe regerende magte. Soos Kannemeyer (1997:62) in sy analise verduidelik, word die gek geskeer “met die vrese van impotensie (en uiteindelik seksuele repressie) en oordryf rassistiese veralgemenings deur wit mense dat swart mans nie slegs méér viriel is nie, maar ook byvoorbeeld groter penisse het.” Daarbenewens vertoon hierdie beeld ook die vrees vir regstellende aksie en die verlies van aansien waarmee die wit man in die onkeerbare, naderende politieke toekoms sou moes vrede maak. Vestergaard verduidelik die posisie van die swart man as die “Other” in die Christelik-Nasionale ideologie soos volg:

... (W)hen Afrikaners talk about ‘the crisis of South Africa’, in terms of issues like education, health care, the economy, and crime, what they really worry about is black taking away their ‘way of life’ – die swart gevaar – grounded in deeply entrenched racialised fears. The black man in the drawing has conquered the domain of the Afrikaners – the worst nightmare for the Christian-nationalists. (Vestergaard 2000:136)

Een van die komieks wat van die sterkste reaksie uitgelok het in die *Gif*-uitgawe is getiteld “Liefde en Missiele” (1994:1). In hierdie werk gebruik Kannemeyer die gewilde jeugboekkarakters Trompie en Rooies van *Trompie en die Boksombende*, Livinia van die *Liewe Heksie*-verhale en *Saartjie*, ook ’n heilsame jeugboekarakter, in ’n skerp, satiriese ondergrawing. In dié werk is Trompie en Rooies

volwasse mans in hul motor, op soek na seksuele plesier op 'n uitheemse planeet. Beide Livinia en Saartjie, ook volgroeide jong vrouens, ryloop langs die pad as Trompie en Rooies hulle oplaai. Kannemeyer verdraai dan die tradisionele rolle van seksuele drange en maak dit die twee vroue-karakters wat op seks aandring, nie die mans nie. Met die angs vir 'n vrou wat die seksuele magposisie inneem, vertoon beide mans hul onderdrukte impotensie. Dit is dan dat Livinia haar towerperd, Griet, oproep om haar uit die penarie te help. Kannemeyer ondergrawe hierdie beeld verder deur Griet uit te beeld as 'n gespierde, reusagtig-toegeruste swart man wat beide Livinia en Saartjie se wellustige drange bevredig. In een paneel, terwyl Livinia in mid-koïtus verkeer, sê sy aan die twee wit mans: "Hoekom fokkof julle twee plaasjapies nie maar nie?" Met hierdie uitlating toon Kannemeyer nie slegs die seksuele onbevoegdheid van die twee wit karakters in vergelyking met die viriele towerman nie, maar ook die verborge vrees van die wit man dat hy nie meer welkom of nodig gaan wees in die post-apartheid Suid-Afrika nie. In die laaste twee panele skiet Trompie onverwags vir Rooies dood, aangesien die vernedering te groot is om sy vriend as 'n ooggetuie te laat.

Die uitreiking van *Gif* (1994) is met wydverspreide verontwaardiging en skok deur die Suid-Afrikaanse publiek ontvang. Waar die twee *Bitterkomix*-skeppers eens ereblyk vir hul dapper kulturele kritiek ontvang het, was hulle nou die teiken van kritiese sensuur van albei kante van die ideologiese spektrum. Hierdie negatiewe publisiteit het juis die teenoorgestelde uitwerking op die gewildheid van die twee kunstenaars se werk gehad (Botes & Kannemeyer 2006:10). Die regering sou wel op 15 Desember 1994 'n verbod op *Gif* plaas onder die Wet op Publikasies, artikel 11, seksie 2. Rheeder (2000:65) verklaar dat die twee *Bitterkomix*-kunstenaars die verbod koppel aan "die negatiewe reaksie" by 'n uitstalling van die Universiteit van Stellenbosch se Departement Beeldende Kunste. Die volkleurafdruk van Kannemeyer se *Liefde en Missiele* is die werk wat die polemieks veroorsaak het. Mason (Botes & Kannemeyer 2006:11) beskryf Kannemeyer se keuse om hierdie opspraakwekkende komiek se oorspronklike weergawe by 'n uitstalling van die Universiteit van Stellenbosch se Kreatiewe Kunste Departement te vertoon as 'n "inspired Duchampian"-stap. Talle gaste het in die besoekersboek en in

persverklarings die werk as, onder andere, “pure pornography”, “afstootlik”, “pervers” en “skokkend” beskryf (Botes & Kannemeyer 2006:11). Die Universiteit van Stellenbosch het as gevolg van hierdie reaksies ’n openbare debat gereël om die werk te bespreek.

Talle koerante en tydskrifte het die geleentheid gebruik om ook hul eie menings oor die skeidslyn tussen pornografie en kuns uit te spreek. Shaun de Waal skryf in sy weeklikse rubriek in die *Mail & Guardian* (14 Oktober 1994) *Gif* “is willing to titillate, but it is not afraid of being grotesque, disconcerting or blackly farcical”. Jan van Zyl beskryf *Gif* humoristies in *Die Matie* (11 Augustus 1994) as “’n boek wat nie sonder ’n kondoom gelees kan word nie.”

### **Loslywe en lostonge: “Vetkoek” en die vermeng van taal**

In 1996, toe die Afrikaanse weergawe van die tydskrif *Hustler*, genaamd *Loslyf*, uitgereik is onder die redaksie van die skrywer Ryk Hattingh, het hy die *Bitterkomix*-duo genader om ook vir dié prikkelpers bydraes te lewer. Die komieks wat in *Loslyf* verskyn het was uniek, nie slegs weens hul eksklusiewe vertoning in dié tydskrif nie, maar ook omdat hulle in kleur verskyn het. Alhoewel die komieks ’n definitiewe seksueel-stimulerende effek op die lesers moes hê, was die werk tog gelaai met skerp sosiale kritiek en satire. Botes en Kannemeyer het hul komieks wat in *Loslyf* verskyn het, gebruik om kommentaar te lewer oor die lesers van die tydskrif self. Daar was, onder andere, ’n gruwelike “advertensie” vir ’n langer penis wat verkry is deur die orgaan in die helfte te sny en ’n middelstuk vas te naai (!). Vir Mason (Botes & Kannemeyer 2006:12) was hierdie keuse deur die komiek-kunstenaars om ’n soort *guerilla*-aanval op die lesers se eie kwesbare manlike selfbeeld te loods, geniaal. Teen die agtergrond van die oorwegend ondermynende en veroordelende nasionale en wêreldwye opinie oor die Afrikaner-man in die post-apartheidsmilieu, ontbloot Kannemeyer en Botes hierdie groep se fobies deur middel van helderkleurige satire.

Volgens Rheeder (2000:75–6) is die komieks wat pornografiese elemente bevat, onder andere dié in *Loslyf*, misreken en moet dit as suiwer satire beskou word. Rheeder (1995:13) verklaar dat Kannemeyer

en Botes juis hierdie “steeds groeiende bedryf van seks-literatuur in Suid-Afrika” gebruik “om ’n nuwe mark te bereik wat direk aangespreek kan word in hulle komieks”. ’n Voorbeeld hiervan is die argetipiese karakters in *Vetkoek* wat in tipiese Suid-Afrikaanse werkomstandighede uitgebeeld word, soos Tommy die *mechanic*, Mr Clifton en sy werknemer genaamd “die deskcherry”, en Ronnie die smeerlap. Volgens Rheeder (1995:13) maak die *Bitterkomix*-kunstenaars hierdie algemeen herkenbare karakters spesifiek van toepassing op die Suid-Afrikaanse milieu deur die tipiese informele Afrikaans wat die karakters gebruik. Die vermenging van Afrikaans en Engels, oftewel die “onsuiwer” gebruik van Afrikaans, is ’n voorbeeld van kritiese ondergrawing deur die *Bitterkomix*-kunstenaars. Soos Barnard (2000:735) vermeld, moet hierdie “jumbling of English and Afrikaans” binne die konteks van apartheid se drakoniese opposisie teen enige vorm van vermenging gelees word. Volgens Barnard (2000:735) is die mengeltaal wat in *Bitterkomix* en *Vetkoek* gebruik word, ’n uitdaging van en rebellie teen “an insistence on purity” wat tydens die apartheidjare in die Afrikanerkultuur geheers het: “...(I)n the vision of H.F. Verwoerd and others, (culture) should not only be ethnically particular (volkseie), but also high-minded, ennobling, and pertaining to a special sphere: separate and distinct from the “carnal and the ugly”.

Hierdie vermenging van tale, tesame met die gebruik van vloekwoorde en kru taal, vorm deel van die *Bitterkomix*-duo se aanval op hierdie absurde strewe na “suiwerheid” deur die apartheidregering se taalbeleid. Dit is ’n Rabelaisiaanse tegniek wat Kannemeyer en Botes gebruik om dit wat as “grotesk” en onaanvaarbaar beskou moet word, na vore te bring. Deur seksualiteit in alle vorme op onvleiende en onverskrokke wyse te ontbloot, is Kannemeyer en Botes besig met ’n kragdadige demokratisering van alle mense. Die naakte liggaam is ’n gelykmaker, soos Hodgart uitwys:

So too the effect of obscenity in satire is to level all men, and to level them downwards, removing the distinctions of rank and wealth. The satirist's aim is to strip men bare, and apart from physique one naked man is much like another. “Robes and furred gowns hide all”, as King Lear says of the symbols of authority. By using obscenity, the satirist can go even further, reducing man from nakedness to the condition of an

animal, in which any claim to social or even divine distinction must appear even more ridiculous. (Hodgart 1969:91)

#### **AFDELING 4: Satire in 'n moderne multimediakonteks**

**"E Pluribus Unum: In satire we trust" (Mclennen & Maisel 2014)**

In hierdie afdeling word satire in die kontemporêre, tegnologiese milieu bestudeer. Waar die vorige afdelings hoofsaaklik gemoeid was met die Suid-Afrikaanse konteks, is daar 'n breër, internasionale fokus in hierdie afdeling. Die ou cliché "when America sneezes the world catches a cold" is ter sprake in hierdie afdeling. Die invloed wat die Amerikaanse kultuur op Suid-Afrika het, is weens die impak van die internet en satelliet-televisie groter as ooit tevore. Media funksioneer op 'n globale vlak en daar is 'n interafhanklikheid tussen Suid-Afrika en die res van die wêreld, ook binne 'n satiriese konteks. Daarom word daar veral aandag gegee aan die aanval op satire ná die terreur-aksies van 11 September 2001 in Amerika en hoe satire reageer op tragedie. Die volgende vraag word gestel: Hoe het die magposisie van satire verander vandat die internet aan almal die geleentheid gee om te satiriseer? Satire se nuutgevonde posisie as "waghond" van die media, sowel as die rol van nuusbronne word ondersoek. Laastens word die toekoms van satire onder die loep geneem. Daar word veral aandag gegee aan die invloed van politieke korrektheid op satire deur die invloed van 'n nuwe, gesiglose, en in wese oorbodige, moralisering op sosiale media.

#### **Satire en 9/11: *The Onion* en die lag-trane van tragedie**

**"Hegel remarks somewhere that all great world-historic facts and personages appear, so to speak, twice. He forgot to add: the first time as tragedy, the second time as farce." (Karl Marx 1926)**

Jones (2009:27) verklaar dat, in die nasleep van die terreuraanvalle in New York en Washington op 11 September 2001, daar 'n verwante aanval op die invloed en posisie van ironie en satire in Amerika opgemerk kon word. Jones (2009:27) verwys na 'n onderhoud met Graydon Carter, die redakteur van

*Vanity Fair*, op die webwerf Inside.com waar Carter verklaar dat Amerika “the end of the age of irony” bereik het. ’n Soortgelyke siening word in Roger Rosenblatt se artikel in *Time Magazine* (20 September 2001) uitgespreek as hy die dood van ironie bestempel as “the one good thing (that) could come from this horror”. Rosenblatt (2001) erken in sy artikel hoe die Amerikaanse intelligentsia in die dertig jaar voor die aanval op die Twin Towers daarop aangedring het dat “nothing was to be believed in or taken seriously. Nothing was real.” Hy gaan verder in sy kritiese houding teenoor ironie en satire as hy die volgende verklaar:

With a giggle and a smirk our chattering classes – our columnists and pop culture makers – declared that detachment and personal whimsy were the necessary tools for an oh-so-cool life; the ironists, seeing through everything, made it difficult for anyone to see anything. (Rosenblatt 20 September 2001 The Age of Irony Comes to an End, besoek op 20 September 2018)

Rosenblatt se aanhaling weerspieël, volgens Jones (2009:29), die kollektiewe gevoel van ang en vreesbevangenhêid in Amerika ná die aanvalle. Jones (2009:29) verduidelik dat, tesame met hierdie ontsteltenis, daar ook ’n oorweldigende oplewing van patriotisme in die Amerikaanse kultuur was. ’n Beduidende nuwe-reaksie van hierdie vaderlandsliefde is wat Jones (2009:29) beskryf as “a surprising level of anti-intellectualism directed against those who challenge what is often presented as an understood set of accepted moral values”.

Die siening dat morele waardes as voor die hand liggend beskou moet word, is, soos telkens in hierdie studie aangedui, ’n simboliese rooi vlag vir die satirikus. Daar sou nietemin in Amerika, in die nadraai van 9/11, ’n gebrek aan satire en humor heers. ’n Voorbeeld van hierdie humor-vakuum kon op die satiriese program *Saturday Night Live* se eerste episode ná die aanval gesien word. Die burgemeester van New York gedurende daardie tydperk, Rudy Giuliani, het as gasheer van die program opgetree. In ’n emosionele episode wat groter klem gelê het op patriotisme as op komedie, het Lorne Michaels, die vervaardiger van *Saturday Night Live*, die volgende vraag aan Giuliani gerig: “Can we be funny now?”. Verbanne kan getref word tussen Leroux se *Magersfontein, O Magersfontein* (1976), die verbod op die

seksuele satire in *Gif*, en die reaksie op satire na die Twin Towers-aanvalle. In al drie hierdie gevalle is satire as ongevraagd én onaantvaarbaar beskou deur die dominante magposisies. Die verskil tussen post-9/11-Amerika en die verbod op Leroux en die *Bitterkomix*-duo se werk, is dat sensuur amptelik aangekondig is by die gepubliseerde werke. In Amerika kan geargumenteer word dat die satire-“embargo” deur die satirici self ingestel is. Televisie-aanbieders soos Conan O’Brien, David Letterman en Jon Stewart het almal in hul openingsmonoloë direk hul huiwering oor komedie en satire uitgespreek. Die programme wat normaalweg snydende satiriese kommentaar gelever het, was “stomgeslaan” deur die tragedie. Tesame met hierdie swarmoedigheid was daar ’n aggressiewe teenstand teen enige ironiese of satiriese kritiek in die land. Jones (2009:29) verklaar dat, in die onstabiele sosiale klimaat in Amerika, ’n ironiese en indirekte evaluering van die politieke situasie in die land as byna verraderlik uitgebeeld is. Jones (2009:29) verduidelik hierdie unieke posisie waarin satirici hulself bevind het soos volg: “Here, they are presented as little better than anarchic nihilists, purposefully obscuring truth in their self-interested quest to undermine all types of orthodoxy; their demise is hailed as a victory for veracity ...”

Jones (2009:27) beaam wat reeds herhaaldelik in hierdie studie uitgewys is, naamlik dat satire gedurende tydperke van konflik en politieke krisis dikwels onderdruk word as dit die dominante, ortodokse diskoers betwis. Achter (2008:276) verduidelik die problematiese posisie wat politieke humor moes inneem binne die konteks van die oorwegend patriotiese narratief in Amerika: “In a dominant frame that regarded the attacks as tragic and sacred, the hijackers as the personification of evil, and the U.S. as a community of innocent victims, the range for political humour was considerably narrowed.”

Soos beide Jones (2009) en Achter (2008) verklaar, kan humor ’n beduidende rol speel in ’n samelewing wat krisisoomblikke beleef. Achter (2008:276) beaam Jones (2009) as hy verduidelik hoe die Amerikaanse komiese media aanvanklik oorwegend versigtig en bevrees was dat hulle getug sou word vir die “misspoken word”. Die meesternarratief, volgens Jones (2009:38), was dat die stemming in

Amerika nie plek gehad het vir komedie nie: “What is intriguing about recent American history involving satire is how valuable a culture in shock and mourning finds an absolute and valorised past, and how incompatible corrective laughter is with cultural crises.”

Met hierdie sensitiviteit wat geheers het, was die rol van satire en satiriese televisieprogramme onder druk. Die nuus-parodie, *The Daily Show*, en die satiriese skertsprogram, *Saturday Night Live*, het ’n soort identiteitskrisis ervaar ná die terroriste-aanvalle. Die satiriese webwerf, *The Onion*, het ook in die twee weke wat op die aanvalle gevolg het, nie nuwe werk gepubliseer nie. Jones (2009:32) beskryf die gevoel wat geheers as “obligated to heed the calls for sensitivity and/or collective denial ...”

Lenny Bruce se aanhaling, “Satire is tragedy plus time,” is hier van toepassing. Die aanvanklike reaksie op enige komediant of satirikus wat krities was oor die oor-sensitiviteit wat op die 9/11 aanvalle gevolg het, was oorwegend negatief. Die komediant, Bill Maher, het op sy nuus-en-aktualiteitprogram, *Politically Incorrect* (<http://www.freerepublic.com/focus/f-news/526699/>), een week na die aanvalle kritiek gelewer op die dominante “terroriste-as-lafaards”-narratief. In gesprek met Dinesh D’Souza verklaar Maher die volgende: “But also, we should – we have been the cowards lobbing cruise missiles from 2,000 miles away. That's cowardly. Staying in the airplane when it hits the building, say what you want about it, it's not cowardly.” (Transkripsie van *Politically Incorrect* 17 September 2001, besoek op <http://www.freerepublic.com/focus/f-news/526699/posts>, 27 Desember 2018)

Hierdie uitlating deur Maher het hom sy belangrikste adverteerders laat verloor nadat sy kommentaar as onpatrioties bestempel is. Soos Jones (2009:35) uitwys, was die einde van 2001 nog nie die regte tyd vir hierdie kritiese denkwysie wat inherent tot satire is nie. Hierdie stelling word ondersteun deur Daniel Kurtzman (8 September 2002 [www.sfgate.com](http://www.sfgate.com)) in ’n artikel wat ’n jaar na die aanvalle verskyn het en waarin hy ligtelik spot met die angstige atmosfeer wat ná 9/11 in Amerika geheers het: “Last fall, when jingoism ruled and "America, love it or leave it" was the watchword, voicing any such scepticism of government policy would have been considered comedic suicide, if not a deportable offense.”

In tye van morele krisis smag die mensdom na wat Jones (2009:35) noem “black-and-white morality”. Volgens Jones word hierdie smagting na morele sekerheid gereflekteer in die reuse gewildheid van films soos *Harry Potter and the Sorcerer’s Stone* (November 2001) en *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (Desember 2001). Beide hierdie rolprente se indeling van goed en boos kan as ’n barometer vir hierdie smagting gesien word.

Jones (2009:36) argumenteer dat Amerika se kollektiewe sin van superioriteit en singulariteit voor 9/11 van so ’n aard was dat dit makliker ikonoklastiese satiriese aanvalle kon verdra. Jones verduidelik hierdie veranderde posisie van Amerikaners se vooropgestelde idees van hulself soos volg:

When the ethos of invulnerability was lost, media producers and government authorities acted with surprising alacrity to silence the divisive voices, driving them into less scrutinized media, while the populace, rejecting critical thinking, sought out the stabilizing structures of pre-9/11 comedy in order to facilitate the avoidance of painful memories. (Jones 2009:36–7)

Hierdie observasie deur Jones word beaam deur Rick Bayan in sy essay wat in die studie, *The Onion and Philosophy* (Kaye 2011) gepubliseer is. Bayan (in Kaye 2011:87) argumenteer dat diegene in magsposisies gewoonlik sinisme “demonise” om kritiek te beheer:

The ruling elite can’t legally silence these cynics, so it has to do the next best thing: blacken their reputation. The political and corporate panjandrums refuse to acknowledge the fierce moral and ethical component of cynicism. A true cynic opposes sham and hypocrisy with all his wounded heart. The people in power fear cynicism precisely because it opposes (and exposes) sham and hypocrisy. (Kaye 2011:87)

Nietemin, soos telkens in hierdie studie uitgewys is, besit satire die vermoë en oorlewingstrategieë om aan te pas by enige onderdrukkende omstandighede. Die nuus-parodie-webwerf en koerant, *The Onion*, sou in hierdie tydperk, waarna Jones (2009:35) verwys as beide “calm and contentious”, die voortou neem in siniese, satiriese diskoers. skryf Ruiz (in Kaye 2011:15): “Beneath a surface of satire and humour, *The Onion* is philosophical at heart, raising conceptual questions, challenging faulty presuppositions and mocking poor reasoning.”

Dit is beduidend dat, net soos *Bitterkomix* aanvanklik buite die dominante uitgewers se magsinvloed ontstaan het, dit op die Internet sou wees waar satire weer vrye teuels kon kry. In 2001 was die Internet nog nie so gereguleer soos tans nie. Die kommersialisering van die Wêreldwye Web het nog nie die punt bereik waar feitlik elke webwerf geborg word deur 'n produk nie. Jones (2009:36) verduidelik die posisie wat die internet na die aanvalle ingeneem het soos volg: "... (I)ronic satire in the wake of 9/11 went 'underground' to a more (relatively) obscure medium, a medium less restrained by the influence of advertisers and the scrutiny of the public and the government: the Internet."

*The Onion* het as 'n nuus- en vermaakjoernaal in 1988 in Madison, Wisconsin, ontstaan. Die koerant het in 1996 sy fokus verskuif na parodie en begin om 'n weeklikse aanlynweergawe ([www.theonion.com](http://www.theonion.com)) te publiseer. Danksy die skuif na die Internet, het *The Onion* se leserstal gegroei van 'n aanvanklike 100 000 tot ongeveer 3 miljoen lesers per week. *The Onion* se uitleg parodieer 'n tradisionele koerant- en nuuswebwerf s'n tot so 'n mate dat 'n vinnige oorsig daarvan dieselfde sou vertoon as *The New York Times* of *Washington Post* se webwerwe. Behalwe dat die opskrifte gebruik maak van hoofletters by elke woord, is die register 'n kopie van die Associated Press se styl. Volgens Wenner (2002:50) is dit ook opmerklik dat 'n groot aantal van *The Onion* se lesers joernaliste is. Die voormalige hoofredakteur van *The Onion*, Rob Siegel (in Wenner 2002:50), verduidelik die rede vir die gewildheid van *The Onion* onder tradisionele joernaliste: "I think a lot of journalists get frustrated, just as a lot of writers do. I think we're this revenge fantasy for journalists. We're making fun of the things they would make fun of".

Daar is 'n mimetiese parodie, nie slegs in die visuele nabootsing nie, maar ook in die inhoud van die artikels. Jamie Warner (Gournelos & Greene 2011:65–6) wys op die verskille tussen *The Onion* en tradisionele nuusuitgawes. Hoewel *The Onion* op regte nuusbronne en werklike gebeure staatmaak vir inhoud, word die inligting verdraai en ondergrawe. Warner verduidelik die kontras tussen *The Onion* en gewone nuusartikels soos volg:

*The Onion* (is) replete with technical misrepresentations and false statements. Its stories, features, and columns are fake – lies in the strictest factual sense. They include quotations from imaginary people,

imaginary quotations from real people, and make-believe scenarios, settings, and situations. Some stories are quite crude and many contain (and these are real) curses and profanity. (Gournelos & Greene 2011:65–6)

Ten spyte van hierdie verskille met werklike nuusartikels, het *The Onion* die eerste kritiese kommentaar op die amptelike propagandistiese narratief van die Bush-administrasie in die hoofstroommedia gelewer. Die oordrewe en oorbodige trant en die skokaktiek van tradisionele mediabronne in hierdie tydperk, het tot ingrypende veranderinge in die nuus-sirkulasie gelei. In hul studie verduidelik McClennen en Maisel (2014) hoe selfs die visuele uitleg van nuus na 11 September 2001 verander het. Die tydtikkerlint, oftewel “scrolling ticker tape”, aan die onderkant van enige nuuskanaal is die eerste keer gebruik deur Fox News se dekking van die 9/11. Dit is dié lint wat gebruik is om die meeste moontlike informasie en deurlopende inligting aan die publiek te verskaf. CNN en MSNBC het Fox se voorbeeld kort daarna gevolg en deesdae kan ’n nuuskanaal beswaarlik sonder die nuuslint voorgestel word. Wat hierdie voorbeeld uitwys, is hoe die 9/11-gebeure die landskap van nuusoordrag verander het. Die bombardering met inligting was nie die enigste verandering nie, maar ook hóé die informasie oorgedra word het verander. Dramatiese narratiewe en die oorromantisering van ’n Amerikaanse ideologie, asook ’n aanhitsing van vreesgevoelens, was deel van elke koerant se hoofopskrif. Hierdie oorgolligheid en onkritiese houding van die tradisionele media is uitgebuit deur *The Onion* se parodiese satire. Achter (2009:277) beskryf hoe *The Onion* hierdie oortolligheid van die media aangepak het: “By taking on the news media over tone and topical choices in covering 9/11, *The Onion* re-framed 9/11 in comic, carnivalesque terms.”

In Wenner (2002:53) se artikel verklaar Siegel dat een van sy grootste griewe die held-narratief is wat die media skep uit enigiemand wat ’n tragedie ondervind het: “I think it kind of strips away a person’s humanity ... if you present people as these robots of bravery who automatically rise to the occasion, when you Christopher Reeve-ize everybody ... It just oversimplifies the full range of emotions you work through when you’re confronting death and disease.”

Hierdie held-narratief is ná die aanvalle van 11 September 2001 tot die uiterste geneem deur die media, met die hulp van die amptelike posisie wat die Bush-administrasie sou inneem. Na afloop van die terreuraanval, is die amptelike narratief deur die hoofnuusbronne pro-Bush, pro-Amerikaans gekonstrueer. Hierdie siening word ondersteun deur McClennen en Maisel as hulle verklaar:

Even though satire almost always emerges in force when societies are in crises and when leaders are failing them, the conditions in this nation after 9/11 severely limited public access to the truth and frustrated public debate of major social issues. Part of this was due to the way that the news media gave the Bush presidency a pass on critical reporting, often just lining up behind the president and his team..." (McClennen & Maisel 2016:2830 uit 5960)

In sy essay verklaar Jamie Warner (Gournelos & Greene 2011) dat hierdie oordrewe "good vs evil"-retoriek van die Bush-administrasie na die terreuraanvalle 'n "prophetic dualism" veroorsaak het. 'n Voorbeeld van hierdie profetiese dualisme word in Bush se verklaring op 20 September 2001 opgemerk: "Every nation, in every region, now has a decision to make. Either you are with us, or you are with the terrorists." (<http://edition.cnn.com/2001/US/09/20/gen.bush.transcript/> CNN.com 21 September 2001, besoek op 15 November 2018)

Hierdie uitlating deur Bush is wat Warner (Gournelos & Greene 2011) die "dichotomous framing" noem. Hierdie "good" versus "evil" beskouing wat deur Bush gelei is, het deur repetisie en propaganda die amptelike narratief rondom die aanvalle geword. Die problematiek verbonde aan hierdie beskouing word deur Warner (Gournelos & Greene 2011:59) verduidelik as "ideologically rigid and authoritative". Warner beskou hierdie moralistiese ordening van die twee rolspelers as hoogs problematies. Warner (Gournelos & Greene 2011:62) beskryf hoe *The Onion* as "sly critic" van die Bush-administrasie se beleid opgetree het. In plaas daarvan om direkte kritiek op die dualistiese retoriek uit te spreek, het *The Onion* se speelse satire 'n dubbelsinnigheid aan die narratief verleen (Gournelos & Greene 2011:63).

Warner se kritiek word ondersteun deur Jones as hy verklaar dat die angstige atmosfeer in Amerika hierdie onkritiese morele regulering bevorder het.

The influence of collective emotions (particularly fear) on the production of a certain kind of satire at a moment of cultural crisis; the economic influences that move in parallel with ideological change; the ability of satire to morph into various forms and different media in response to the shifts in cultural ethos – they all add significant colorations to the study of satire’s historicity. (Jones 2009:36)

Hierdie “helde versus boosaards”-narratief laat geen ruimte vir debat, bevraagtekening of vir ’n kritiese, satiriese denkwysie nie. Dit is immers die betwisting en uitdaging van vooropgestelde, dominante narratiewe wat as die hoofdoel van satire beskou kan word. Daarom is die reaksie wat die hoofstroommedia op hierdie moralistiese propaganda gehad het so beduidend. Waar die media in sy rol as die “Fourth Estate” gewoonlik as wag hond vir die regering se uitsprake moes optree, was hierdie posisie geabdikeer. Warner (Gournelos & Greene 2011:61) verduidelik hoe hierdie aspek van die media geïgnoreer is: “Not all journalists were ready to line up, but few publicly expressed their misgivings. In fact, many have argued that the mainstream media completely abdicated its traditional role during this time. Apparently, watchdogs were unnecessary for those who are on God’s side.”

In ’n onderhoud (Restuccia [www.politico.com](http://www.politico.com) 20 Mei 2018) met Chad Nackers, die huidige hoofredakteur van *The Onion*, beskryf hy hoe die webwerf se aanslag verander het ná die reaksie van die Bush-administrasie: “And then Bush ushered in this scarier era with 9/11 and the Iraq War. That’s when *The Onion* started getting a little bit harder satirically, I think.”

Die aanvalle op die World Trade Centre en die Pentagon was slegs agt maande nadat *The Onion* vanaf hul kantore in Michigan na New York verskuif het. Siegel bely aan Wenner (2002:53) dat ’n “emergency meeting” gehou is nadat *The Onion* hul drukperse ’n week lank gestop het. Die redakteurs het besluit om die volgende uitgawe uitsluitlik aan die tragedie te wei. Die titel van dié uitgawe, “Holy Fucking Shit: Attack On America” ([www.theonion.com](http://www.theonion.com) 26 September 2001), lewer kommentaar op die oordrewe hoofopskrifte in die Amerikaanse pers na die aanvalle. Met opskrifte soos “U.S. Vows To Defeat Whoever It Is We’re At War With”, “Not Knowing What Else To Do, Woman Bakes American-Flag Cake” en “Talking To Your Child About The WTC Attack,” het *The Onion* die ingrypende impak van die terroriste

op die sosio-politiese konteks van Amerika gesatiriseer. 'n Artikel wat aanklank vind by Žižek (2002) se analise van die World Trade Centre se verval, is “American Life Turns into Bad Jerry Bruckheimer Movie”. In hierdie artikel spot *The Onion* met die ooreenkoms tussen die terreuraanvalle en baie Amerikaanse films se belaglike aksietonele. Die konsep dat drie reusepassasiersvliegtuie gebruik kan word as missiele is so “onwerklik” dat dit amper as fiksie beskou kan word. 'n Relevante aanhaling uit die artikel verklaar die volgende:

For nearly two full weeks, Americans sat transfixed in front of their televisions, listening to shocked newscasters struggle to maintain their composure while describing events that would have been rejected by Hollywood producers as not believable enough for a Sylvester Stallone vehicle. (www.theonion.com 26 September 2001, American Life Turns Into Bad Jerry Bruckheimer Movie, besoek op 18 Desember 2018)

Soos Žižek (2002:11) in sy studie verduidelik, het die meerderheid Amerikaners die World Trade Centre se ontploffings gesien as “events on the TV screen” met die herhalende beeld van vreesbevange mense wat na die kamera toe hardloop met 'n reuse-stofwolk in die agtergrond. Žižek (2002:11) verklaar hierdie toneel is “in itself reminiscent of spectacular shots in catastrophe movies”. Die obsessiewe drang om hierdie tonele te herhaal, is vir Žižek (2002:12) 'n voorbeeld van “*jouissance* beyond the pleasure principle”. Daar is, volgens Žižek, 'n spanning tussen die “onrealiteit” van die gebeure en die beelde op die skerm. Die Amerikaanse publiek was vasgevang in die onwerklike realiteit van die terreuraanvalle. Die diskordansie tussen die aanvaarding en ontkenning van die traumatiese werklikheid word soos volg deur Žižek beskryf:

The Real which returns has the status of a(nother) semblance: it is precisely because it is real, that is, on account of its traumatic /excessive character, we are unable to integrate it into (what we experience as) our reality, and are therefore compelled to experience it as a nightmarish apparition. This is what the compelling image of the collapse of the WTC was: an image, a semblance, an “effect”, which, at the same time, delivered “the thing itself”. (Žižek 2002:19)

*The Onion* se 9/11-uitgawe ontlont hierdie verwarde en vreesbevange dispoisie van die Amerikaanse publiek. Die satirisering van die onbegryplike realiteit in die fiksionaliteit van film verskaf aan die

traumatiese gebeurtenis 'n raamwerk wat begryp kan word. Met die hoofstroommedia en die Bush-regering wat disharmonie en angstigheid aangevuur het, is dit opmerklik dat satirici soos *The Onion* as 'n ideologiese teenvoeter opgetree het. Satire het die effek om nie net outoriteitsfigure te ontluister nie, maar ook om die oorbodige spanning en vrees wat hulle aanwakker te ontbloot. Jones (2009:36) ondersteun hierdie opinie as hy verklaar: “ ...The Onion to have the latitude necessary to express the outrage, anxiety, and despair that was being actively suppressed in much of the rest of the media soon after the attacks.”

Die oorwegend positiewe reaksie op die 9/11-weergawe van *The Onion* is 'n bewys van bogenoemde stelling. 'n Artikel deur Jeffrey Benner in *Wired* ([www.wired.com](http://www.wired.com) 27 September 2001, besoek op 13 Desember 2018) verduidelik dat *The Onion* se internetverkeer meer as verdubbel het met die “Holy Fucking Shit: America Under Attack”-uitgawe. Die *New York Times* se John Schwartz ([www.nytimes.com](http://www.nytimes.com) 1 Oktober 2001) het *The Onion* se “carefully balanced package” geprys vir sy artikels wat “compassion and even grace” bevat. Die uitgawe se vermoë om lesers te verras asook tot tranes te bring was vir Schwartz veral beduidend. Hy beskryf die insiggewende impak van 'n artikel soos “Not Knowing What Else To Do, Woman Bakes American-Flag Cake”, soos volg: “In just 366 words, the story resonated with anyone who felt a sense of helpless misery in the face of the disaster.” (Schwartz 1 Oktober 2001 [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com) A NATION CHALLENGED: THE HUMOR; Seriously. People Seem Ready for a Good Laugh. Besoek op 3 Januarie 2018)

Hierdie siening word beaam deur Paul Lewis (2006:7) in sy studie *Cracking Up: American Humor in a Time of Conflict* as hy die effek van humor op 'n getraumatiseerde publiek verduidelik: “...(H)umor can help us cope with problems or deny them, inform or misinform, express our most loving and most hateful feelings, embrace attack, draw us to other people who share our values or fallaciously convince us that they do when they don't.”

*The Onion* het met sy 9/11-uitgawe die tentatiewe leiding geneem in die terugkeer van die satiriese diskoers in Amerika. *The Onion* se ondergraving van die media en die Bush-administrasie se propaganda, het aan ander satiriese programme die mag verleen om ook weer kop bo water te steek. Met die afname van die ergste angs en jingoïstiese patriotisme, kon satire weer 'n magtige posisie in die Amerikaanse kultuur inneem. Jones verduidelik hierdie verwikkeling as volg:

In the absence of fear, there was less obvious surveillance from both government officials and economic sponsors of the potentially divisive and destabilizing voices of television satirists, and hence the kind of ironic satire hailed as dead and gone by many after 9/11 returned (albeit somewhat cautiously) to the fore of American popular culture. (Jones 2009:34)

### **Satire as nuus/nuus as satire: Die smal skeiding tussen waar en wolhaar**

**Where is the wisdom we have lost in knowledge? Where is the knowledge we have lost in information (T.S. Eliot)**

In 'n moderne media-konteks speel satire 'n steeds groter rol in vergelyking met daadwerklike nuusbronne. Nuus en vermaak beweeg in die 21ste eeu al nader aan mekaar. Die versmelting van nuus en vermaak word volgens Geoffrey Baym (2005) aan drie beduidende aspekte toegeskryf. Soos reeds in hierdie afdeling vermeld, is die groei en sofistikasie van tegnologie en die snelheid van inligtingverspreiding relevant. Baym (2005:260) wys byvoorbeeld op die mag van die kamera-foon en die eenvoudige redigeringsisteme wat die koste en tegniese vernuf verbonde aan nuusproduksie verlaag. Baym (2005:261) verduidelik hoe hierdie innovasies die nuusmedialandskap verander het: "Together, these developments are creating an easily accessible and relatively unconstrainable information environment, expanding the boundaries of the public sphere to a communicative space of infinite size."

'n Verdere rede vir die kombinasie van nuus en vermaak is die kompetisie vir kykers met die toename van nuuskanale. Baym (2005:259) wys op die mededingende stryd vir 'n marktaandeel tussen hierdie nuusbronne wat die basiese beginsels van goeie joernalistiek beïnvloed. Baym (2005:259) verklaar dat

onafhanklikheid, deurtastende ondersoek en die kontrolering van bronne dikwels opgeoffer word in die soektog na sensasionele inhoud. Met ander woorde, die nuus moet aanloklik en vermaaklik wees vir die kyker, anders beweeg hy of sy na 'n kompeterende kanaal.

Laastens verwys Baym (2005:262) na die wyer afbreuk van tradisionele skeidslyne in sosiale strukture in die kontemporêre kultuur. In die era van kulturele diversiteit word die moderne media-milieu ook gedefinieer deur onduidelike grense. Die media weerspieël die poreuse aard van die grense tussen media-tipes, eienaarskap en genres. Baym (2005:262) verduidelik hierdie metaforiese ontbindingsproses soos volg: "Discourses of news, politics, entertainment, and marketing have grown deeply inseparable; the languages and practices of each have lost their distinctiveness and are being melded into previously unimagined combinations."

Cutbirth (2011:iii-iv) verklaar dat satire se nuus-narratief gelees kan word as 'n hibridisering van joernalistiek en vermaak. Sy studie fokus op die verhouding tussen die groei van satiriese nuusprogramme en die gepaardgaande wantroue in tradisionele nuusbronne. Cutbirth (2011:i) sluit aan by Baym (2005) as hy verklaar dat, te midde van veranderinge in mediategnologie en ekonomiese onsekerheid, tradisionele nuusbronne die gewone Amerikaanse burger gefaal het. Hy argumenteer dat, deur die afbreekproses, 'n smagting ontstaan het na 'n betroubare stem wat instellings uitdaag. McClennen en Maisel verduidelik in hul studie hoe die tradisionele nuuslandskap se onbetroubaarheid 'n gaping gelaat het vir 'n nuwe vorm van nuusdiskoers:

(I)t would be fair to say that it is exactly due to the way that news sources themselves have morphed into broadcasts of opinion, spectacle, and misinformation that the valid sources of news have changed. These changes opened the news mediascape for non-traditional news sources to fill in the gap. (McClennen & Maisel 2014:Location 1514)

Cutbirth (2011) ondersoek hoe hierdie verskuiwing in die mag van die satiriese nuusprogram ontstaan het. Hy argumenteer dat Amerikaners in die 21ste eeu wegbeweeg van die institusionele joernalistiek se vooropgestelde "objektiwiteit" en outoritêre stemming na 'n meer onafhanklike en

gemeenskapgedrewe vorm van nuus. Laatnagaanbieders, soos Stephen Colbert en Trevor Noah, se satire ontbloom volgens Cutbirth (2011:6) die “flaws in the omniscient voice” en die onbetroubaarheid van die “objektiewe” epistemologie van die hoofstroommedia. Satiriese nuusprogramme dekonstrueer die meesternarratiewe van die tradisionele nuusmedia deur die inherente “valsheid” daarvan uit te lig. Baym (2005:262) wys daarop hoe, byvoorbeeld, *The Daily Show* se openingstonele as ’n kombinasie van ’n werklike nuusprogram en ’n aktualiteitsprogram vertoon. Die disjunksie tussen “ware” nuus en “vals” of slegs vermaaklike nuus word deur hierdie jukstaposisie van genres uitgewys. Baym verduidelik hierdie verhouding soos volg:

From the start, then, the program interweaves at least two levels of discourse, borrowing equally from traditions of authoritative nightly news and the entertainment talk show. Although the open may suggest that a discourse of entertainment supersedes a discourse of news, the two are placed not in binary opposition, but in complementary arrangements. The show functions as both entertainment and news, simultaneously pop culture and public affairs. (Baym 2005:262)

Jones (2005:x) verduidelik hoe programme soos Bill Maher se *Politically Incorrect* en *The Daily Show* die “normative assumptions about who gets to speak about politics on television” uitdaag. Volgens die Pew Research Center (Gottfried, Matsu & Barthel 6 Augustus 2015, besoek op 3 Januarie 2018) se webwerf verkry 12% van aanlyn-Amerikaners hul nuus via *The Daily Show*. Die persentasie is gelykstaande aan die leserskap van *USA Today*, *The Huffington Post* en omtrent 36 ander nuusbronne. Hierdie inligting word ondersteun deur McClennen en Maisel as hulle die volgende verklaar:

Satire has become one of the major sources – if not *the* major source – of social critique in the United States. While it is true that satire is a form of comedy meant to educate the public, it has never played as significant a role in shaping public perceptions about major social issues as it does today.” (McClennen & Maisel 2014:792/5960)

David Gurney beaam in sy essay “Everything Changes Forever (Temporarily)” (Gournelos & Greene 2011) hierdie siening deur McClennen en Maisel as hy wys op die belangrike posisie wat komediantes inneem. Gurney (Gournelos & Greene 2011:3 location 582) verduidelik hoe televisie-komediantes

die fokus kan plaas op agendas wat die tradisionele nuusmedia nie sal uitlig nie. In hierdie verband tree hulle as “gatekeepers en framers” vir die populêre politieke diskoers op en stimuleer sodoende die debat. Gurney (Gournelos & Greene 2011:3) beskryf hierdie funksie as volg: “By choosing to satirize particular stories and events from the already parsed field of news media, comedians play a crucial role in determining which news items become more widespread topics of conversation.”

Daar is nietemin ’n problematiese element wat aan hierdie populêre satirisering en sinisme toegeskryf kan word. Die satiries-oorversadigde Amerikaanse mark het, volgens vele kritici, ’n negatiewe impak op die politieke gemoedsruimte van ’n land. In ’n artikel in die *Financial Times* (Bremner et al. 11 September 2010) word die moderne media se vorm van satire deur ’n aantal joernaliste en tradisionele media-satirici gekritiseer. John Lloyd, joernalis by die *Financial Times*, verduidelik die problematiek verbonde aan die satire/nuus en nuus/satire-dualisme soos volg:

The mockery of politicians and public officials has opened the door to a media-led populism in the US that goes far beyond the puncturing of political pomposity or a valve for public anger. It transforms the media into activists with shifting causes, accountable only to audience maximisation ... We need a public reflection on media power ... Satire that is polemic can turn ugly and authoritarian when it has powerful media behind it. (Bremner et al., besoek op 8 Desember 2018)

Hierdie siening word beaam deur Bailey (2018) wat krities kyk na die fokus op Trump se presidentskap en die oorwegend negatiewe reaksie op Brexit deur populêre satirici. Bailey argumenteer dat as satire gefokus word op een spesifieke politikus of enkele party, die opposisie maklik as eendimensioneel beskou kan word. Beide Trump en Brexit mag die dominerende narratiewe wees, maar ’n satiriese onpartydigheid moet steeds, volgens Bailey, gehandhaaf word. Bailey (2018:209) verduidelik die gevaar vir satirici wat uitsluitlik kritiek op een politieke posisie laat geld soos volg: “Comedians who identify with one political position and fail to satirise that position risk being implicated as no more trustworthy than the politicians.”

## Nou is elkeen 'n satirikus: Die magsverskuiwings in die multimedia-diskoers

Crittenden, Hopkins en Simmons (2011) ondersoek die veranderende rol van die satirikus in die 21ste eeu. In die titel van die studie word die volgende vraag gestel: “Satirists as opinion leaders: is social media redefining roles?” In die artikel word geargumenteer dat, waar satiriese diskoers voorheen hoofsaaklik die werk van professionele skrywers, komiekkunstenaars en ander tradisionele mediabronne was, het dit geëvolueer tot 'n genre van die massas. 'n Kombinasie van die sosiale media en onder andere satiriese *memes*, het gelei tot 'n herdefiniëring van die kritiese diskoers, asook 'n verandering van satiriese meningsvormers.

Alhoewel satire al eeue lank bestaan, het die platforms vir die verspreiding van satire dramaties verander met die groeiende mag van die Internet. Met die aanvang van sosiale media, is satirisering nou moontlik vir elke persoon. Waar die mag van satiriese uitbeelding eers in 'n klein groepie individue gesentreer was, het enigiemand wat 'n elektroniese toestel besit nou die vermoë om 'n onmiddellike invloed op die openbare mening uit te oefen. Caron (2016) verduidelik hoe webwerwe soos YouTube en sosiale-mediaplatforms soos veral Facebook en Twitter die satiriese landskap verander het:

The ubiquity of satire in contemporary culture has occurred, in part, via the newest mass medium, the Internet, with its progeny *YouTube* a video world unto itself. Podcasts and streaming take their place as new formats in older media, existing alongside social media platforms that have a potential for comic presentation. Two new forms testify to our collective short attention span: Vines (sketch comedy in six-and-half seconds?) and Twitter (haiku satire?). These communication platforms blur genres in unforeseen ways.

(Caron 2016:154–5)

Een van die mees relevante satiriese verspreidingsmeganismes op die Internet is die *meme*. Soos Shifman (2011:188) verklaar, is die *meme* reeds dekades voor die huidige Internet-iterasie gedefinieer. Die *meme* is die eerste maal deur Richard Dawkins in sy seminale teks *The Selfish Gene* (1976:192) beskryf as 'n eenheid van kulturele oordrag, oftewel 'n “unit of *imitation*”, wat van persoon tot persoon versprei. Dawkins bring die Griekse stamwoord *mimeme* in verband met die begrip mimesis. In sy essay

verskaf Aharon Kantorovich (2014:264) die volgende verduideliking van die mag en verspreiding van die *meme*: “Memeticians claim that memes evolve by natural selection in a manner analogous to biological evolution, through the processes of variation, mutation, competition and inheritance, each of which influences the meme’s reproductive success.”

Kantorovich verklaar in dieselfde studie dat sekere *memes*, nes gene, oorleef, terwyl onsuksesvolle *memes* uitsterf. Die *memes* wat die effektiëste gedupliseer word, het die grootste kans op sukses. Shifman verduidelik waarom die internet so ’n suksesvolle, simbiotiese verhouding met die meme geniet:

The internet and its various applications provide an ideal environment for large-scale meme distribution, as digital memes can propagate both quickly and accurately ... In addition, the internet’s flexibility, ubiquitous presence and accessibility enable users to transform existing memes and create new ones very easily.

(Shifman 2011:189)

’n Satiriese *meme*, net soos enige ander *meme* op die internet, vermenigvuldig met die verspreiding daarvan. Volgens Kantorovich se definisie is die uitdeling en duplisering van die *meme* die belangrikste bewys dat die satiriese boodskap “suksesvol” is. Die aard van die satire – skerp, snydend of vulgêr – is sekondêr tot die mate waarin die *meme* gerepliseer word. Daar kan geargumenteer word dat, met die groeiende tydsduur wat op die internet gespandeer word, satire nog nooit vantevore so ’n groot omvang gehad het nie. Of die vlak van satire ook ’n hoogtepunt bereik het, is ’n ander kwessie.

Volgens die webwerf emarketer.com, bestee volwassenes in die VSA ongeveer 12 uur en 7 minute per dag aan verskillende vorms van media. Die mag van die selfoon en die rekenaar om permanente konneksies met alle vorms van media te verskaf, is beduidend. Hansen, Shneiderman en Smith (2010) verklaar dat biljoene mense elke dag triljoene konneksies maak deur sosiale media. Die 2.20 biljoen gebruikers van *Facebook* bring meer as 700 biljoen minute per maand op hierdie webwerf deur. Die gemiddelde hoeveelheid tyd wat ’n persoon spandeer op hierdie sosiale netwerk is 20 minute, en elke 60 sekondes word 510 000 opmerkings (“comments”) gemaak, 293 000 statusse opgegradeer en

136,000 foto's opgelaa (www.zephor.com gedateer April 2018). Die implikasie van hierdie magdom inligting is 'n beduidende en onmiskenbare kompetisie om gebruikers se aandag. In hierdie moderne milieu kan treffende en deurdagte satiriese inhoud moeiliker geskei word van ander minder suksesvolle vorms. Daar kan geargumenteer word dat die behoefte en drang om uit te staan in dié stortvloed van inligting, die gehalte van die satiriese diskoers mag affekteer. 'n Satiriese *meme* kan feitlik direk na 'n treffende nuus storie of tragedie opgelaa en versprei word. Die druk op informele internet-satirici om hul satiriese boodskap eerste te plaas, kan aan die satire 'n onverskilligheid verleen. Die hoofredakteur van die satiriese webwerf *The Onion*, Chad Nackers, verduidelik die probleem met hierdie snelheid van satirisering soos volg:

When I started, there weren't really too many humor sites. There definitely weren't any humor news sites. A lot of times, nobody else was going to get their comment out as fast as we were going to get it out, by virtue of us having a website. Now it almost seems like on Twitter there are people who are professional comedians who are online all day. A story breaks and they're making jokes about it ... In the environment that we're in when everything is so fiercely divided, that is also a little bit problematic. (Restuccia 2018 20 Mei 2018 <https://www.politico.com/story/2018/05/20/donald-trump-onion-stories-597809>, besoek op 7 Desember 2018)

Crittenden, Hopkins en Simmons (2011:176) argumenteer dat die ontvanger 'n proses van dekonstruksie gebruik om hierdie oorweldigende aantal satiriese boodskappe te kan begin verstaan. Die ontstaan van die begrip "dekonstruksie" word aan die Franse teoretikus Jacques Derrida toegeskryf. Derrida se studie, *De la grammatologie*, vertaal as *Of Grammatology* (1967) word as 'n belangrike bronteks vir die konseptualisering van dekonstruksie beskou. Die term "dekonstruksie" kan veelvuldige menings uitlok en is nie maklik om te definieer nie. Die problematiek verbonde aan hierdie ontsyfering word deur Derrida beaam in sy gesprek met Gary A. Olson (1990:12): "there is not one deconstruction, and deconstruction is not a single theory or a single method".

Peter Vandenberg (1995:122) definieer een aspek van dekonstruksie as 'n bevraagtekening en betwisting van vooropgestelde idees oor taal en kennis. Hy verklaar dat die dekonstruksieproses die

histories-aanvaarde geloof in taal as geleier van waarheid en kennis ondersoek en ontleed. Vandenberg (1995:122) verduidelik hierdie siening soos volg: "According to Derrida, the primary goal of Western philosophy as a discipline, the naming of Truth, depends on the assumption that words are capable of referring accurately to a transcendent reality existing outside of language."

Derrida se dekonstruksieproses argumenteer dat woorde slegs betekenis het in vergelyking met en binne die konteks van ander. Dekonstruksie postuleer dat betekenis, logika en realiteit onlosmaaklik geïntegreer is met die "spel" van taal. Die dekonstruksieproses is 'n problematisering van die konseptualisering van die "waarheid" in 'n teks. Vandenberg (1995:122) verklaar dat die dekonstruksieproses gemoeid is met die konteks waarbinne die teks bestaan: "(W)ords are intersections of meaning rather than sites, and the project of writing "the truth" is always a program in accord with a particular value or belief system."

Die teks moet geanaliseer word in verhouding tot die konteks waarin dit ontstaan en geplaas word. Die leser word, deur die dekonstruksieproses, attent gemaak op veelvuldige sienings van die werklikheid. Volgens die dekonstruksieteorie, bestaan daar nie 'n universele waarheid nie, maar 'n verskeidenheid waarhede. Soos Hambidge (1995:11–2) verklaar, maak dekonstruksie "ons nie net bewus van aanpaksels in taal nie, maar ook dat ons begrip van die wêreld 'n talige ervaring is".

Soos telkens vermeld is, kan 'n treffende satiriese boodskap soms verskans wees agter ironie, sinspelings en humoristiese oordreweheid. Die "spel" van taal waarvan die dekonstruksieproses die leser bewus maak, kan as sinoniem met satire beskou word. Die probleem met die snelheid en oorvloed satire wat die normale gebruiker van sosiale media oorweldig, is die afwesigheid van dekonstruksie by die satiriese boodskap. Die dekonstruksieproses word onderneem om die intensie of doelwit van die boodskap, wat verskans is in die "spel" van taal, te kan ontsluit. Crittenden et al. (2011:178) verklaar dat informele satirici soms self nie beseft hoe hul satiriese kommentaar verkeerdelik gedekonstrueer

kan word nie. Crittenden en kollegas waarsku dat die literêre dekonstruksieproses soms by beide skepper én ontvanger van die satire mag ontbreek:

Deconstruction enables the recipient to understand the fundamental characteristics of the satirical message. ... (A) thorough understanding of how media messages are deconstructed allows for understanding on why and how people come to form certain cultural and political values in everyday life. Recognizing the significance of various components of the message allows recipients to understand that many things presented as entertainment may have other cultural functions. (Crittenden, Hopkins & Simmons 2011:180)

Die virale aard van die verspreidingsproses op sosiale mediaplatforms veroorsaak 'n verdere probleem. Satirici, soos byvoorbeeld Leroux, Botes en Kannemeyer, of Zapiro, se satiriese werk is gesaghebbendheid. Of die satiriese boodskap suksesvol oorkom, is buite die outeur se beheer. Die outeur van die satiriese boodskap het wel beheer oor wie die teiken van die satiriese aanval is. Die gevaar verbonde aan sosiale mediaplatforms is dat die deler ("sender") van die satiriese werk dikwels onbewus is van die oorspronklike satiriese boodskap se teiken. Die konteks van die satire kan dus verander as gevolg van hierdie deelproses, wat kan lei tot die misinterpretasie en misbruik van internet-satire. Die gevaar verbonde aan geslote sosiale mediagroeperings wat dien as metaforiese "eggo-kamers" is reeds deur vele kritici bespreek (sien Vaccari 2011: 109–27; Dubois & Blank 2018: 729–45). Met die verkiesing van Donald Trump as president van Amerika en die uitkoms van die Brexit referendum in Brittanje is die negatiewe rol van eggo-kamers in die afbreek van konstruktiewe diskoers en die opkoms van propaganda veral geanaliseer. Die term, "echo-chamber", word deur die Oxford-aanlynwoordeboek beskryf as 'n "environment in which a person encounters only beliefs or opinions that coincide with their own, so that their existing views are reinforced and alternative ideas are not considered" (<https://en.oxforddictionaries.com/>). Die kritiek wat uitgespreek word teenoor hierdie groepe is dat die bevestiging van vooroordele, oftewel "confirmation bias", domineer onder die lede van so 'n groep. Van Bavel en Pereira (2018:222) beskryf hierdie verskynsel soos volg: "It is thus a modern paradox how our increased access to information has isolated us in ideological bubbles and occluded us from facts."

Daarom dat die satiriese boodskap soms nie noodwendig krities gedekonstrueer word as dit binne 'n sosiale mediagroep versprei word nie. Die sterk sosiale verbintenis wat 'n eggo-kamer kan skep, speel 'n beduidende rol in die "confirmation bias" wat in so 'n groep heers. Volgens Baumeister en Leary (1995) is die behoefte om aan 'n sosiale groep te behoort die belangrikste dryfveer vir die mens. In hul essay beskryf Baumeister en Leary (1995:497) hierdie "belongingness hypothesis": "human beings have a pervasive drive to form and maintain at least a minimum quantity of lasting, positive, and significant interpersonal relationships." Soos voorheen vermeld, kan humor en satire help om hierdie sosiale verbintenis te versterk. Die satiriese boodskap in die *meme* wat gedeel word in 'n sosiale mediagroep dien eerstens as 'n konnekteerder sodat die behoefte aan samehorigheid bevredig word en tweedens as 'n stimuleerder van kritiese denke:

Social groups fulfil numerous basic social needs such as belonging, distinctiveness, epistemic closure, and access to power and resources, as well as provide a framework for the endorsement of (moral) values [...] Maintaining beliefs and judgments that are aligned with one's political identity therefore is a higher priority than achieving accuracy, and people with the highest reasoning abilities are better able to use efficient strategies to do that, as compared to people with the lowest reasoning abilities. (Van Bavel & Pereira, 2018:215)

Nicholas Carr se artikel, "Is Google making us stupid?" (*New York Times Upfront*, 4 Oktober 2010), bestudeer die impak van Google en die internet op die mens se kognitiewe funksies. In die artikel ondersoek die positiewe sowel as die negatiewe rol van die internet met betrekking tot intelligente diskoers. In die positiewe afdeling maak Carr die volgende stelling:

Just as a car allows us to move faster and telescope let sus see farther, access to the Internet's information let sus think better and faster. By considering a wide range of information, we can arrive at more creative and informed solutions. Internet users are more likely to be exposed to a diversity of ideas from left and right and see how news is reported in other countries. (Carr 2010:22)

Die positiewe opinie van die internet word getemper deur Carr (2010) as hy die aard van die materiaal en inligting wat verbruik word kritiseer. Carr (2010:22) wys die leser daarop hoe die oorwegende

hoeveelheid informasie in klein brokkies en “brief flashes” ingeneem word. Die alomteenwoordigheid van die *meme* in internet-diskoers getuig van hierdie stelling. In antwoord op Carr se artikel, gee McClennen en Maisel (2011) die teenargument dat kritici soos Carr ’n “generational bias” vertoon. McClennen en Maisel verduidelik dat die Millennium-generasie onregverdig gekritiseer word omdat hulle eerder “flash communication” op Facebook, Twitter en Snapchat gebruik as om lang artikels in *The New York Times* te lees. McClennen en Maisel argumenteer dat die medium waardeur die inligting versprei word, mag verskil, maar die interaksie met die boodskap bly dieselfde:

(W)hile this new generation may consume media in quick sound bites, or media bytes, that does not translate into social apathy. In fact, we find that this generation engages in highly effective ways with political satire. Our argument is that satire has had tremendous success reaching millennials because of its ability to communicate in nimble forms that readily adapt to current media technology. (McClennen & Maisel 2010: Location 3403 of 5960)

Ter ondersteuning van McClennen en Maisel word in hierdie studie ook vermeld hoe die satiriese spotprent, byvoorbeeld, jare voor die internet *meme* groot hoeveelheid inligting in klein brokkies oorgedra het. Die medium van verspreiding mag verskil, maar die aard van die satire bly dieselfde.

### **Die verontwaardigende is altyd waar: Politieke korrektheid se invloed op satire**

Volgens ’n artikel deur V.R. Kahn op die webwerf *Quillette.com* (4 April 2017, besoek 27 Julie 2018) is die kultuur van “outrage”, oftewel verontwaardiging, besig om veral politieke satire te affekteer. ’n Voorbeeld wat Kahn (2017) gebruik, is die graffiti-muurskildery wat die Russiese president Vladimir Putin en die Amerikaanse president Donald Trump voorstel in ’n passievolle kus. Hierdie skildery wat oorspronklik in Litawie sy verskyning gemaak het, is wêreldwyd versprei as ’n internet-*meme*, asook op ander sosiale medianetwerke. Wat die kunstenaar, Mindaugas Bonanu in die satiriese uitbeelding van die twee leiers wou uitwys, is die onetiese verhouding wat die paar geniet. Die konkeling waarvoor Putin en Trump aangekla is vóór die Amerikaanse verkiesingsproses, word op humoristiese wyse in die kunswerk ontmasker.

Hierdie satiriese werk het die verontwaardiging van onder andere die *Huffington Post* gestimuleer. Met 'n artikel getiteld, "We Need to Talk About the Homophobia in This Trump/Putin Street Art", verkondig die skrywer, James Michael Nichols van die *Huffington Post* se "Queer Voices Department", die volgende:

Why do we keep seeing different variations of this Trump/Putin image? What is so funny about love between men? Why is the idea that failing masculinity through male-on-male affection one that our culture reproduces over and over again? Even in art-based contexts that are supposed to be progressive? (Nichols 2017, besoek op 7 November 2018)

Hierdie artikel deur Nichols toon 'n misverstaan van die satire en hoe kritiek buite konteks geplaas kan word. Die gebrek aan bewustheid van die historiese konteks van die werk wat geparodieer word lei tot 'n naïewe, refleksiewe reaksie op die satire. Die kunswerk is eintlik 'n herverwerking van die "Fraternal Kiss", ook bekend as "My God, Help Me to Survive This Deadly Love" deur Dmitri Vrubel wat in 1990 verskyn het. Die muurskildery, 'n hoog-aangeskrewe satiriese werk wat nog op die oorblyfsels van die Berlynse muur sigbaar is, beeld Leonid Brezhnev, die voormalige sekretaris-generaal van die Sowjetunie en Erich Honecker, die leier van Oos-Duitsland tot en met die val van die Muur in 1989, in 'n broederlike omhelsing uit. Die werk deur Vrubel was 'n verwerking van die oorspronklike foto wat in 1979 deur Regis Bossu geneem is. Die muurskildery van Trump en Putin is dus 'n satiriese parodie van 'n vorige satiriese werk. Volgens Kahn (2017) is dit ook belangrik om daarop te wys dat Litaue, saam met ander Oos-Europese lande, veral verstom is deur Amerika se toenemend simpatieke retoriek oor Rusland.

While satire is often controversial, it has become increasingly common for it to be accused of bigotry where none exists. Especially worrying is that this outrage is exacerbated by news outlets and those who work for them; people who should be able to provide context and a nuanced understanding of satire rather than contributing to the hysteria. (Kahn 2017 <http://quillette.com/2017/04/04/how-a-culture-of-outrage-is-stifling-political-satire/>, besoek op 27 Julie 2018)

'n Verdere voorbeeld van satire wat buite konteks gekritiseer word, is 'n spotprent deur Steve Bell wat op 26 Januarie 2017 op die *Guardian* se webwerf verskyn het. Die spotprent, getiteld "Fashionable

Contrasts in Washington D.C.”, vertoon slegs die Britse Eerste Minister Theresa May se bene op ’n bed en Donald Trump wat bo-op haar lê. Die kyker kan aflei dat dit wel May is deur Bell se gebruik van die Eerste Minister se beroemde katjie-hoëhakskoene wat afwaarts wys, terwyl slegs die naakte, korpulente oranje bene van Trump tussen hare drentel. Wat Bell met hierdie spotprent wil uitwys, is hoe Engeland, wat deur May voorgestel word, onderdanig is aan die Amerikaanse President, asook die willoosheid van May.

Die spotprent en die tekenaar is op Twitter en ander sosiale mediaplatforms beskuldig van seksisme en misogynie (sien byvoorbeeld Brown 2017 <https://www.indy100.com/article/steve-bell-cartoon-trump-theresa-may-guardian-donald-7550681>, besoek op 4 November 2018). Die hoof-aantying was dat die spotprent May plaas in ’n seksuele posisie wat aanstootlik is vir vroue. Die bespotting van May was onbillik, omdat sy ’n vroulike premier was en omdat die kunswerk verkragting te ligtelik opgevat het.

Weereens is die konteks van Bell se satiriese werk van kardinale belang. Hierdie spotprent is ook ’n heraktivering van ’n vorige werk, naamlik Gilray se beroemde agtiende-eeuse spotprent, “Fashionable Contrasts”, ook bekend as “The duchess's little shoe yielding to the magnitude of the duke's foot” (24 Januarie 1792). Hierdie oorspronklike werk deur Gilray wat in die Britse Museum se aanlyn-versameling opgeneem is, vertoon Hertog Frederick, die seun van George II en Hertogin Frederica Charlotte Ulrica van York, wat in dieselfde posisie as Trump en May verkeer. Die verskil tussen Bell en Gilray se werke is dat die Hertog se voete vergroot is en die Hertogin se voete uitermate klein vertoon, terwyl Bell Trump met buitengewoon klein voetjies teken. Die seksuele posisie is ook anders, met May wat skynbaar op haar maag lê met Trump bo-op haar. Bell verwys uitdruklik na hierdie vorige werk in sy titel en voeg ook “after Gillray” aan die onderkant van sy tekening by, sodat niemand die interteks kan miskyk nie. Die kritiek en die satire is nie gemik op vroue in die algemeen of op May as ’n vrou nie en dit is beslis nie ’n poging tot verkragtingshumor nie. Bell wil eerder die belaglikheid uitwys van May se poging om Trump te versorg ten koste van Britse belange. Die seksuele konnotasie van die werk word slegs metafories gebruik. Die spotprent deur Bell is daarop gemik om die ongelyke magsverhouding tussen

die twee karakters te beklemtoon. Die verontwaardiging wat hierdie spotprent ontlok het, het meer te doen met wat die kyker wil sien as wat die satirikus uitwys.

Om die invloed van politieke korrektheid op satire te begryp, moet eersgenoemde begrip verstaan word. Die Merriam Webster aanlynwoordeboek definieer die term “politically correct” as: “conforming to a belief that language and practices which could offend political sensibilities (as in matters of sex or race) should be eliminated” (<https://www.merriam-webster.com/>). In sy essay dekonstrueer Alexis Dirakis (2017) die impak en omvang van politieke korrektheid as ideologie. Volgens Dirakis (2017:1) kan die verspreiding en toenemende invloed van politieke korrektheid toegeskryf word aan globalisering. Dirakis (2017:1) verklaar dat, in teenstelling met vele ander aspekte van globalisering, soos byvoorbeeld die vernietiging van inheemse kulture of gentrifikasie, daar min of geen teenreaksie is op die stygende invloed van politieke korrektheid nie. Ten spyte van hierdie toenemende invloed bly die term se spesifieke motivering en logika, volgens Dirakis, steeds dubbelsinnig, duister en is dit selde eksplisiet:

Political correctness primarily shows itself in the form of a prohibition. It is a censorship, a moral one currently being judicialized, and is as such doubly coercive. Unlike the familiar and civilized form of self-censorship which is politeness and forbids in the first-place pejorative judgments on others, political correctness condemns real or perceived denigration of a group and its members ... Political correctness is, in other words, a precaution to groups of people that has become a precaution of language. (Dirakis 2017: 2)

Na aanleiding van Dirakis se verklaring kan geargumenteer word dat die begrip as inherent kontrasterend met die etos van satire beskou kan word. Soos telkens in hierdie studie uitgewys is, word taal en beeld in satire gebruik om ’n reaksie uit te lok. Suksesvolle satire is dikwels polemies van aard en is daarop gemik om die teiken of die gehoor te skok of om debat te stimuleer. Die invloed van politieke korrektheid kan oormatige sensitiwiteit veroorsaak, waar sekere onderwerpe buite die bestek van satire opereer. As ’n groep of ’n individu gekwes voel deur die satirikus, dan was dit dikwels juis die doel van die aanval. Die gevaar verbonde aan politieke korrektheid is dat satire so gekortwiek word dat

énige kritiek as “onaanvaarbaar” en onsensitief bestempel word. Die gevolg is dat die oorspronklike satiriese boodskap verlore raak weens die gevoel van verontwaardiging.

’n Verdere probleem verbonde aan politieke korrektheid is dat die satirikus nie toegelaat word om buite die dominante sosio-politiese diskoers te opereer nie. Satirici wat “aanstootlike” en “onaanvaarbare” werk in hierdie sensitiewe konteks maak, word óf beskaam óf, veel erger, geïgnoreer. Alhoewel hierdie beskamingstendens opvallend is in die multimediamilieu, is dit nie ’n nuwe verskynsel nie. Coe (Bremner et al. [www.ft.com](http://www.ft.com) 11 September 2010) argumenteer dat die ideologiese standpunt van die meeste intelligente komedies nie sedert die tagtigerjare verskuif het nie. Vanaf daardie tydperk het dit, volgens Coe, onaanvaarbaar geword om, in ’n satiriese uitkyk, enigiets anders as anti-rassisties, anti-seksisties en anti-bevoorreg te wees. Met selfs konserwatiewe politici wat verplig is om hierdie retoriek te aanvaar, bevind die satirikus en die politieke *establishment* hulself nou aan dieselfde kant. Die satirikus wat ’n populêre posisie wil behou, beweeg nie buite hierdie afgebakende gebied van aanvaarbaarheid nie. Die satiriese skrywer en regisseur, Armando Iannucci, teken beswaar aan hierteen:

I’ve found this very worrying, the idea that if anyone says anything that might offend anyone, they mustn’t be given a platform. It’s like when a complaint is made about a satire show, the reply goes out immediately: “The intention was never to offend.” The intention *was* to offend. If it hadn’t offended, it wouldn’t be funny. If we have beliefs, religious or political, and they’re not strong enough to stand up to a joke, then they can’t be that good. (Williams 18 Oktober 2016 *The Guardian*, Is satire dead? Armando Iannucci and others on why there are so few laughs these days, besoek op 8 November 2018)

Satirici, soos Iannucci en die voormalige skrywer van *Spitting Image*, John O’ Farrel (Williams 2016), beskou die onderdrukking van taalgebruik om aan ’n spesifieke politieke “sensitiwiteit” te konformeer as ontmagtiging van die satiriese diskoers. Soos hierdie studie herhalend uitwys, is satire altyd gemoeid met magsverhoudings. Die vraag wat so ’n dominerende politiek-korrekte ideologie laat ontstaan, is die volgende: Wie beheer hierdie “sensitiwiteit” en waarom moet die satirikus hieraan onderdanig wees?

'n Beduidende voorbeeld van politieke korrektheid binne die Suid-Afrikaanse konteks kan gevind word in die polemieke wat Brett Murray se skildery, *The Spear*, ontloot het. Die skildery is 'n satiriese parodie van 'n kommunistiese propagandaplakkaat waarop Lenin figureer. Murray vervang in sy werk die beeld van Lenin met dié van die voormalige Suid-Afrikaanse president, Jacob Zuma. Die omstredenheid is weens Murray se keuse om Zuma se penis te ontbloot. 'n Satiriese woordspeling op die naam van die militêre afdeling van die ANC, uMkhonto weSizwe, oftewel "The Spear of the Nation", word deur die komposisie en die titel van die geaktiveer. Met dié werk lewer Murray kommentaar op die lank-vergete Marxistiese ideologie van die ANC ten gunste van plundering en korrupsie wat metafories deur Zuma se penis voorgestel word. Dit is 'n komplekse, maar tog tong-in-die-kies satiriese boodskap wat deur die subtiële intertekstuele spel versterk word. Murray is deur die ANC en ook op vele sosiale mediaplatforms van rassisme aangekla. Die ANC het sover gegaan om 'n dringende hof-interdik in te handig teen die Goodman Gallery en die *City Press* wat die skildery in 'n uitgawe gedruk het. Volgens Murray is die skildery 'n "metaphor for power, greed and patriarchy" (Stone 2012, besoek op 4 Januarie 2019) en is dit nie veronderstel om enige rassistiese konnotasies te hê nie. Die onvermoë om die werk metafories te beskou, aktiveer wat Kannemeyer as problematies beskou van die huidige satiriese diskoers: "Verder is daar natuurlik huidiglik (sic) 'n intoleransie teen satire – dit voel vir my asof die wêreld meer agterlik raak en die onvermoë van mense om bv. visuele metafore te begryp, groei ... (Politieke protes) geskied tans eerder op 'n geweldige letterlike vlak met sosiale media." (Onderhoud gevoer op 28 Februarie 2018 per e-pos)

As die werk slegs letterlik beskou word, kan dit veel makliker aanstoot gee. Die problematiek verbonde aan oppervlakkige kritiek, is dat dit die moontlike satiriese diskoers kan verswelg. Eerder as om te debatteer oor hoe die werk as beide rassisties én satiries gesien kan word, domineer politieke inkorrektheid die diskoers. Žižek ondersteun hierdie siening as hy argumenteer dat politieke korrektheid juis die teenoorgestelde uitwerking op sosiale interaksie het as wat dit voorgee. In 'n onderhoud op die internet-dink-tenk-program *Big Think* (3 Januarie 2017), verklaar hy dat politieke

korrektheid 'n voorbeeld is van totalitêre magsuitdrukking. Eerder as om die sosiale verbindings tussen mense te versterk en respek voort te bring, vervreem dit mense van mekaar en dra dit by tot onderdrukking. In die onderhoud verklaar Žižek die volgende: “Ambiguity – that’s my problem with political correctness. It’s just a form of self-discipline which doesn’t really allow you to overcome racism. It’s just oppressed, controlled racism.”

Žižek bevraagteken of sensuur op meningsuiting werklik rassistiese en seksistiese spanning kan verlig. Hy argumenteer dat politieke korrektheid slegs 'n meer beleefde vorm van rassisme of seksisme aanwakker. Die afdwing van 'n polities-korrekte houding kan, volgens Žižek, 'n neerbuigende belediging word vir diegene wat ander opinies het. Žižek verklaar dat, eerder as om 'n meer “geëvolueerde” siening van die Ander te bewerkstellig, rassisme en seksisme slegs gekompartementaliseer word deur politieke korrektheid. Vir Žižek is daar 'n behoefte om openlik met mekaar te kan skerts om daadwerklike sosiale bande en ook verandering te verseker:

(F)or me the true overcoming of racism is not that you prohibit racist jokes, but that you establish a social, not even only social change, new society, but even such a change of atmosphere that you can tell exactly the same jokes without appearing a racist... What I'm afraid (of) with political correctness is that it's a desperate reaction. They know they cannot solve the real problem, so they escaped into controlling how we speak about it. And by real problem I don't mean in a primitive way just economic redistribution and so on, but even the symbolic fact of actual social relationship and so on. (Žižek 2017, besoek 10 Januarie 2019)

Die terroriste-aanvalle op die Franse tydskrif, *Charlie Hebdo*, aktiveer die teenargument in die politieke korrektheid versus satire debat. Op 7 Januarie 2015 is die *Charlie Hebdo* kantore aangeval: vyf personeellede en drie omstanders is deur Islamitiese terroriste vermoor. Die rede vir hierdie terroris-aksie was die tydskrif se keuse om spotprente van die profeet Mohammed te publiseer. Dit is volgens die Moslemgeloof verbode om die profeet Mohammed uit te beeld. *Charlie Hebdo* het reeds in 2006 kontroversiële spotprente oor Mohammed wat in die Deense koerant *Jylands-Posten* (30 September 2005) verskyn het, herdruk. Hierdie spotprente waarin Mohammed onder andere met 'n bom as

tulband figureer, het gelei tot wêreldwye protesaksies en terreuraanvalle (Anderson 2006 Cartoons of Prophet Met With Outrage [www.washingtonpost.com](http://www.washingtonpost.com). 31 Januarie 2006, besoek 7 Januarie 2019). In 2011 is die *Charlie Hebdo*-kantore met 'n petrolbom gegooi nadat verdere Mohammed spotprente gepubliseer is ([www.bbc.com](http://www.bbc.com) French satirical paper Charlie Hebdo attacked in Paris, 2 November 2011, besoek op 10 Januarie 2019). Ná die aanvalle op 7 Januarie 2015 heers daar polemieks op tradisionele mediaplatforms oor die kwessies van verdraagsaamheid en vryheid van spraak (sien Packer 7 Januarie 2015 [www.newyorker.com](http://www.newyorker.com); Penkath & Branigan [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com) 8 Januarie 2015). Die #JeSuisCharlie (Ek is Charlie) huts punt is op sosiale-mediaplatforms gebruik in solidariteit met *Charlie Hebdo*, en talle ondersteuners het spotprente van Mohammed geplaas as hulle *avatars* op hierdie platforms.

Die problematiek verbonde aan die satiriese uitbeelding van Mohammed is 'n komplekse kwessie. In teenstelling met die aanvaarde siening van humor as spanningsverliggend, verklaar Lewis die volgende:

Of course, these and other boosters generally concede that humor can be hurtful or aggressive, but they tend to view such uses of humor as secondary or in contradiction with what they see as its intrinsically positive functions. This cartoon controversy should remind them humor can intensify (rather than vent hostility and contribute to the perceived harm of its targets. Indeed, it's not just that jokes can be cruel; it's that they're perfect weapons for heaping insult on top of injury. (Lewis in Gournelos & Greene 2014: 216)

Wat Lewis wil uitwys, is dat die magsposisie van die satirikus ook in ag geneem moet word. Die aanvalle op Charlie Hebdo kan as niks anders nie as 'n tragedie gesien word. Nietemin moet die magsposisie van Moslems binne die konteks van Frankryk ondersoek word. Volgens [www.muslimpopulation.com/Europe/](http://www.muslimpopulation.com/Europe/) (besoek 12 Januarie 2018) is die totale persentasie Moslems in Frankryk slegs 9.6%. Hierdie statistiek aktiveer die vraagstelling: Wie het die dominante magsposisie tussen die verontwaardigde Moslem en *Charlie Hebdo* binne hierdie konteks? Volgens Lewis (Gournelos & Greene 2014:219) kan die speelse aard van satire wat sonder voorafgaande affiliasie gerig is op minderheidsgroepe as tergende onderdrukking en 'n boelietaktiek van die meerderheid beskou word.

Hierdie siening vind aanklank by Caron (2016:158) as hy vra of komiese bespotting in satire slegs as eties beskou kan word as dit 'n tradisionele "punching up" houding inneem. Jacob Canfield ([www.hoodedutilitarian.com](http://www.hoodedutilitarian.com) 7 Januarie 2015) problematiseer in sy artikel die posisie van *Charlie Hebdo* binne hierdie konteks soos volg:

[Charlie Hebdo's] cartoons often represent a certain, virulently racist brand of French xenophobia. While they generously claim to "attack everyone equally", the cartoons they publish are intentionally anti-Islam, and frequently sexist and homophobic... *Hebdo's* goal is to provoke, and these cartoons make it very clear who the white editorial staff was interested in provoking: France's incredibly marginalized, often attacked, Muslim immigrant community. (Canfield 2015, In the Wake of Charlie Hebdo, Free Speech Does Not Mean Freedom From Criticism, [www.hoodedutilitarian.com](http://www.hoodedutilitarian.com), besoek 8 Januarie 2019)

Wat Caron en Canfield te kenne gee, is dat die balans in die magsdinamiek tussen die satiriese teiken en die satirikus nie as vanselfsprekend aanvaar moet word nie. Die wanbalans tussen die magsposisies moet altyd binne konteks ondersoek word. Lewis (Gournelos en Greene) verduidelik hoe die reaksie op die Mohammed-spotprente geaffekteer word deur 'n meer omvattende sosio-politieke magswanbalans:

The outraged Muslim masses had a large list of background grievances – including their comparatively low economic and political status, Israel-Palestine, the Iraq War in general, and the vivid images of the smiling American torturers at Abu Ghraib in particular. Can we blame them for the context in which cartoons that seemed risible and only moderately provocative to most in the West were received as taunting, degrading, and outrageous by Muslims from Denmark to Indonesia? (Gournelos & Greene:220)

## GEVOLGTREKKING

Hierdie studie se doelstelling was om die rol van satire binne verskillende kontekste te ondersoek. Reeds in die eerste opgetekende satiriese werke is daar bewyse dat die magsposisie van die genre beïnvloed word deur die milieu waarin dit voorkom. Die satiriese aanval op onreg, die immorele of die oorbodigheid van diegene in magsposisies is deurlopend binne al die tydvakke te bespeur. Die satire is, as gevolg van die genre se aanpasbaarheid voortdurend binne die dominante sosio-politieke diskoers aanwesig. In die eerste afdeling van hierdie verhandeling is gefokus op die ontstaan van satire. Hierdie terugblik op die geskiedenis en op die etimologie van die term word herhaaldelik deur hierdie ondersoek binne die konteks van magsverhoudings betrek. Die antieke Griekse satiriese tradisie en die Romeinse vorm van satire word in hierdie afdeling in eie reg behandel. In die Griekse afdeling word veral aandag gegee aan die *sater*-figuur en hoe hierdie vorm van satire se gebruike steeds by moderne satirici se werk aanklank vind. Die posisie wat die *sater*-toneelstukke inneem as, nie slegs 'n teenvoeter of parodie vir tragiese toneelstukke nie, maar ook as pouse-gedeelte om spanning te verlig is veral kenmerkend. Hierdie aspek van satire om komiese kommentaar te lewer op meer "ernstige" gebeure vind plaas in al die verskillende kontekste en tydperke wat in hierdie studie betrek word. Daar word gelet op hoe satire steeds, as 'n soort pouse aan die gehoor 'n kans bied om voorafbepaalde idees uit 'n ander oogpunt te beskou. Die *sater*-teater se gebruik van dierlike oordrywing word ook in hierdie afdeling onder die loep geneem. Die *sater*-figuur wat 'n soort *carte blanche* het om van die verhoog af direk die satiriese teikens te konfronteer is binne die konteks van hierdie studie bepalend. Daar word 'n vergelyking getref met satirici, onder andere die *Bitterkomix* duo, wat ook met kru taal en grensoorskrydende inhoud direk in gesprek tree met hul teikens. Binne hierdie konteks is die "gevaarlike" element verbonde aan satire reeds vanaf hierdie antieke vorm van die genre teenwoordig.

In die Romeinse afdeling word kortliks op die werk van die Griekse satirikus, Aristofanus, gefokus. Die gebruik van oordrewe maskers in hierdie satirikus se werk is veral ter sake. Hierdie maskers tree op as beide 'n vermomming vir die akteur, asook 'n karikatuur van die satiriese teiken. Die groteske maskers tree ook op as spieëls vir die satiriese teikens wat hulleself in hierdie oordrewe karikatuur moet herken. Net soos met die dierlike sater-figuur gee hierdie maskers aan die akteur vrye teuels om 'n direkte, satiriese aanval te loods. Die masker tree op as beide skild en swaard wat, met hierdie verhulling, aan die satirikus 'n veilige afstand tussen die aanval en die teiken bied. Hierdie verskuiling van die satirikus word binne 'n kontemporêre konteks saamgesnoer by satirici soos Evita Bezuidenhout of Sacha Baron Cohen se gebruik van daadwerklike maskers, maar ook in die gebruik van skuilname vir skrywers en spotprenttekenaars. Die gebruik van karikatuur vind veral aanklank by die werk van Hogarth, Gilray en Zapiro. Met oordrywing en karikatuur kan die spotprenttekenaar daadwerklike, kritiese kommentaar op die satiriese teiken uitlig. Deur byvoorbeeld die groteske uitbeelding van 'n politikus se grypsug, word hierdie satiriese kritiek onwrikbaar en direk aan die gehoor oorgedra.

Die ondersoek na die Romeinse vorm van satire wys daarop dat hierdie antieke vorm van satire se struktuur steeds in moderne satiriese skryfvoorme teenwoordig is. Juvenalius en Horatius se twee vorms van satire kan bespeur word in enige vorm van satire. Binne die konteks van hierdie studie kan Etienne Leroux se indirekte, verskuilde kritiek op die apartheidsregime in *Sewe dae by die Silbersteins* (1962) met Horatius se vorm van satire vergelyk word, terwyl *Bitterkomix* se direkte, afbrekende en grensoorskrydende satire weer meer aanklank by Juvenalius se werk vind. Die konteks waarbinne die satire ontstaan en die verhouding wat die satirikus het tot die magstrukture wat aangeval word, bepaal dikwels watter een van die twee vorms gebruik word.

Wat ook opmerklik is van die Romeinse satire is hoe dit beperk was tot aanvaarbare satiriese ruimtes, met die aanval binne hierdie forum wat sonder sensuur kon geskied. Met die invloed van die Katolieke Kerk tydens die Middeleeue in veral Europa is hierdie aanvaarbare ruimtes al hoe meer beperk. Gepaardgaande hiermee is die Romeinse beskouing van deugsamheid vervang deur 'n Christelike

konsep van moraliteit. Dit is veral tersaaklik vir hierdie studie hoe die satire omskep word om hierdie onderdrukkende invloed van die Kerk vry te spring om steeds kritiese kommentaar te kan lewer. Allegoriese satire kon die satiriese boodskap genoegsaam verhul, maar steeds waargeneem maak vir die gehoor of leser. Dit is veral relevant hoe die mate van gevaar wat direkte kritiek vir die satirikus mag inhou, verband hou met die mate van verhulling in die satire. Leroux se gebruik van allegorie in sy satire kan betrek word by die veelseggende rol wat die staat op die publikasie van satire kan uitoefen. Die sensuurraad tydens die apartheidsregime het 'n inhiberende invloed gehad op die tipe satire wat gepubliseer mag word. Magsverhoudings en die gepaardgaande wanbalanse kan inderdaad nie uitgedaag word as satire nie die publiek bereik nie. Daarom kom die satire van die *Bitterkomix*-kunstenaars aanvanklik só onbeteueld voor. Deur die mag van publikasie in eie hande te neem spring die satiriese aanval sensuur vry. Die satire wat uit hierdie nuutgevonde magsverhouding spruit, is ongetem en onverskrokke.

Die uiteenlopendheid van satire as genre lei daartoe dat daar nie slegs een oorkoepelende definisie of doelwit vir die term gebruik kan word nie. Een verklaring vir satire wat veral van toepassing is op hierdie studie is Jonathan Swift se siening van die satire as 'n simboliese spieël. Volgens Swift se definiëring kan die genre ten beste beskryf word as 'n soort glas waarin die toeskouer alle ander mense se gesigte herken, behalwe sy eie. Hierdie navorser intimeer dat Swift se spieëlsimboliek ook geïnterpreteer kan word as soortgelyk aan 'n gebuigde spieël by 'n karnaval. Die verwringing van hierdie beeld kan as komies of grotesk voorkom, maar wat van kardinale belang is, is dat die oorspronklike beeld steeds herkenbaar bly – nes die antieke Griekse maskers wat ook 'n spieëlbeeld van die gesatiriseerde teikens verteenwoordig. Hierdie jukstapenering tussen die satiriese nabootsing of mimesis van die subjek en die ware of oorspronklike beeld veroorsaak spanning. Dit is hierdie mimetiese verhouding tussen die oorspronklike teiken en die verwronge beeld wat die sukses van satire bepaal. Satire kan slegs sy doelwit bereik as die toeskouer en die teiken, wat daardeur betrek word, 'n aspek van hom- of haarself kan raaksien. 'n Voorbeeld van hierdie mimetiese verhouding kan opgemerk word by suksesvolle

spotprenttekenaars. Die ondersoek na die karikatuurkuns van Hogarth, Gilray en Zapiro is bewys van hoe die gebuigde karnavalspieël satiries uiters geslaagd gebruik word.

Die kenmerkende rol wat humor in satire speel, is in hierdie afdeling ook onder die loep geneem. Alhoewel daarop gewys word dat satire se doelstelling nie altyd verbonde is aan die lagproses nie, is daar tog 'n opmerkbare verhouding tussen humor en satire. Daar word veral aandag gegee aan die superioriteitsteorie verbonde aan humor. Die satirikus gebruik humor om nie slegs superieur voor te kom nie, maar ook om die status van die satiriese teiken te verlaag. Met ander woorde: die een wat lag, staan in 'n dominante magsverhouding teenoor die teiken van die grap. Deur hierdie lagproses, gestimuleer deur die oordrewe of groteske satiriese representasie van die grap se teiken vind 'n herbalansering van mag plaas. Hierdie magsverskuiwings kan opgemerk word by elke satirikus wat in hierdie studie ondersoek word. In Leroux se allegoriese geestigheid in sy romans, in die soms gruwelike gekoggel in *Bitterkomix* en in 'n skerp, skertsende meme wat viraal versprei word op sosiale media kan hierdie aspek bemark word.

Met die tegnologiese rewolusie van die internet verander dié magsdinamiek weer. Waar die tradisionele satirikus voorheen die mag besit het om namens ander aan te val, besit elke persoon nou self hierdie vermoë. Die magsverskuiwings binne hierdie kontemporêre milieu gee aan sowel die satirikus as die publiek 'n nuwe posisie. Elke satiriese aanval kan, danksy die virale aard van verspreiding op die internet, potensieel 'n globale gehoor bereik. Hierdie ontwikkeling lei tot komplikasies vir satire as genre en vir die satirikus. Satire se konfronterende aard plaas dit dikwels in 'n posisie waar dit kan aanstoot gee.

Die satiriese teiken mag vir die satirikus duidelik wees, maar met 'n onbepaalde internet-gehoor is die kans dat die boodskap verkeerd gedekodeer gaan word al hoe groter. Die toename van 'n meer polities-korrekte houding op tradisionele en nie-tradisionele mediaplatforms is 'n duidelike bewys van hierdie stelling. Dit is hierdie tweesnydende swaard wat sosiale media vir die moderne satirikus inhou. Die positiewe aspek van die byna onbepaalbare groot gehoor wat die satirikus se boodskap kan bereik, is

die kans dat hierdie gehoor aanstoot kan neem op die vorm van satiriese aanval. Politieke korrektheid, satire, humor en mag is in die kontemporêre milieu onlosmaaklik met mekaar verstrengel. Die uitdaging van die aanvaarde, tradisionele magsposisies in die sosio-politieke *Zeitgeist* kan nie ontken word nie. Die #METOO-beweging, die bevraagtekening van vooropgestelde gender-konstruksies, die post-koloniale diskoers en ander kwessies verbonde aan identiteitspolitiek toon 'n verlange na 'n nuwe magsdeling. Die joernalis en outeur, Brigid Delaney, beskryf hierdie tendens as volg:

“There’s been a real renaissance in feminism and LGBTI and people of colour activism over the last decade. Part of that renaissance has involved pushing back. Of refusing to do the duck and weave, of not laughing at the joke, of not being afraid of the discomfort you may cause when you say “that’s not funny”. (Delaney <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/jun/20/cant-you-take-a-joke-love-why-the-banter-isnt-funny-anymore> besoek op 28 September 2019)

Gepaardgaande hiermee kan geargumenteer word dat humor en satire ook moet innoveer. Waar die magsverhouding tussen die satirikus en die teiken vroeër veel duideliker was, is hierdie dinamiek nie meer so eenvoudig nie. Die satirikus word in die kontemporêre klimaat vinnig bewus gemaak van sy of haar historiese bevoorregting in verhouding tot die satiriese teiken. Die satirikus wat beskuldig word dat hy sogenaamde minderwaardiges of magtelose teikens aanval, word geostraseer. Die term “punching down” word met hierdie soort satire betrek. 'n Resultaat van hierdie nuwe bewusmaking is dat die tradisionele magsposisies van satirikus en teiken veel moeiliker bepaal word.

Die vervaging van die tradisionele rolle aktiveer die volgende vraag: Wat hou die toekoms in vir satire?

Die antwoord op hierdie vraag is nie eenvoudig nie. Armando Iannucci (Williams 2016) is van mening dat 'n polarisasie in komedie kan ontstaan weens die oormatige sensitiwiteit wat satire enersyds kan prikkel en andersyds 'n radikale ónsensitiwiteit wat slegs die masker van humor dra.

Daar bestaan twee ekstreme menings oor wat die huidige Westerse media-gedrewe klimaat inhou vir satire en humor. *The Australian* se voormalige spotprenttekenaar en kommentator, Bill Leaks, was van mening dat humor en satire tans as bedreigde spesie beskou moet word. Sosiale mediaplatforms, soos

Twitter en Facebook, is deur Leaks gesien as geleiers van dié dominante en onwrikbare polities korrektheid houding:

“Today, virtue signalling and censoriousness are fashionable so it has become the prerogative of the hipster. And with the sanctimonious hordes lying in wait, armed to the teeth with Twitter and Facebook accounts and ready to ambush anyone who transgresses the unwritten laws of the new puritanism, the cartoonist’s job gets harder every day.” (Leaks 11 Junie 2016 *The Weekend Australian*)

Dit is veral die gebruik van die term “virtue signalling” wat opvallend is in Leaks se bogenoemde aanhaling. “Virtue signalling” word volgens die *Cambridge* aanlyn woordeboek as volg beskryf:

“an attempt to show other people that you are a good person, for example by expressing opinions that will be acceptable to them, especially on social media”. (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/virtue-signalling> besoek 30 September 2019)

Leaks se uitlating kan gedekonstrueer word as slegs ’n konserwatiewe reaksie op tradisionele, patriargale magposisies wat homself nou onder kritiese bevraagtekening bevind. Die bedreiging wat kommentators soos Leaks voel, kan toegeskryf word aan die ongemak van die kritiese lens wat vanaf die satiriese teikens na die satirikus self verskuif. Die oorsensitieweit vir menings wat verontwaardig mag wees, word ook deur Claire Fox, die skrywer, politikus en direkteur van die liberale “dink-tenk”, die Institute of Ideas, gekritiseer. In haar artikel in die *Daily Mail* (9 Junie 2016) kritiseer Fox die problematiese houding wat ’n uiteenlopende idee as onaanvaarbaar beskou. Volgens Fox kan hierdie dominerende sensitieweit toegeskryf word aan ’n oorvertroeteling van die jeug deur hul ouers en die media:

“It makes me sad that these teens and 20-somethings have become so fearful that they believe a dissenting opinion can pose such a serious threat. But can we really be surprised when it’s us who have taught them to think this way? ... There’s a constant emphasis on their vulnerability, which is proving toxic.” (<https://www.dailymail.co.uk/femail/article-3632119/Why-today-s-young-women-just-FEEBLE-t-cope-ideas-challenge-right-view-world-says-academic> besoek op 1 Oktober 2019)

Die teenargument vir menings soos dié van Leaks en Fox, is dat hierdie oorsensitiwiteit en politieke korrektheid 'n positiewe uitwerking op die samelewing gaan hê. Daar is volgens Natasha Devon (*Guardian* 16 Junie 2016) 'n dapperheid verbonde aan die teregwysing van dit wat die jeug as onteenseglik beskou. Dit is nie 'n bedreiging van vryheid van spraak nie, maar dit dien uiteindelik as verbreding van die debat. Devon beskryf dit as volg:

“It pulls at the threads of our internal fabrics, questions the attitudes and preconceptions we take for granted and asks if there might be a better, kinder way. ... The passion that millennials have for a more caring world should be embraced, not beaten into submission with ridicule and contempt.” (Devon 2016 <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/jun/13/young-people-passion-fairer-world-namby-pamby-generation> besoek op 1 Oktober 2019)

Die twee argumente vir en teen hierdie oorsensitiwiteit wat satire en humor mag beperk, maak beide geldige en pertinente punte. Deur 'n daadwerklike en aktuele voorbeeld van hierdie betwisting te gebruik, word die kompleksiteit van die argument wel geopenbaar.

Die bekende Stevenson-galerye in Woodstock en Braamfontein het, volgens *Rapport* (8 September 2019) die besluit geneem om die werk van Anton Kannemeyer te verwyder. Die rede wat die galery aan Kannemeyer verskaf het, is dat sy werk die personeellede te ongemaklik maak en dat dit nie weer uitgestal sal word nie. Kannemeyer bely in die artikel dat sy kuns nie meer welkom is in Suid-Afrikaanse galerye nie.

Wat veral opmerklik is van hierdie ontwikkeling is dat dit die personeellede van die galery en nie die klandisie of noodwendig die kurators is nie wat die aksie aandryf. Daar kan geargumenteer word dat die ongemak ondervind word nie deur diegene wat dus in die tradisionele posisies van mag is nie. Die gebruik van “virtue signalling” deur die Stevenson-galery se kurators kon ook 'n invloed speel in hierdie knelpunt. Of Kannemeyer se satiriese boodskap verkeerdelik gedekodeer word deur hierdie personeellede is natuurlik 'n pertinente kwessie. Wat van selfs meer belang is vir hierdie studie, is wat hierdie ontwikkeling verklap oor die veranderende magsdinamiek. Wie is in hierdie geval in die superioriteitsposisie? Beslis nie Kannemeyer nie. Dit is uiters betekenisvol dat waar Kannemeyer en

Botes aanvanklik as rebelle in die vroeë neëntigerjare beskou is, daarna as kuns- en counterculture helde, hulle nou as ongewens en ondergeskik beskou word. Daar kan geargumenteer word dat Kannemeyer en Botes se satiriese boodskap herinterpreteer word, net soos hul oorspronklike teikens deur die kunstenaars self verwring is. Dit wil lyk asof Lenny Bruce se aanhaling, “Satire is tragedy plus time”, ’n verdere aansluiting kan bykry: “Satire plus time is tragedy”. Kannemeyer en Botes kan beskou word as slagoffers van satire wat buite die dominante konteks bevind word. Kan die satire en komedie wat eers as tersaaklik beskou is, ooit weer binne die huidige politieke klimaat erkenning kry? Soos voorheen vermeld, as satire nie die publiek bereik nie, dan besit dit nie meer mag nie. Die mag van satire en komedie word altyd deur die toeskouer daarvan bepaal. As niemand die grap kan hoor nie, vir wie gaan dit dan snaaks of aanstootlik wees?

Hoe satire en komedie uit hierdie ideologiese knelpunt kan ontsnap, is onduidelik. Nietemin, soos in hierdie ondersoek aangedui word, besit satire die vermoë om altyd by die omgewing aan te pas. Gepaardgaande met hierdie aanpasbaarheid, is satire altyd nodig. Soos Walters (1985:22) verklaar, is daar “genoeg domheid of boosheid in elke dekade, in elke dorp of stad, die satirikus hoef nooit sonder inspirasie te wees nie”. Die enigste vraag wat ongeantwoord bly, is of satire die doel gaan bereik deur bemiddeling of met ’n middelvinger.

## BIBLIOGRAFIE

- Achter, P. 2008. Comedy in unfunny times: news parody and carnival after 9/11. *Critical studies in media communication*, 25(3):274–303.
- Bailey, R. 2018. When journalism and satire merge: The implications for impartiality, engagement, and ‘post-truth’ politics – A UK perspective on the serious side of US TV comedy. *European Journal of Communication* 33(2):200–13
- Bakhtin, M. (vertaal deur H. Iswolsky). 1984. *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barker, M. 1989. *Comics: ideology, power and the critics*. Manchester: Manchester University Press.
- Barnard, F.R. 1921. *Printer's Ink Monthly* 4. New York: Romer Publishing
- Barnard, R. 2004. Bitterkomix: notes from the post-apartheid underground. *The South Atlantic quarterly*, 103(4):719–54.
- Baumeister, R.F. en M.R. Leary. 1995. The need to belong: desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. *Psychological bulletin*, 117(3):497–529.
- Baym, G. 2005. The Daily Show: discursive integration and the reinvention of political journalism. *Political communication*, 22(3):259–76.
- Beam, S. 2007. *Laughing matters: farce and the making of absolutism in France*. Ithaca: Cornell University Press.
- Benson, T. 2005. The greatest political cartoon of all time? *History today*, 55(3):20.
- Bergson, H. 1911. *Laughter: an essay on the meaning of the comic*. Londen: Macmillan.
- Bloom, H. 1994. *The Western Canon*. New York: Riverhead Books

Borman, M.M. 1990. Die alter ego in die romans van Etienne Leroux. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad

Botes, C en A. Kannemeyer. 1992. *Bitterkomix 1*. Stellenbosch: Bitterkomix.

Botes, C en A. Kannemeyer. 1993. *Bitterkomix 2*. Stellenbosch: Bitterkomix.

Botes, C en A. Kannemeyer. 1993. *Bitterkomix 3*. Stellenbosch: Bitterkomix.

Botes, C en A. Kannemeyer. 1994. *Gif*. Stellenbosch: Bitterkomix.

Botes, C en A. Kannemeyer. 1995. *Bitterkomix 5*. Stellenbosch: Bitterkomix.

Botes, C en A. Kannemeyer. 1996. *Bitterkomix 6*. Stellenbosch: Bitterkomix.

Botes, C en A. Kannemeyer. 1998. *Bitterkomix 8*. Stellenbosch: Bitterkomix.

Botes, C en A. Kannemeyer. 1999. *Bitterkomix 9*. Stellenbosch: Bitterkomix.

Botes, C en A. Kannemeyer. 2006. *The big bad Bitterkomix handbook*. Johannesburg: Jacana Media.

Bryant, M. 2006. The scourge of Napoleon. *History today*, 56(8):58.

Caron, J.E. 2016. The quantum paradox of truthiness: satire, activism, and the postmodern condition. *Studies in American humor (Special issue: American satire and the postmodern condition)*, 2(2):153–81.

Carr, N. 2010. Is Google making us stupid? *New York Times Upfront*, 143(3):22.

Crittenden, V., L.M. Hopkins en M. Simmons. 2011. Satirists as opinion leaders: is social media redefining roles? *Journal of Public Affairs*, 11(3):174–80.

- Crosthwaite, P. 2009. *Trauma, postmodernism, and the aftermath of World War II*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cutbirth, J.H. 2011. *Satire as journalism: The Daily Show and American politics at the turn of the twenty-first century*. New York: Columbia University Press.
- Darwin, C. 1871. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Project Gutenberg
- Dawkins, R. 1976. *The Selfish Gene*. Oxford: Oxford University Press
- Derrida, J. 1997. *Of grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- De Waal, S. 1994. Full-frontal attack on taboos. *The Weekly Mail & Guardian*, 14–20 Oktober.
- Die Uitgewers. 1990. *Magersfontein, O Magersfontein! Die dokumente*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Dirakis, A. 2017. Political Correctness: Implosion of Politics. *Philosophies*, 2(3):18
- Dobrov, G.W. 2007. Comedy and the satyr-chorus. *The classical world*, 100(3):251–65.
- Dubois, E. en G. Blank. 2018. The echo chamber is overstated: the moderating effect of political interest and diverse media. *Information, communication & society*, 21(5):729–45.
- Duff, J.W. 1937. Satire in Latin Literature - Roman Satire: Its Outlook on Social Life. Cambridge: University Press  
Cloth, 10s. 6d. *The Classical Review*, 52(1)
- Elliot, R.C. 1960. *The power of satire: magic, ritual, art*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
- Elliot, R.C. 1974. Swift's satire: rules of the game. *ELH*, 41(3):413–28.
- Faubian, J.D. (red). 1994. *Power*. Parys: Éditions Gallimard.

- Flieger, J.A. 1983. The purloined punchline: joke as textual paradigm. *MLN*, 98(5):941–67.
- Flood, C.M. 2013. The body satyrical: satire and the corpus mysticum during crises of fragmentation in late medieval and early modern France. UCLA: French & Francophone Studies 0385.
- Fowler, A. 1979. Genre and the literary canon. *New literary history (Anniversary Issue II)*, 11(1):97–119.
- Freedberg, D. 1989. *The power of images: studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Freud, S. 1916. *Jokes and their relation to the unconscious*. Londen: Penguin Books.
- Frye, N. 1971. *Anatomy of criticism: four essays*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
- Gournelos, T. en V. Greene. (red.). 2011. *A decade of dark humor: how comedy, irony and satire shaped post 9-11 America*. Mississippi: The University Press of Mississippi.
- Gouws, R.H. (red.) en F.F. Odendal (red.). 2009. *e-H.A.T. Kaapstad*: Pearson Education.
- Griffin, D. 1994. Satire: a critical reintroduction. *MLN*, 109(5):989–91.
- Grove, L., M. Mckinney, A. Miller, H. Frey. 2008. Introduction. *European Comic Art*, Jun, Vol.1(1), p.V,VI,VII
- Halliwell, M. 1984. Aristophanic satire. *The yearbook of English Studies*, Vol. 14.
- Hambidge, J. 1995. *Post-modernisme*. Pretoria: J.P. van Der Walt en Seun (Edms.) Bpk.
- Highet, G. 1962. *The anatomy of satire*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
- Hobbes, Thomas. 1839a. *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury, Vol. III*. London: Bohn
- Hodgart, M.J.C. 1969. *Satire: History and Criticism*. Londen: Weidenfeld & Nicolson

- Hutcheon, L. 1986–87. The politics of postmodernism: parody and history. *Cultural Critique, Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism*, 5:179–207.
- Jacobs, J.F. 1992. *Die karikatuur in die romankuns van Etienne Leroux*. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Jameson, F. 1991. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Jemielity, T. en R. Quintero (red.). 2007. Ancient biblical satire. *A companion to satire*. Malden, M.A.: Blackwell Publishing.
- Johl, J. 1984. *Ironie by Etienne Leroux*. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Johl, J. 1986. *Leroux ABC*. Krugersdorp: Sikelela-uitgewers.
- Johl, J. 1988. *Ironie*. Pretoria: HAUM-Literêr Uitgewers.
- Jones, J. 2005. *Entertaining politics: new political television and civic culture*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers
- Jones, J. 2009. "People have to watch what they say": what Horace, Juvenal, and 9/11 can tell us about satire and history. *Helios*, 36(1):27
- Kaestle, C.F. 1985. The History of Literacy and the History of Readers. *Review of Research in Education*, 12:11–53
- Kannemeyer, A. 1997. *Die ikonoklastiese strip, polemie en Bitterkomix*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Kannemeyer, A. 2015. *Pappa in doubt*. Aucland Park: Jacanda Media.
- Kannemeyer, J.C. 1970. *Op weg na Welgevonden*. Kaapstad, Pretoria: Academia.

- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur Band 2*. Kaapstad, Johannesburg: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 2008. *Leroux: 'n lewe*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Kantorovich, A. 2014. An evolutionary view on science: Imitation and memetics. *Social Science Information* 53(3):363–73
- Kaye, S. (red.). 2010. *The onion and philosophy*. Chicago: Carus Publishing Company.
- Knight, C.A. 2004. *The literature of satire*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leboeuf, M. 2007. *The power of ridicule: an analysis of satire*. Kingston R.A.: University of Rhode Island.
- Leroux, E. 1976. *Magersfontein, O Magersfontein*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- Leroux, E. 1984. *Die Silbersteins trilogie*. Kaapstad, Pretoria: Human & Rousseau.
- Leroux, E. 1986. *Die eerste siklus*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Levin, B. 1995. Enlighten 'em or sicken 'em. *The Comics Journal*, 175:98–108.
- Lewis, P. 2006. *Cracking Up: American Humor in a Time of Conflict*. University of Chicago Press.
- Lucie-Smith, E. 2000. The satirical eye. *Index on Censorship*, 29(6):32–39
- Luther, J., F. Pfeiffer en R.H. Gouws. 2015. *Handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. 6de uitgawe. Kaapstad: Pearson.
- Lynch, B. 1926. *A history of caricature*. Londen: Faber & Gwyer.
- Lyotard, F. 1983. *The Postmodern Condition*. St. Paul: University of Minnesota Press.

Malan, C. (red.). 1982. *Die oog van die son – beskouings oor boeke en werk van Etienne Leroux*. Pretoria: Academica.

Marx, K. 1926. *The eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte*. Londen: Allen & Unwin.

Mason, A. 2002. Black and White in Ink: Discourses of Resistance in South African Cartooning. *African and Asian Studies*, Vol.1(4) 385–406

McClennen, S.A. en R.M. Maisel. 2014. *Is satire saving our nation?* Basingstoke: Palgrave MacMillan.

McCloud, S. 1994. *Understanding comics: the invisible art*. New York: Harper Collins Publishers.

Monro, D. H. 1988. Theories of Humor. *Writing and Reading Across the Curriculum* 3:349–55.

Morreall, J. 1989. The Rejection of Humor in Western Thought. *Philosophy East and West*, 39(3):243–65

Muecke, D.C. 1971. *Irony*. Londen: Methuen.

Murray, B. 1988. *A group of satirical sculptures examining social and political paradoxes in the South African context*. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.

Nietzsche, F. (vertaal deur Kaufmann, W.). 1976. On truth and the lie in an extra-moral sense. *The Portable Nietzsche*. New York: Penguin.

Nietzsche, F. (vertaal deur Diethel, C.). 2006. *On The Genealogy of Morality*. Cambridge: Cambridge University Press.

Olson, G.A. 1990. Jacques Derrida

Paras, E. 2006. *Foucault 2.0: beyond power and knowledge*. New York: Other Press.

Pollard, A. 1970. *Satire*. Londen: Methuen.

- Prins, M. 2010. *Magersfontein, O Magersfontein!* as karnavaleske roman. *JLS/TLW*, 26(3):110–23.
- Quintillianus (vertaal) Watson, J.S. 1856. *Institutio Oratoria*. Londen: H.G Bohn
- Rabelais, F. (vertaal deur T. Urquhart en P.A. Motteux). 1955. *Gargantua and Pantagruel*. Chicago: Encyclopædia Britannica.
- Renner, B. 2014. From satura to satyre: Francois Rabelais and the renaissance appropriation of a genre. *Renaissance Quarterly*, 67:377–424.
- Rheeder, A.O.I. 1995. Wat van 'n stukkie vetkoek? *Bitterkomix* en *Vetkoek* as satire. *Image & Text: a Journal for Design*, 1995(5):12–7
- Rheeder, A.O.I. 2000. *Bitterkomix: teks, konteks, interteks, en die literêre strokies van Conrad Botes en Anton Kannemeyer*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Richetti, J. (red.). 2005. *The Cambridge history of English modern English literature 1660-1780*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenblatt, R. 2001. The age of irony comes to an end. *Time*, 158(13):77
- Sabin, R. 1993. *Adult Comics: An introduction*. Londen: Routledge.
- Shifman, L. 2011. The anatomy of a YouTube meme. *New Media & Society* 14(2):187–203
- Seidel, M. 1979. *Satiric inheritance: Rabelais to Sterne*. Princeton N.J.: Princeton University Press.
- Snyder, J. 1991. *Prospects of power: tragedy, satire, the essay, and the theory of genre*. Lexington: University Press of Kentucky.

- Steyn, R. 1992. *Humor in die algemeen en met spesifieke verwysing na die romans van Etienne Leroux*. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Vaccari, C. 2012. From echo chamber to persuasive device? Rethinking the role of the Internet in campaigns. *New Media & Society* 15(1):109–27
- Van Bavel, J.J. en A. Pereira. 2018. The Partisan Brain: An Identity-Based Model of Political Belief. *Trends in Cognitive Sciences* 22(3)
- Van Coller, H.P. 1977. Mitiese agtergronde van 'Die Mugu'. *Theoria*, 49:61
- Van Coller, H.P. (red.). 2004. Is Leroux 'n vergete skrywer? *Stilet: Tydskrif van die Afrikaanse Letterkundevereniging* 16, ble. iv–v.
- Van Coller, H.P. (red.). 2016. *Perspektief en profiel 2*. Pretoria: Van Schaik Uitgewers.
- Vandenberg, P. 1995. Coming to Terms: Deconstruction. *The English Journal* 84(2):122–3
- Van der Watt, L. 1999. The bittersweet power of the comic strip. *Pretoria News*, 18 Mei.
- Van Gompel, P en A. Hendrickx. 1995. *Strips, Aha! De wereld van het Beeldverhaal*. Antwerpen: Standaard.
- Van Rensburg, F.I.J. 1971. *Gesprekke met skrywers Deel 1*. Kaapstad: Tafelberg.
- Van Rooy C.A. 1955. Quintilianus X 1, 93 Once More. *Mnemosyne*, 8(4):305–10.
- Van Staden, L. 2006. *Bitterkomix en Stripshow: Pornografie en satire in Afrikaanse ondergrondse strippe*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Vestergaard, M. 2000. *Afrikanerdoom: negotiating Afrikaner identity in post-apartheid South Africa*. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.

Walters, M.M. 1985. *Die tiende muse*. Kaapstad, Johannesburg: Perskor.

Webb, Robert. 1912. On the Origin of Roman Satire. *Classical Philology*, Jan 1, Vol.7

Weinstock, J.A. (red.). 2008. *Taking South Park seriously*. New York: State University of New York Press.

Wenner, K.S. 2002. Peeling the onion. *American journalism review*, September.

Wilde, O. 2016. *The complete works of Oscar Wilde: novel, short stories, poetry, essays and plays*. General Press.

Witke, C. 1970. *Latin satire: the structure of persuasion*. Leiden: Brill

Žižek, S. 2002. *Welcome to the desert of the real: five essays on 11 September and related dates*. New York: Verso.

## INTERNETVERWYSINGS

Anderson, J. W. 2006. Cartoons of prophet met with outrage. *Washington Post*.

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/01/30/AR2006013001316.html?noredirect=on>

(7 Januarie 2019 geraadpleeg).

Aylesworth, G. 2015. Postmodernism. *The Stanford Encyclopedia of*

*Philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism/>. (6 Oktober 2018

geraadpleeg).

Benner, J. 2001. Onion's Bitter Tears of Irony. <https://www.wired.com/2001/09/onions-bitter-tears-of-irony/> (13

Desember 2018 geraadpleeg).

Boonzaaier, D. 2019. Morele waghond grom vir sy kuns. *Rapport*.

<https://www.netwerk24.com/Nuus/Algemeen/morele-waghonde-grom-vir-sy-kuns-20190907> ( Oktober 2019 geraadpleeg).

Bremner, R., J. Coe, A. Jay, J. Lloyd en J. Naughtie . 2010. Has political satire gone too far? *The financial times limited*. <https://www.ft.com/content/5784ac84-bc50-11df-8c02-00144feab49a> (23 Junie 2018 geraadpleeg).

Canfield, J. 2015. In the wake of Charlie Hebdo, free speech does not mean freedom from criticism.

<http://www.hoodedutilitarian.com/2015/01/in-the-wake-of-charlie-hebdo-free-speech-does-not-mean-freedom-from-criticism/> (8 Januarie 2019 geraadpleeg).

Devon, N. 2016. Young people's passion for a fairer world should be embraced, not ridiculed. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/jun/13/young-people-passion-fairer-world-namby-pamby-generation> (1 Oktober 2019 geraadpleeg).

Delaney, B. 2016. Can't you take a joke, love? Why the 'banter' isn't funny any more. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/jun/20/cant-you-take-a-joke-love-why-the-banter-isnt-funny-anymore> (28 September 2019 geraadpleeg).

Fox, C. 2016. Why today's young women are just so FEEBLE: They can't cope with ANY ideas that challenge their right-on view of the world, says a top academic. *Mail Online*. <https://www.dailymail.co.uk/femail/article-3632119/Why-today-s-young-women-just-FEEBLE-t-cope-ideas-challenge-right-view-world-says-academic.html> (1 Oktober 2019 geraadpleeg).

Harris, R. 1990. The purpose and method of satire. <https://www.virtualsalt.com/satire.htm>. (18 April 2017 geraadpleeg).

Kahn, V.R. 2017. How a Culture of Outrage Is Stifling Political Satire. <http://quillette.com/2017/04/04/how-a-culture-of-outrage-is-stifling-political-satire/> (27 Julie 2017 geraadpleeg).

Kelly, M. Internet Encyclopedia of Philosophy, <https://www.iep.utm.edu/foucault/>, (12 Junie 2018 geraadpleeg).

Korab-Karpowicz, W.J. 2018. Political realism in international relations. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*.  
<https://plato.stanford.edu/entries/realism-intl-relations/> (7 Mei 2018 geraadpleeg).

Kurtzman, D. 2002. Four iconoclastic views of 9/11 and its aftermath / Humor helped us heal.  
<https://www.sfgate.com/opinion/article/4-iconoclastic-views-of-9-11-and-its-aftermath-2772666.php> (14  
Desember 2018 geraadpleeg).

Morreall, J. 2016. Philosophy of Humor. <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/humor/> (6 Junie  
2017 geraadpleeg).

Nichols, J.M. 2017. We need to stop making gay jokes about Trump and Putin.  
[https://www.huffingtonpost.com/entry/late-night-comedy-casual-homophobias-us\\_5908c2bfe4b0bb2d087261de](https://www.huffingtonpost.com/entry/late-night-comedy-casual-homophobias-us_5908c2bfe4b0bb2d087261de). (7 November 2018 geraadpleeg)

Packer, G. 2015. The blame for the Charlie Hebdo murders. *The New Yorker*.  
<https://www.newyorker.com/news/news-desk/blame-for-charlie-hebdo-murders> (13 Januarie 2019  
geraadpleeg).

Penketh, A. en T. Branigan. 2015. Media condemn Charlie Hebdo attack as assault on freedom of expression.  
<https://www.theguardian.com/world/2015/jan/08/media-charlie-hebdo-attack-freedom-of-expression> (13  
Januarie 2019 geraadpleeg).

Politically Incorrect 9/17. <http://www.freerepublic.com/focus/f-news/526699/posts> (27 Desember 2018  
geraadpleeg).

Rowson, M. 2007. The grandfather of satire. <https://www.tate.org.uk/context-comment/articles/grandfather-satire> (12 Augustus 2018 geraadpleeg).

Rowson, M. 2015. Satire, sewers and statesmen: why James Gillray was king of the cartoon. *The Guardian*.  
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/21/satire-sewers-and-statesmen-james-gillray-king-of-cartoon> (16 Oktober 2018 geraadpleeg).

Schwartz, J. 2001. A NATION CHALLENGED: THE HUMOR; Seriously. People Seem Ready for a Good Laugh. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2001/10/01/business/a-nation-challenged-the-humor-seriously-people-seem-ready-for-a-good-laugh.html> (3 Januarie 2018 geraadpleeg).

Stone, J. 2012. Artist Brett Murray Explains Why He Painted "The Spear".  
<http://www.2oceansvibe.com/2012/05/25/artist-brett-murray-explains-why-he-painted-the-spear/> (4 Januarie 2019).

Steinhauer, J. 2017. Without mercy: the bitter comix of Anton Kannemeyer.  
<https://hyperallergic.com/55202/the-bitter-comix-of-anton-kannemeyer/> (5 Junie 2018 geraadpleeg).

Taylor, D.F. 2015. Five things we learned from the father of the political cartoon. *The Conversation*.  
<https://theconversation.com/five-things-we-learned-from-the-father-of-the-political-cartoon-42575> (5 Oktober geraadpleeg).

Žižek, S. 2017. Is political correctness a solution – or a desperate cover-up?  
<https://bigthink.com/videos/slavoj-zizek-on-political-correctness> (10 Januarie 2019 geraadpleeg)

<https://www.artprintsa.com/conrad-botes.html>

<https://www.oulitnet.co.za/komix/artists.asp>

<https://edition.cnn.com/2015/01/21/europe/2015-paris-terror-attacks-fast-facts/index.html>

<https://www.britannica.com/art/satyr-play>.

<https://www.politico.com/story/2018/05/20/donald-trump-onion-stories-597809>

[www.bennettcontemporary.com/portfolio-item/anton-kannemeyer](http://www.bennettcontemporary.com/portfolio-item/anton-kannemeyer) (5 Junie 2017 geraadpleeg).

<http://www.muslimpopulation.com/Europe/> (12 Januarie 2018 geraadpleeg).

<https://zephoria.com/> The Top 20 Valuable Facebook Statistics. Opedateer April 2018.

**VISUELE BRONNE**



Vyf karikatursketse deur Leonardo Da Vinci.





“Bloedrivier” titelblad deur Conrad Botes, *Bitterkomix 6* (1996)



“Die Swart Gevaar” uit Botes se “Bloedrivier” komiek. *Bitterkomix 6* (1996)

Uiteindelik! Dis weer tyd vir...

# DIE WEMEL HELP ONS

deel 4

NOU MOET ALLES NATUURLIK WEER DOOPGEVLEK WORD...

DEUR JOE DOG

JA, DANKIE, VINCENT. WEER TYD OM IN MY EIE ERF TE KAK, SOOS HULLE SÊ.

MY VRIEND DIE SKILDER

VOOR ONS EGTER BY MY DIRTY LAUNDRY UITKOM, MOET EK NET "CATEGORICALLY" VERKLAAR DAT EK NOU WERKLIK GATVOL DAARVAN IS OM 'N WIT AFRIKANERMAN TE WEES. DIS NET 'N FOKKIN EMBARRASSING...

SIEN HIERDIE DRIE KOERANTARTIKELS!

**1 UNIVERSITEIT PRETORIA**  
VIER STUDENTEMANS VERKRAG Matriekmeisie in MAROELAKOSHUIS

**2 PRETORIA-OOS**  
SES SKOLIERE SLAAN SWART MAN DOOD IN PARK  
WIT VROU SAMEL GELD IN VIR HULLE REGSVERDEDIGING.  
SY SÊ: "EK IS BEKOMMERS OOR HULLE UNIVERSITEITS-LOOPBANE."

**3 UNIVERSITEIT STELLENBOSCH**  
DRIE WILGENHOFSTUDENTE SKIET OP SEWE STUDENTE-MEISIES  
NA DIE TYD SÊ 'N VRIEND: "AG HERE MAN, DIT WAS NET 'N STUDENTE-PRET."

WAT GAAN AAN MET JONG WIT MANS IN SUID-AFRIKA? IS JULLE NOU ALMAL SKIELIK NEO-NAZIS? EK DOG DIE JONGER GESLAG IS VERONDERSTEL OM "COOLER" TE WEES? REBELLE TE WEES?

MAAR NEE - JULLE STEL MOS NET IN LABELS, TV GAMES EN SENTIMENTAL MOVIES MET SPECIAL EFFECTS BELANG. JULLE IS PATHETIC CONSUMERS! 'N VRIEND VAN MY KOOP NOU ONLANGS 'N R1400 PAAR SNEAKERS VIR SY TEENAGE SEUN. HOEKOM DOEN HY DIT? WANT HY VOEL SKULDIG OMDAT HY GESKEI IS, OMDAT HY HARD WERK EN SY SEUN MIN SIEN. DIE ARME PETTY BOURGEOIS...

TAP INTO DAAR-DIE ONUITPUT-LIKE FONDS, KINDERS! SCORE BIG TIME MET GUILT!

EN WEET DIT VIR 'N FEIT: AS JY DAAR NIKE, DIESEL OF PUMA SNEAKERS DRA, IS DIT 'N SIMBOOL VAN JOU "INDEPENDENCE", JOU "REBEL-NATURE", NIE JOU OERS SE AFFLUENCE NIE (OF IS DIT DEESDAE "COOL" OM RYK TE WEES?). DIE SNAAKSE DING VIR MY IS HOE KAK MEESTE VAN HIERDIE DESIGNER LABEL-KLERE LYK. BOXER SHORTS, HIP-HOP BAGGIES EN DAAR RIDICULOUS HOL-FLOS\* WAT BO MEISIES SÊ. HIPSTERS UITPEUL.

\* G-STRINGS

OK, OK, EK MOET TOEGEE DAT EK OOK ALLERHANDE STUPID KLERE GEDRA HET TOE EK 'N STUDENT WAS - AFTER ALL, AS JY NIE SOOS 'N IDIOOT LYK NIE, SCORE JY NIE POES\* NIE. DIE VERSKIL IS DAT MY KLERE NIKS GEKOS HET NIE. DIE PUNT IS EGTER DAT JULLE MAYBE SOOS "REBELS" LYK, MAAR GEEN "CAUSE" WERKLIK TER HARTE NEEM NIE. JULLE IS ACTUALLY NET PASSIEF EN TEN SLOTE KONSERWATIEF.

\* OF PIEL OF HOL, WHATEVER JOU HART VINNIGER LAAT KLOP...

IN PRETORIA SIEN MENS NOG GEREELD DAARDIE "BRING DIE DOODSTRAF TERUG" - BUMPER STICKERS. GOEIE IDEE: BRING DIE DOODSTRAF TERUG SLEGS VIR DIE MENSE WAT DAARVOOR VRA. JULLE WHITIES KAN DAN SOMMER ONMIDDELIK DAAR SES SKOLIERE IN PRETORIA-OOS OPHANG.

'N KOLLEGA VAN MY SE MA STEL GLO VOOR DAT "DIE SWART MANS WAT SO VERKRAG" IN SUID-AFRIKA SE PENISSE "EENVOUDIG" GEAMPUTEER MOET WORD. WEER EENS SÊ EK 'N GOEIE STRAF VIR DIE MENSE WAT DAARVOOR VRA, DIE MARGELA-STUDENTE SE PIEL SAL OULIK LYK IN VIER SE FLESSIES. NE TANNIET LAAT ONS NOOIT VAN DIE "PRET" IN PRETORIA VERGEET NIE...

OK, EK WIL DAN HIERDIE STRIP AFSLUIT MET EEN VAN ANNA KARENIN SE LAASTE (KRIPTIESE) GEDAGTES VOORDAT SY SELF-MOORD PLEEG: "THE STRUGGLE FOR EXISTENCE AND HATE ARE THE ONLY THINGS THAT HOLD MEN TOGETHER." OK, SO FOK JULLE, TOT VOLGENDE KEER!

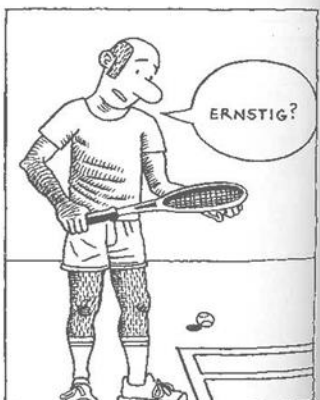
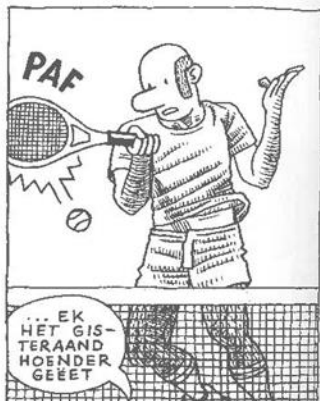
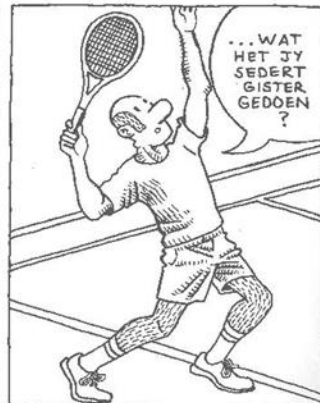
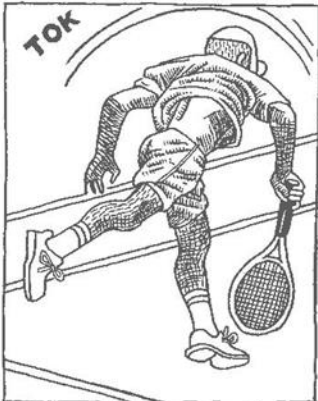
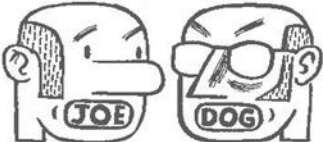
X4

'n Voorbeeld van Kannemeyer se direkte konfrontasie met sy leser in Bitterkomix 13 (2004: 36)

UYS & BUYS



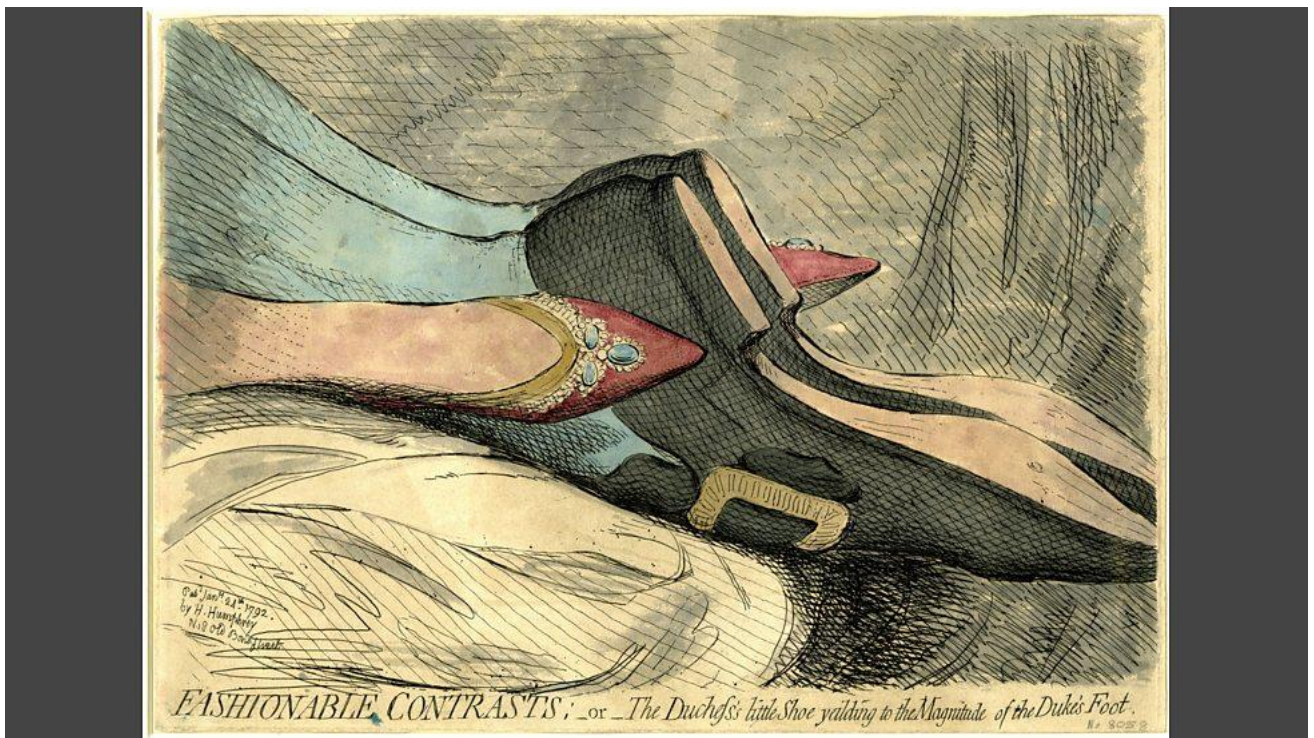
DIE TWEE  
WêRELDE



Die alter-ego's van die twee Kannemeyer broers, Uys en Buys. Bitterkomix 17 (2016: 16)



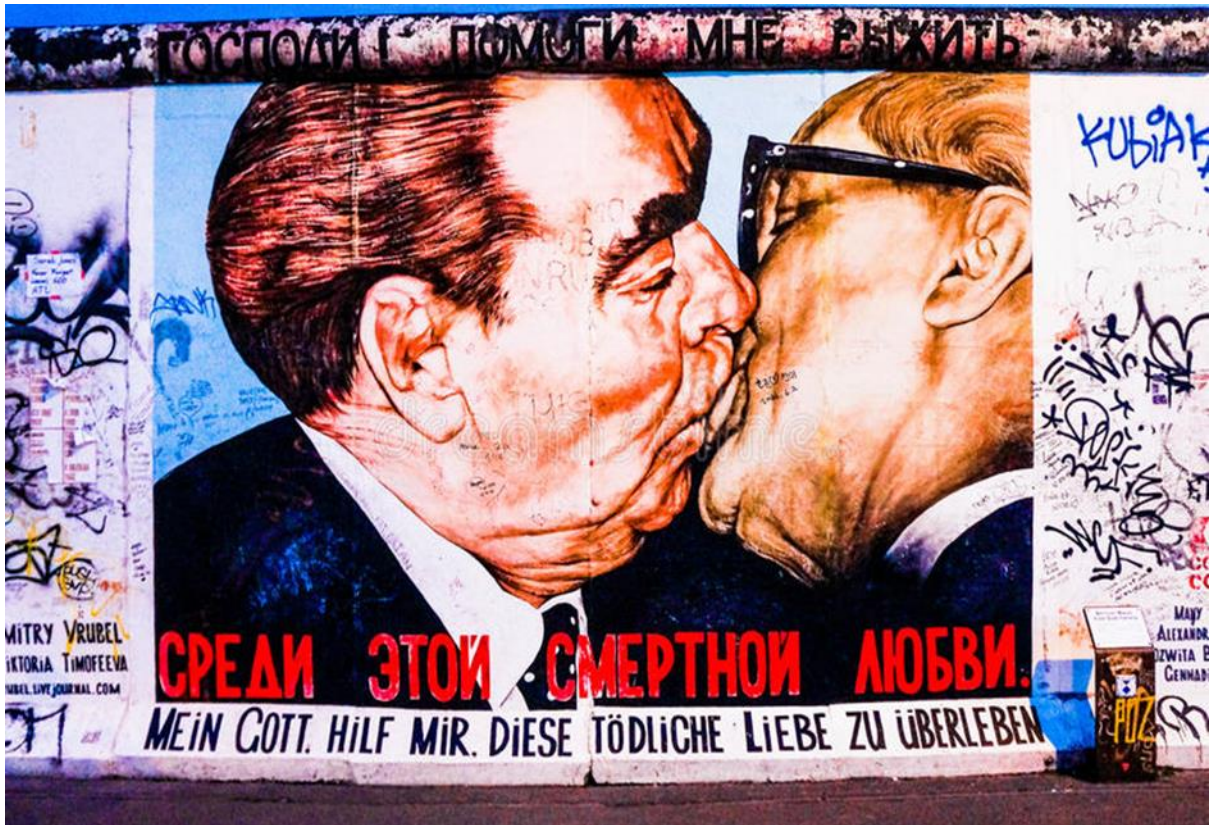
“Fashionable Contrasts in Washington D.C.” deur Steve Bell, *The Guardian* 26 Januarie 2017



“Fashionable Contrasts: or The Duchess’s little Shoe yeilding to the Magnitude of the Duke’s Foot” deur Gilray (1792).



'n Propaganda-plakkaat van Lenin en Brett Murray se "The Spear" (2012), voor dit geskend is.



"My God, Help Me to Survive This Deadly Love" deur Dimitri Vrubel (1990)



"Make everything great again" deur Mindaugas Bonanuwat (2016).

