

Chaos en teenstruktuur in Europese groteske ornamente van die 16de en 17de eeue

Deon Liebenberg

Deon Liebenberg, Africa Open Instituut, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

Die chimeriese aard van groteske ornamente uit die Renaissance en Maniëristiese periodes word hier ondersoek met betrekking tot die manier waarop die diskrete grense wat normaalweg die menslike, dierlike en plantkundige domeine afbaken daardeur oorskry en ontbind word. 'n Kruiskulturele bespreking van chimeriese monsters en verwante begrippe in mites en rituele word as beginpunt gebruik. Daar word gewys dat gedrogte soos die draak, die reënboogslang en die ouroboros, asook die Europese karnaval en soortgelyke rites van omkering 'n onderliggende struktuur gemeen het met sekere skeppingsmites en ooreenkomstige feeste. Die idees van Mikhail Bakhtin, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Victor Turner en Friedrich Nietzsche word gebruik om lig te werp op hierdie saak. Ten slotte word daar gewys hoe hierdie struktuur vrugbaar gebruik kan word om groteske ornamente in terme van verskeie wyd uiteenlopende benaderings te ontleed – byvoorbeeld dié wat dit voorhou as loutere artistieke vryheid of verfynde vermaak en dié wat die ontwrigtende en vernuwende werking daarvan in die ontwikkeling van moderne Westerse kultuur aanvoer.

Trefwoorde: chimera; groteske; karnaval; ornamente; Renaissance; teenstruktuur

Abstract

Chaos and anti-structure in European grotesque ornaments of the sixteenth and seventeenth centuries

The chimerical nature of grotesque ornaments of the Renaissance and Mannerist periods is investigated here with respect to the way in which the boundaries that normally separate the human, animal, and plant categories are transgressed and dissolved. A cross-cultural discussion of chimerical monsters and related concepts in myth and ritual is used as a starting point. It is

demonstrated that monsters such as the dragon, the rainbow snake and the ouroboros, as well as the Mediaeval carnival and similar rites of inversion, share an underlying structure with certain creation myths and analogous rites. The ideas of Mikhail Bakhtin, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Victor Turner and Friedrich Nietzsche are used to elucidate the matter.

The visual analysis of several art objects from these periods is supported by a literature survey which discusses, among other things, several art-historical approaches to the subject. For reasons relating to the history of art-historical writing and related fields in the humanities, a wider approach is taken to make sense of the above phenomenon of anti-structure, the dissolution of boundaries. The issue of universals in art history, as presented by Heinrich Wölfflin and others, and their subsequent refutation is discussed, along with a brief historical survey of the history of this issue in the humanities, culminating in the radical refutation of universals by poststructuralist researchers. This is necessary to clarify the approach taken by this article. Related to this history is a general antipathy towards evolutionary approaches to the human sciences, which has started to wane only in the past few decades. Theories of human cognitive evolution, particularly relating to mimetic communication and its impact on human thought and perception, are used here to deal with the issue of universals and apparent universals in the cultural material under discussion. The approach taken here is a layered one that combines various disciplines to encompass the immediate historical and cultural context of the art works as well as wider cultural patterns.

An analysis of the art works reveals a strong visual relationship between the chimerical creatures and water, both in iconographic and in formal terms. This is discussed in relation to the European carnival and rites that represent a ritual return to a state of primordial chaos, flux, and wholeness. Water plays a prominent role in many of these concepts of primordial chaos. Lévi-Strauss demonstrated at length that a mythic progression from the category of the continuous to that of the discrete is fundamental to the mythic thought of indigenous cultures of the Americas. This principle can also be found further afield, particularly as the structuring principle of creation myths. Eliade argued that in numerous rites in various parts of the world a ritual return to primordial wholeness (the continuous) and chaos is undertaken by celebrants in order to perform the cosmogony *in illo tempore*. Victor Turner, building on the ideas of Arnold van Gennep, showed that rites of passage, for example ones in which boys are “recreated” as men, there is always a liminal intermediate phase that entails a return to such a chaotic liminal state. In certain rites of cosmic renewal described by Eliade, and similar rites of inversion, as well as the liminal phase in Turner’s rites of passage, the boundaries of normative social behaviour are deliberately transgressed, violated, and inverted so that human society, with its discrete structuring categories and boundaries, is temporarily dissolved, and the human world regresses to a state of primordial chaos and flux. Bakhtin points out that the transgression of boundaries in Renaissance grotesque ornamentation is analogous to the transgression of boundaries in the European carnival. This observation is developed here by focusing specifically on the one aspect of carnival that he almost totally ignores – the Dionysian element. Nietzsche’s explanation of Dionysian ecstasy in Classical Greek culture as a state in which Schopenhauer’s *principium individuationis* is dissolved in a similar regression to a state of primordial chaos and wholeness is discussed in light of the above and used to cast light on the aesthetic enjoyment or perception of these grotesque ornaments.

This discussion is then placed within a Renaissance and Mannerist cultural context. The appeal of the monstrous, the irrational and the grotesque is seen in relation to the prevailing Renaissance cultural bias towards reason, order and harmony as reflected in paintings, architecture and other

arts forms. In a discussion of a famous ornamental piece by Wenzel Jamnitzer it is shown that the dissolution of boundaries entails not only those that exist between the different kingdoms of nature to produce chimerical creatures, but also those that exist between the sexes – as also occurs in the carnival and other rites of inversion. Two grotesque vases by Adam van Vianen in the auricular style that formed a transition between Late Mannerism and the Baroque during the early 17th century show how the grotesque is no longer confined to the iconography of the works, but is applied as a formal principle as well, so that the whole piece becomes a continuous flowing form in which there are no clear or definite boundaries between the various creatures and things depicted. Everything dissolves into a single visual whole.

In conclusion it is shown how the progression from structure to anti-structure, as discussed above, can be used fruitfully to analyse grotesque ornaments in terms of several widely divergent approaches. For example, the arguments of those that present it as sheer artistic freedom or sophisticated entertainment can be developed further in terms of Nietzsche's concept of Dionysian ecstasy. The average Renaissance courtier's extraordinary need for entertainment and diversion, along with his need to escape from a perhaps overly rationalistic culture into a world of fantasy and irrationality, is satisfied by the aesthetic delight, analogous to Dionysian ecstasy in its dependence on the dissolution of formal and normative boundaries, provided by these grotesque ornaments. By the same token, arguments for the destabilising and innovative role of grotesque ornaments during these periods in order to challenge existing hierarchies and norms can be enriched by showing that the progression from structure to anti-structure that underlies these ornaments is also fundamental to rites of inversion that temporarily overthrow or invert such hierarchies and norms.

Keywords: anti-structure; carnival; chimera; grotesque; ornaments; Renaissance

1. Inleiding

Die chimeriese aard van groteske ornamente uit die Renaissance en Maniëristiese periodes word hier ondersoek met betrekking tot die manier waarop die grense wat normaalweg die menslike, dierlike, en plantkundige kategorieë duidelik afbaken, daardeur oorskry en ontbind word.

Die visuele ontleding van etlike kunsvoorwerpe uit hierdie periodes word verder belig deur 'n literatuurstudie wat, onder andere, verskeie benaderings tot die onderwerp uit die kunsgeskiedenis bespreek. Om redes wat te doen het met die geskiedenis van kunsgeskiedskrywing en verwante velde in die geesteswetenskappe, word die net wyer gegooi om sin te maak van bogenoemde verskynsel. Kunshistorici uit vroeër jare, soos die beroemde Heinrich Wölfflin (1864–1945), was geneig om universele patrone in die verloop van Westerse kunsgeskiedenis in te lees (Wölfflin 1915 [1923-uitgawe]; Gaiger 2002; Gaiger 2015; Newall 2015). Gedurende die 20ste eeu was daar, om verskeie redes, 'n groeiende neiging om sulke universele beginsels te verwerp. 'n Soortgelyke neiging was 'n algemene verskynsel in die geesteswetenskappe gedurende hierdie tydperk, en dit is tot 'n uiterste gedryf deur poststrukturealisme. Poststrukturealistiese antropoloë het byvoorbeeld die ontologiese geldigheid van etnografiese bevindings bevestig en aangevoer dat geen twee kulture dus met mekaar vergelyk kan word nie; dat sulke vergelykings bloot 'n manifestasie van Westerse imperialistiese arrogansie is. Maar so 'n radikale kulturele relativisme impliseer dat antropologie as 'n wetenskaplike veld tot niet verklaar moet word, want sonder veralgemenings gebaseer op vergelykende studie

kan geen wetenskaplike gevolgtrekkings gemaak word nie (Gregor en Tuzin 2001:5). Hierdie geskiedenis het gelei tot 'n algemene vooroordeel teen vergelykende studie en universele in die geesteswetenskappe, met die gevolg dat byvoorbeeld kunshistorici geneig is om te fokus op die spesifieke kulturele en historiese konteks van hul onderwerp en wyer kulturele patrone te ignoreer. Sulke wyer patrone word gereeld sonder meer verwerp as blote toeval of 'n produk van die navorser se imperialistiese verbeelding (sien bv. Lincoln 2015:447, n 3).

2. 'n Donker verlede

Om hierdie besonder onwetenskaplike houding, en die feit dat dit vir so lank hoogty gevier het, beter te verstaan, en dus ook die metodologie van hierdie artikel beter toe te lig, is dit nodig om kortliks te kyk na die geskiedenis van hierdie houding. Antropologie het 'n sentrale rol in hierdie geskiedenis gespeel. Vergelykende volkekunde, en veral vergelykende mitologie, is as deel van 'n verdraaide en onwetenskaplike toepassing van Charles Darwin se evolusieleer gedurende die tweede helfte van die 19de eeu en die vroeë 20ste eeu misbruik om Westerse kapitalistiese, kolonialistiese en rassistiese agendas te dien, veral in wat bekend staan as sosiale Darwinisme. Hierdie misbruik is tot 'n punt gedryf met Nazisme, wat sowel vergelykende volkekunde as eugenetika – 'n ramspoedige toepassing van Darwin se teorie op menslike genetika deur sy neef, Francis Galton – gebruik het om 'n rassistiese agenda tot die uiterste te voer, en wat tot grootskaalse rassemoord gelei het. Dit is te verstane dat antropoloë sedertdien hul bes doen om hul vakgebied te distansieer van hierdie uiters donker verlede waarin antropologie 'n daadwerklike rol gespeel het (Perry en Mace 2010:107–12). Vergelykende volkekunde en, by uitsteking, vergelykende mitologie, is voortaan oor die algemeen met groot agterdog bejeën en beskou as velde wat nie net onwetenskaplik is nie, maar implisiet immoreel (Lincoln 1999). Verder het die walglike geskiedenis van eugenetika tot gevolg gehad dat die geesteswetenskappe oor die algemeen tot feitlik die einde van die eeu bedryf is asof evolusieleer glad nie van toepassing op hierdie verskeie velde is nie (Perry en Mace 2010).

3. Kunstgeskiedenis en evolusieleer

Die weersin teen die toepassing van evolusieleer is hier veral belangrik. Net soos taal, is kuns 'n universele verskynsel in menslike kulture. Die oudste kuns wat al ontdek is, is om en by 70 000 jaar oud (Solomon 2019:5–6). Nietemin argumenteer Merlin Donald dat taal voorafgegaan is deur 'n baie lang tradisie van mimetiese kommunikasie waarin inligting oorgedra is deur pantomimiese aksies en gebare. Gesproke taal, wat oorwegend arbitrêr en konvensioneel is, kon volgens hom net ontwikkel het op die skouers van so 'n lang tradisie. So 'n mimetiese tradisie sou volgens hom al sowat twee miljoen jaar gelede begin het met *Homo erectus*, wat dit sou gebruik het om, onder andere, kollektiewe jagtogte te beplan (Donald 1991:162–200; 1998:55–6; 2001:262–9; 2013; Tomasello 2008:57–108, 169–241; Sterelny 2012; Boyd 2018:4–5; Zlatev 2014; 2018; Żywiczyński, Waciewicz en Lister 2021; Żywiczyński, Sibierska, Waciewicz e.a. 2021). Donald se idees het 'n nuwe navorsingsveld teweeggebring wat tans besonder ryk en aktief is.

Met ander woorde, hierdie mimetiese kultuur sou heelwat ouer as die mensdom self wees, wat eers sowat 200 000 jaar gelede ontwikkel het. Die implikasie hiervan is dat die menslike

verstand tot 'n groot mate, en oor 'n lang periode, ontwikkel het in die konteks van inligting en idees wat deur beeldende aksies en gebare eerder as abstrakte woorde, dit is arbitrêre konvensionele tekens, uitgedruk is. Volgens geen-kultuur koëvolusie-teorie speel kultuur 'n grondliggende rol in die evolusie van die verstand (Tomasello 1999; Donald 2001:xiii, 299; Gintis 2007:2; 2011; Boyd 2018:2) en daarom sou ons kon verwag dat 'n baie lang tradisie van mimetiese kultuur 'n noemenswaardige uitwerking op die aard van die menslike verstand sou hê. Dit is dus interessant om te verneem dat daar in die betreklik nuwe wetenskaplike navorsingsveld van beliggaamde begrip (“embodied cognition”) die volgende aangevoer word:

Briefly put, it has been suggested that in the processing of language referring to sensorimotor contents, whether it is an isolated phrase such as “grab the cake” or a full-fledged narrative, our sensorimotor cortex becomes automatically activated in much the same way as if we were acting out the represented actions and perceptions ourselves. For instance, when a story protagonist is reported to pick up an object, e.g., a textbook, this is reflected not only in the motor but also in the visual area of the brain that would be active if the reader actually picked up the same object. (Kuzmičová 2014:276; my beklemtoning; sien ook Shapiro en Spaulding 2021)

Met ander woorde, dit blyk dat die menslike verstand oor 'n geweldig lang tydperk deur 'n kulturele tradisie gevorm is wat inligting en betekenis deur mimetiese uitbeelding oorgedra het. Gedurende hierdie lang tydperk sou mense ook in beelde eerder as abstrakte idees of woorde gedink het. Ons voorliefde vir beeldspraak is dalk gedeeltelik die gevolg hiervan. Donald (1991:169–70) voer aan dat die hedendaagse menslike gemeenskap nog deurtrek is van die nalatenskap van mimetiese kultuur, veral in die kunste, waarvan party, soos die beeldende kunste, teater, sekere soorte dans, en mimiek, nog suiwer mimeties kan wees (vergelyk ook Benjamin 1933 [1979-uitgawe]; Taussig 1993). Dit is dus redelik om te verwag dat daar sekere elemente in die beeldende kunste sal wees wat produkte is van hierdie voorgeskiedenis en dus min of meer universeel is, nieteenstaande die feit dat die betekenis en funksie daarvan, soos bepaal deur die spesifieke kultuurhistoriese konteks, tot 'n groot mate van plek tot plek en van tydperk tot tydperk mag wissel.

Die kunsvoorwerpe onder bespreking in hierdie artikel word behandel as voorbeelde van so 'n ingewikkelde vermenging van spesifieke kultuurhistoriese faktore waaraan ornamentele kuns in Renaissance Europa onderworpe was, met meer algemene kulturele neigings en patrone. 'n Literatuurstudie wat bronne uit sowel die kunsgeskiedenis as antropologie, filosofie, en evolusieleer saambring, word gebruik om dieper betekenis aan die visuele ontleding van die kunswerke te gee. Laastens bied Brown (2004), in 'n belangrike artikel oor die probleem van universele, 'n genuanseerde benadering aan waarin hy verskillende soorte universele in menslike kultuur bespreek. Hy wys daarop dat antropoloë, wat in 'n unieke posisie is om universele in menslike kulture na te vors, deur die loop van die 20ste eeu besonder traag was om dit te doen, en in uiterste gevalle selfs die bestaan van universele patrone heeltemal ontken het. Die algemene neiging was om die verskille tussen samelewings te beklemtoon ten koste van die ooreenkomste, en hierdie verskille is telkens oordryf en selfs partykeer vervals (Brown 2004:49–50). Die bespreking van universele patrone deur antropoloë en filosowe hier onder moet in die lig hiervan beskou word.



Figuur 1. Anoniem, nautilusbeker, circa 1590, vergulde silwer, 32,5 cm × 19,5 cm × 11,7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (openbare besit, met vriendelike vergunning van die Rijksmuseum)

Figuur 2. Anoniem, kan, circa 1500–1550, vergulde silwer en bergkristal, 17,8 cm × 12,5 cm × 6,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (openbare besit, met vriendelike vergunning van die Rijksmuseum)

4. Onderliggende strukture

Kenmerkend van groteske sierade uit die Renaissance en die Maniërisme is die wyse waarop plantaardige, dierlike, en menslike vorms saamsmelt ondanks die duidelike grense wat die verskillende natuurryke van mekaar onderskei. 'n Kruiskulturele oorsig van chimeriese monsters en verwante verskynsels en begrippe in mites en rituele word gebruik as beginpunt om te wys dat gedrogte soos die draak, die reënboogslang en die ouroboros, asook die Europese karnaval en soortgelyke rites van omkering, 'n onderliggende struktuur gemeen het met sekere skeppingsmites en ooreenstemmende feeste. Die idees van Mikhail Bakhtin, Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Victor Turner en Friedrich Nietzsche word gebruik om lig op hierdie saak te werp. Ten slotte word daar gewys hoe hierdie struktuur vrugbaar gebruik kan word om groteske ornamente in terme van verskeie wyd uiteenlopende benaderings te ontleed – byvoorbeeld dié wat dit voorhou as loutere artistieke vryheid of verfynde vermaak en dié wat op die ontwrigende en vernuwende werking daarvan in die ontwikkeling van moderne Westerse kultuur fokus.



Figuur 3. Detail van Figuur 1 (openbare besit, met vriendelike vergunning van die Rijksmuseum)

Figuur 4. Detail van Figuur 1 (openbare besit, met vriendelike vergunning van die Rijksmuseum)

5. Ikonografie en vormgewing in enkele ornamentele kunswerke

Die chimeriese aard van heelwat Renaissance en Maniëristiese sierade is ooglopend in die anonieme nautilusbeker van circa 1590 (Figuur 1) en die anonieme sierkan van circa 1500–1550 (Figuur 2). Hulle is versier met gedrogte wat onderskeidelik menslike en dierlike eienskappe – soogdier, reptiel en vis – en dierlike en plantaardige eienskappe saamflans (Figure 2, 3, 4, 5, 6, 7). In sowel die nautilusbeker (Figure 3 en 4) as die sierkan met ’n triton en ’n nereïde (Figuur 7) kom die verwantskap tussen die chimeriese en water sterk na vore – nie net in die uitbeelding van fabelagtige waterwesens nie, maar ook in die manier waarop die gevoel van vloeibaarheid, daargestel deur die golwende waters in die voetstuk van die nautilusbeker, tot ’n algemene estetiese beginsel ontwikkel word wat die ontwerp van die hele beker oorheers. In die sierkan (Figuur 7) word hierdie dinamiese vloeibaarheid besonder kragtig uitgebeeld. Al die vorms in hierdie ornament vloei in mekaar in om ’n geheel te skep wat die geaardheid van water oortuigend uitbeeld. Die dolfyn in die voetstuk het byvoorbeeld ’n anale vin (iets wat nie in regte dolfyne voorkom nie) wat wegkrul van die dolfyn se lyf op so ’n manier dat dit onmoontlik is om te bepaal of dit wel ’n vin of dalk golwende water is. Die stekelrige vin skuins onder die triton se stert dien ’n soortgelyke doel deur verwarring te skep tussen die menslike/dierlike en die water-element, alhoewel op ’n meer subtiele wyse. Die spiraal van die triton se stert vorm

'n voortsetting van die vloeiende beweging wat met die dolfin begin en deur hierdie vinne gaan. Vanaf die stert word dit verder gevoer deur die oorheersende arabeske wat die hele vorm van die triton se lyf bepaal, en wat die arabeske van die dolfin se lyf beantwoord, en dan eindig in die spiraalvorms van die skulp. Die contrapposto van die nereïde se lyf, dit is die spiraalbeweging waarmee haar kop, haar bolyf, en haar onderlyf onderskeidelik in teenoorgestelde rigtings gedraai is, en wat kenmerkend van Maniëristiese beeldhouwerk is (Shearman 1967:81–91), dra ook by tot hierdie vloeiende geheelbeeld. Wat op 'n suiwer plastiese vlak bewerkstellig word, geld ook op 'n meer konseptuele vlak. Mens, soogdier, reptiel (die triton se stert), vis (die skubbe op sy dierlike lyf), amfibie (die gewebe voorpote van die triton), skulp, manlik en vroulik smelt alles saam in die onstuimige eenheid wat deur hierdie golwende ritme oorheers word. In die nautilusbeker is daar dieselfde dinamiese gebruik van arabeske en golwende ritmes wat al die elemente saamsnoer in 'n vloeiende geheel. Hierdie verwantskap tussen water en die chimeriese het te doen met 'n mitologiese begrip van 'n *oergeheel* waarin chimeriese monsters en die water of see waarin hulle voorkom, vereenselwig word. Hierdie begrip word hier onder breedvoerig bespreek.



Figuur 5. Anoniem, kan, circa 1600–1615, bergkristal, goud, emalje, 17,8 cm × 9,0 cm × 7,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (openbare besit, met vriendelike vergunning van die Rijksmuseum)

Figuur 6. Detail van figuur 5 (openbare besit, met vriendelike vergunning van die Rijksmuseum)



Figuur 7. Johannes Lencker, kan in die vorm van 'n triton en 'n nereïde, circa 1620, vergulde silwer, 34,5 cm × 25,5 cm × 12,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (openbare besit, met vriendelike vergunning van die Rijksmuseum)

In die kan, wat feitlik heeltemal uit bergkristal bestaan (Figure 5 en 6), asook die kan van bergkristal en vergulde silwer (Figuur 2), word die vloeibare vorms van golwende water en waterwesens oorwegend met dié van plante vervang – rankende plantaardige krulle en draaie wat 'n soortgelyke gevoel van onbegrenste weelde skep. Die chimeriese aard van hierdie plantkrulle en -draaie is veral duidelik in die kan in Figuur 2, waar die grense tussen die planteryk en die diereryk oorskry word. Dit dui verder daarop dat hierdie plante deel van dieselfde simboliek uitmaak as dié waaraan die watermotief onderhewig is.

Verder is die emosionele impak van hierdie vloeibare vorms en van die ikonografie wat daarmee gepaard gaan, belangrik. Tesame met die weelderige gebruik van goud, silwer, bergkristal, nautilus of kegelskulp ('n uiters kosbare en gesogte voorwerp, ten duurste uit die Stille Oseaan ingevoer) skep dit 'n estetiese ervaring wat beskryf kan word as 'n visuele fees met 'n meesleurende effek op die toeskouer se emosies en sintuie. Die toeskouer se sintuiglike betrokkenheid word nie tot die visuele beperk nie. Die weelderige aard en glinsterende oppervlakke van goud, silwer, bergkristal en kegelskulp verleen 'n besonder tasbare of sensuele karakter aan die estetiese ervaring. Hierdie visuele fees word in hierdie artikel vergelyk met

die Europese karnaval, 'n werklike fees waarin feesgangers die kategorieë en perke wat die normale geordende lewe en samelewing bepaal, op soortgelyke wyses oorskry. Daar sal gewys word dat sulke omkeringsrituele inderdaad heelwat gemeen het met hierdie kunsvoorwerpe op 'n strukturele vlak, en na aanleiding hiervan sal verskeie teoretiese benaderings tot hierdie ornamente oorweeg word.

Die skouspelagtige vakmanskap waarmee hierdie kosbare materiale, hetsy bergkristal (Figure 5 en 6) of vergulde silwer (Figure 1, 2, 3, 4 en 7) verwerk word, dra ook merkbaar by tot die visuele ervaring. Die doelbewuste tentoonstelling van meesterlike bedrewenheid waarmee byvoorbeeld die bergkristal in die kan (Figure 5 en 6) tot ragfyne detail verwerk is – 'n bedrewenheid wat, as deel van 'n algemene neiging in die kunste van hierdie tydperk, poog om die natuur self te oortref deur wonderwerke in kuns te skep (Levey 1975:273–7) – is boeiend, selfs asemrowend, en dit dra wesentlik by tot die vervoering van die toeskouer na 'n fabelagtige wêreld waarin die onmoontlike moontlik word.

Alhoewel hierdie soort ornamentele kuns die indruk mag skep dat dit die produk is van kunstenaars en vakmense wat hulself aan vrye verbeeldingsvlugte, grille en drogbeelde oorgee, soos wat sekere deskundiges inderdaad aanvoer, is dit nodig om eers hier 'n kort oorsig van die kulturele rol van die chimera of draak te gee.

6. Chimeriese monsters

Die verskynsel van die *chimera* of *draak* is uiters wydverspreid. In 'n menigte dele van die wêreld word dit as 'n slangmonster, 'n reënboogslang, of 'n ourobóros voorgestel (Blust 2000; Knight 1983:30; Loewenstein 1961:34–7; Van der Sluijs en Perrat 2009; Liebenberg 2017:192–6). Blust (2000) verduidelik die wêreldwye verspreiding van die draak, tesame met die ewe wydverspreide oortuigings met betrekking tot sy chimeriese aard, sy tweeslagtigheid, verwantskap met water, en dies meer, in terme van 'n begrip wat gedurende die Pleistoseen ontwikkel is en deur die reënboog geïnspireer is. Die reënboogslang, wat in die meeste kulture eweneens chimeries en tweeslagtig is, is volgens hom die oorspronklike vorm wat eers heelwat later aangepas is om die draak te word. Nietemin kan die kenmerke wat hierdie monsters gemeen het, nie eenvoudig in dierkundige of weerkundige terme verduidelik word soos wat Hambly (1931:68–73), Van der Sluijs en Perrat (2009), en Blust (2000) op verskillende maniere probeer doen nie. Loewenstein (1961:38) voer aan dat dit onwaarskynlik is dat die baie wydverspreide geloof in 'n reënboogslang – wat orals, vanaf Afrika tot Asië tot die Amerikas en Australië kenmerke gemeen het – onafhanklik van mekaar in hierdie verafgeleë dele van die tropiese wêreld sou ontwikkel het, en dat daar dus grondige redes is om te veronderstel dat dit baie lank gelede uit Afrika versprei is. Watts (2017) gebruik 'n vergelyking van jagter-versamelaar-materiaal uit suidelike Afrika en noordelike Australië wat treffende en uitgebreide ooreenkomste toon om voor te stel dat die reënboogslang of 'n soortgelyke wese deel uitgemaak het van die simboliese kultuur wat saam met die eerste menslike migrasies uit Afrika beweeg het.

7. Struktuur, teenstruktuur, en monsters

Volgens Lévi-Strauss (1955) word die treffende ooreenkomste tussen mites in wydverspreide dele van die wêreld veroorsaak deur die feit dat hulle uitdrukkings is van die basiese strukture van die menslike verstand. Hy toon in 'n uitgebreide betoog aan dat 'n ontwikkeling vanaf die kategorie van die deurlopende tot dié van die diskrete 'n grondliggende eienskap van inheemse Amerikaanse denkwyses is (1970:50–5, 155–60, 219–26, 278–81, 319–27, 341; 1978:339, 360–3; 1981:466–9, 501–3, 586, 590–2, 674–80). Bowendien is daar talryke skeppingsmites uit vele dele van die wêreld wat die skeppingsdaad as 'n ontwikkeling vanaf die deurlopende tot die diskrete voorstel. Hierdie differensiering van die oergeheel neem gewoonlik die vorm aan van die versplintering of versnippering van een of ander oerwese of entiteit, byvoorbeeld 'n kosmoseier, 'n kosmosreus, 'n slangmonster of draak, om die hemelruim, die aarde, die hemelligame, en al die eienskappe van die aarde, soos berge, riviere en oseane as diskrete entiteite te skep (Leeming 2010:9–19, 36–7, 55, 78, 103, 117–8; Seidenberg 1969:188–9; Liebenberg 2016:172–5).

Dit is beduidend dat hierdie oergeheel, soos beliggaam deur sowel die ourobóros of kosmoseier as die oeroseaan waarmee hulle verbind word, gewoonlik vereenselwig word met chaos – met 'n aanvanklike toestand wat besonder goed deur hierdie kosmiese see versinnebeeld word: 'n homogene, ongevormde, ongedifferensieerde watermassa in 'n toestand van onbeheerbare en voortdurende vloed (Eliade 1965:114–5; Leeming 2010:9–16; Van der Sluijs en Peratt 2009:9–13). Die Babiloniese draak Tiamat, asook haar Bybelse eweknie, Leviatan, word eweneens met kosmiese chaos vereenselwig. Die stryd met hierdie chaosmonster, soos onderskeidelik deur Marduk en Jhwh gevoer, is terselfdertyd 'n stryd met die oersee. Die sege oor die watermonster wat kosmiese chaos beliggaam, maak die skepping van 'n geordende heelal moontlik (Barton 1893:3; Strine en Crouch 2013:884; Day 1985). In 'n Griekse weergawe van hierdie *chaoskamp*-mite verslaan Zeus vir Tifon: “The monster’s hybrid and chaotic physical presence has been well-noted, since he appears in so many ways to be a foil for Zeus’s ordering of the cosmos” (Goslin 2010:353). Dus word die kosmogonie voorgestel as 'n heldhaftige stryd waarin orde en differensiasie uit 'n chaotiese oertoestand geskep word. Hierdie vereenselwiging van chaos met die oergeheel of die deurlopende en dié van orde en differensiasie met die kosmos is van groot belang vir hierdie artikel.

8. Die groteske, omkeringsrituele, liminaliteit, en oerchaos

Bakhtin (1968 [1984:32]) beskryf groteske versiering, soos dit in Nero se *Domus Aurea* ontdek is, in terme van die oortreding van die grense wat die natuurryke verdeel. Verder voer hy aan dat hierdie vorm maar net 'n fragment uitmaak van die enorme wêreld van groteske beeldvorms wat deur al die fases van die Klassieke oudheid bestaan het en voortgeduur het tot in die Middeleeue en die Renaissance. Bakhtin se betoog dat die oortreding, in groteske sierade, van die grenslyne wat normaalweg die menslike, dierlike, en plantkundige natuurryke verdeel, ooreenstem met die oortreding van sosiale perke gedurende die Europese karnaval, kan gebruik word om lig te werp op die huidige bespreking, veral as mens 'n aspek van die karnaval oorweeg wat Bakhtin self verontagsaam – dié van Dionisiese chaos en verwarring (Lachmann e.a.1988:121, 127).

Die losbandigheid van die Europese karnaval was 'n versinnebeelding van 'n wydverspreide Middeleeuse metafoor vir die mens se verval en bese toestand – vir 'n wêreld wat onderstebo gekeer is deur sonde en korrupsie. Karnaval, as die Koninkryk van die Hel, het in direkte teenstelling gestaan tot die Koninkryk van God, verteenwoordig deur die 40 dae van Christus se Lydensyd, en die ware betekenis daarvan het na vore gekom wanneer, op Aswoensdag, die feesgangers plotseling hierdie bese omgekeerde wêreld verwerp het vir die suiwerheid van die Koninkryk van God (De Waal 2013:497–8; Scribner 1978:326–8).

Europese karnavalle deur die eeue het 'n struktuur gemeen gehad – 'n progressie vanaf orde (dié van die normale leefwyse) tot chaos (verteenwoordig deur wangedrag of opstandigheid, die oortreding en omkering van sosiale norme) en terug na orde. 'n Nadere blik op hierdie onderliggende struktuur is onthullend. Volgens Pandian (2001:558–9) word rites van omkering, waarin sosiale norme omgekeer of oortree word, in alle samelewings dwarsoor die wêreld gevind. Eliade (1957:78–9, 147) voer aan dat sulke rites van omkering, in hul mees argaïese vorme, die terugkeer van die kosmos na chaos – na sy aanvanklike ongevormde, ongedifferensieerde toestand – verteenwoordig, van waar dit deur ritueel weer gebore of herskep is.

Turner (1967:94, 98, 106; 1969:94–6, 102–6) volg Van Gennep (1909 [1960-uitgawe]) om aan te voer dat alle oorgangsrituele (*rites de passage*) uit 'n drieledige progressie vanaf orde tot chaos of teenstruktuur en weer terug na orde bestaan. Hy gee die meeste aandag aan die middelste fase – dié van liminaliteit, wat deur teenstruktuur gekenmerk word en waarin monsteragtige chimeriese maskers, tweeslagtigheid of ongedifferensieerde seksualiteit en 'n algemene gebrek aan onderskeiding aan die orde van die dag is. Gedurende die liminale fase word die onderdele van kultuur weer saamgevoeg om fabelagtige of monsteragtige patrone en vorms te skep. Oorgangsrituele deel dus met omkeringsrituele die progressie vanaf struktuur tot teenstruktuur en terug na struktuur. Eliade (1957:195–6) het 'n verklaring vir hierdie ooreenkoms voorgestel waarvolgens, in oorgangsrituele, die nuwelinge 'n simboliese dood ondergaan wat die terugkeer na die oerchaos versinnebeeld, met die gevolg dat hul daaropvolgende wedergeboorte tot die gemeenskap die denkmodel van die Skepping herhaal.

Die universele verspreiding van hierdie strukturele progressie in ritueel dui dalk daarop dat dit baie oud kan wees. Gegronde op die onveranderende sintaksis van mite en ritueel, soos deur die strukturaliste Claude Lévi-Strauss en Luc de Heusch vir die Amerikas en Afrika onderskeidelik onthul, het Knight, Power en Watts (1995) 'n model vir die evolusie van simboliese kultuur ontwikkel wat wentel om 'n voorgestelde oerritueel waarin die perke tussen manlik en vroulik asook tussen mens en dier op dramatiese wyse oorskry word. Hierdie oerritueel sou dan die bron van omkeringsrituele wees waarin die grense tussen manlik en vroulik, mens en dier en dies meer doelbewus oorskry en vertroebel word (Power 1993; Power en Watts 1997). Die rituele toestand van vloeibaarheid, verwarring en omkering wat so 'n sentrale kenmerk van die karnaval en ander omkeringsrituele is, sou, in terme van hierdie teorie, 'n grondliggende rol in die evolusie van die menslike begrip gespeel het. Volgens die geen-kultuur-koëvolusie-teorie het kultuur 'n vooraanstaande rol in die evolusie van die menslike begrip gespeel (Tomasello 1999; Donald 2001:xiii, 299; Gintis 2011). 'n Belangrike voortvloeiende hieruit is dat kulturele opvattinge aanpassingstrategieë beïnvloed (Henrich en McElreath 2007). Die basiese struktuur van omkeringsrituele soos die karnaval kan dus die uitdrukking van 'n universele struktuur van die menslike verstand wees, een wat nou verbode is aan godsdienstige of rituele ondervinding en geloof. Dit sou strook met Lévi-Strauss se opvattinge oor die strukture van mite en ritueel (hier bo).

9. Lévi-Strauss, Nietzsche, en die verlies van logiese kategorieë

Volgens Lévi-Strauss (1981:674) skep mitiese denke diskrete elemente vanuit die vloeibaarheid van die werklike, die deurlopendheid van geleefde ondervinding, terwyl ritueel die waan skep dat dit moontlik is om teen die stroom van mite in te gaan en om van die diskrete terug na die deurlopende te beweeg. Hierdie waarneming dat ritueel die progressie vanaf die deurlopende na die diskrete wat onderliggend is aan sekere skeppingsmites, omkeer, gee ondersteuning aan Eliade (1960) se argument dat, in sekere rites, feesgangers 'n rituele terugkeer na die mitiese oertyd ondergaan om die skepping *in illo tempore* uit te voer. Dit verteenwoordig 'n terugkeer na die oergeheel of oerchaos. Beduidend vir die doel van hierdie artikel is die feit dat hierdie rituele terugkeer na die oertoestand in strukturele terme 'n progressie (of regressie) vanaf die diskrete terug na die deurlopende is – terug na die toestand van die oergeheel wat ook 'n stand van oerchaos is. Hierdie regressie of terugkeer word verwesenlik deur middel van 'n antropomorfe uitvoering waarin abstrakte begrippe in 'n beliggaamde vorm uitgebeeld word. In hierdie uitvoering word die struktuur van die samelewing, as mikrokosmos van die geordende heelal, ontbind deur die perke wat hierdie struktuur beheer en definieer, te oorskry, sodat die wêreld kan terugkeer na die chaos van die oorspronklike ongedifferensieerde toestand (sien byvoorbeeld Zuesse 1979:108–28).

In hierdie progressie vanaf die diskrete terug na die deurlopende het Lévi-Strauss (1973:259) die katastrofiese verlies van fundamentele logiese kategorieë gesien – 'n universele terugkeer na chaos, na 'n oertoestand waarin alle wesens en dinge vermeng is, 'n toestand waarin loutere verwarring die plek van helder denke inneem. Dit werp lig op die chimeriese aard van groteske versiering, wat in 'n sekere sin gesien kan word as 'n terugkeer na hierdie oertoestand waarin diskrete kategorieë in die chaos, vloeibaarheid, verwarring en heelheid van hierdie toestand vergaan – die deurlopende.

Maar hoekom sou welgestelde beskermhare gedurende die Renaissance en Maniëristiese eras kunstenaars opdrag gee om sulke effekte te bewerkstellig? Dit is 'n moeilike vraag, maar Friedrich Nietzsche se idees oor die teenstelling van Apolliniese en Dionisiese kuns, soos uiteengesit in *Die geboorte van tragedie* (1872 [2008-uitgawe]), kan gebruik word om sin daarvan te maak.

Die struktuur van Dionisiese kuns – 'n estetiese neiging tot chaos, vloeibaarheid, verwarring en eenheid (Nietzsche 1872 [2008:13–5]) – is dié van omkeringsrituele soos die Europese karnaval. Nietzsche beskryf die ondervinding van Dionisiese ekstase in terme van die afbreek van stywe, vyandige versperrings (die diskrete) en mense wat met mekaar versoen word en saamsmelt in die geheimsinnige oergeheel. Die kunstige krag van heel die natuur word volgens hom hier onthul in die vervoering van bedwelming, tot die hoogste rapsodiese genoegdoening van die oergeheel (Nietzsche 1872 [2008:13]). In sy bespreking van Schopenhauer se *principium individuationis* (beginsel van individuasie of onderskeiding) en die gevoel van ontsag wat 'n mens oorweldig wanneer daardie beginsel onklaar blyk te raak, voer hy aan dat, as ons tot hierdie gevoel van ontsag die verrukking toevoeg wat opwel vanuit die innigste dieptes van 'n mens, inderdaad vanuit die heel binneste dieptes van die natuur self as gevolg van dieselfde ineenstorting van die *principium individuationis*, dan het ons 'n blik op die wese van die Dionisiese, wat die noukeurigste aan ons voorgelê word deur die vergelyking met dronkenskap (Nietzsche 1872 [2008:13]). Hy beskou die Apolliniese as die mees verhewe uitdrukking van die *principium individuationis* (1872 [2008:12–3]), en net soos Lévi-Strauss herken hy in die verruklike, bedwelkende effek van ritueel die ineenstorting van diskrete begripkategorieë

(die terugkeer na die deurlopende, na die oergeheel/chaos), maar anders as Lévi-Strauss sien hy hierdie ineenstorting in uiters positiewe terme. Die teorie van die evolusie van simboliese kultuur waarna hier bo verwys word, tesame met die implikasies daarvan vir die evolusie van die begrip, vind 'n sekere aanklank in Nietzsche se siening dat die vervoering wat deur hierdie ineenstorting veroorsaak word, uit die dieptes van die mens se verstand opwel. Nietemin, afhange van die spesifieke kultuur waartoe 'n mens behoort, kan die aard van sodanige diepgaande gevoel heelwat verskil, soos bepaal deur ander aspekte van daardie kultuur.

10. Die Renaissance en die monsteragtige

'n Hernude belangstelling in die monsteragtige, die eienaardige, en die fantastiese wat die oorwegende rasionalisme van Renaissance-kultuur klaarblyklik weerspreek het, was kenmerkend van die Hoë Renaissance en, veral, van Maniëristiese kuns. Misvorming en monsteragtigheid is beskou as iets wat beskik oor 'n eienaardige vorm van skoonheid, volgens 'n tradisie van letterkundige kritiek vanuit die Klassieke oudheid wat aangevoer het dat fantasie 'n bron van skoonheid is (Shearman 1967:104–33, 156–8). Nietemin was die klaarblyklike rasionalisme van Renaissance-kultuur, soos in die kunste uitgebeeld, allermins 'n aanduiding van wêreldgelykvormigheid in daardie kultuur. Dit kan beskou word as 'n kunsuiting van die filosofiese samevoeging van 'n wetenskapgerigte wêreldbeskouing, gegrond op die wysbegeerte van Aristoteles, met die Middeleeuse Christelike teologie, soos wat dit in Thomas Aquinas se *Summa Theologica* (Liebenberg 2018:120–4) verwesenlik is. Met begrip hiervan is die volgende beskrywing deur Levey van Masaccio se *Drie-eenheid* (circa 1425–1427), in die Santa Maria Novella, Florence, betekenisvol:

[The accomplished and elaborate use of mathematical perspective] demonstrates the truth of natural laws, anticipating Nicolas of Cusa's selection of mathematics as the most certain science, the one best fitted to stand as symbol of divine truth [...] It is as if geometry had proved the existence of God, and then humanity had become absorbed by the Godhead, itself partaking of human shape. (Levey 1967:133–5)

Sulke kuns, asook dié van Raphael Sanzio, byvoorbeeld sy *Verlowing van die Maagd* van 1504 in die Pinacoteca di Brera, Milaan, kan in 'n sekere sin vereenselwig word met Nietzsche se begrip van Apolliniese kuns as die hoogste uitdrukking van die *principium individuationis*: “In this painting, as in many others, Raphael endows his figures with a superhuman clarity and grace in a universe of Euclidian certainties” (Levey 1967:197). Maar dit is juis hierdie heelal van Euklidiese sekerhede en die beperkings waarop dit sou dui vir die uitdrukking van sterk gevoel en verbeelding in die kunste wat die behoefte aan irrasionele kunsvorme sou skep – as 'n nodige teenvoeter vir 'n oormatige “Apolliniese” kultuur. Na die ontdekking van groteske versierings in Nero se paleis het die gebruik van versiering in hierdie groteske styl gedurende die Renaissance geweldig populêr geword. Maar toe dit ontdek is dat hierdie styl streng berispe is deur 'n antieke bron met onteenseglike gesag – dié van Vitruvius in sy gevierde *De Architectura* – is dit vir 'n sekere tydperk van enige aanspraak op geldigheid as 'n herlewing van Klassieke kuns ontnem (Rosen 1990:126). Nietemin het Vasari dit verdedig op grond van die kunstenaar se reg op kreatiewe vryheid, sodat die vrye spel van die kunstenaar se verbeelding deur antieke presedent bekragtig word. Volgens Francisco de Hollanda het Michelangelo self die groteske in soortgelyke terme verdedig (Joyce 1992:222). Dit is beduidend dat Vitruvius hierdie styl veroordeel het as 'n irrasionele modegril en gekla het dat

kunstenaars van sy tyd die mure met monsteragtige vorms versier eerder as om duidelike beelde van die bekende wêreld weer te gee (Rosen 1990:126). Hierdie stelling dui op 'n voorliefde vir kuns wat gekenmerk word deur klaarheid, deur diskrete elemente wat op 'n rasonale manier uitgebeeld word, soos wat mens dit proefondervindelik in die bekende wêreld kan waarneem, en 'n afkeer van wat 'n mens losweg as Dionisies kan bestempel.

Grasskamp (2017:149) bespreek 'n beker deur die Maniëristiese kunstenaar Wenzel Jamnitzer wat daarop dui dat die mitologiese agtergrond hier bo saamgevat inderdaad van toepassing is op die ontleding van hierdie soort kuns (figuur 8). 'n Tipiese groteske vroulike figuur met twee reptielagtige sterte en die voorpote van 'n soogdier asook kegelskulpe (nautiluskulpe) in plaas van arms sit bo-op 'n werklike nautiluskulp. Die voetstuk van die beker bestaan uit 'n arend, 'n slak, en etlike slange (figuur 9). Hierdie diere, wat uiters realisties uitgebeeld is, soos wat hulle in die natuur voorkom, is klaarblyklik ver verwyder van die chimeriese wese aan die bokant van die beker, wat hoort tot die sfeer van suiwer fantasie. Die wetenskaplike realisme van die voetstuk weerspieël Jamnitzer se gebruik om afgietsels van werklike diere en plante te maak, alhoewel die arend duidelik nie 'n afgietsel kan wees nie. Duitse vakmanne van rondom die jaar 1600 was gretig om die moderniteit van noord-Europese tegniese uitvindings soos afgietsels van lewende diere te beklemtoon deur dit in teenstelling te plaas met sulke gemengde vroulike figure wat die konvensies van die groteske tradisie navolg – 'n tradisie wat van Italiaanse herkoms is en wat terugstrek na die Romeinse oudheid. Nietemin, alhoewel die diere van die voetstuk nie chimeries is nie, is hulle op so 'n wyse ineengestremel dat hulle as 'n soortgelyke verskynsel beskou kan word. Die arend is besig met 'n aggressiewe seksuele koppeling met die slak en die slange. Grasskamp (2017:152–4) verduidelik dat die beeldtaal van die beker verwys na 'n verhaal uit Ovidius se *Metamorfose*, wat 'n vooraanstaande bron van inspirasie vir Kunstammer-voorwerpe soos hierdie was. Hierdie besondere verhaal is dié van Salmakis en Hermafroditus, soos deur die slang en die arend onderskeidelik voorgestel. Aangesien Hermafroditus onwillig was om met haar te paar, het Salmakis gewens dat sy met hom kon saamsmelt sodat hy haar nooit sou kon verlaat nie. Die gode het haar gebede beantwoord en die twee is saamgevoeg as 'n enkele tweeslagtige wese.



Figuur 8. Ornamentele beker, Wenzel Jamnitzer, Neurenberg, circa 1570. München Residenz, Tesourie. © Bayerische Schlösserverwaltung, Maria Scherf / Rainer Herrmann, München

Dus moet hierdie vreemde vermenging van diere – die slak is buite verhouding groot teenoor die arend en die slange – in teenstelling tot die chimeriese eenheid van die wese aan die bokant van die beker beskou word. 'n Mens sou kon sê dat die verhaal van Salmakis en Hermafroditus oor 'n terugkeer na die oergeheel handel, voorgestel in terme van tweeslagtigheid. Soos hier bo aangedui, is tweeslagtigheid 'n grondliggende eienskap van die oergeheel in mite. Hierdie verhaal is 'n omkering van die progressie vanaf die oergeheel na differensiasie, soos byvoorbeeld in die Hindoe-skeppingsmite van Purusha plaasvind. In die bekendste weergawe word Purusha, as reuse-oerwese net soos sy Noorse eweknie Ymir in diskrete stukke opgesny om die gedifferensieerde heelal te skep. In 'n ander weergawe is Purusha 'n tweeslagtige wese met die voorkoms van 'n man en 'n vrou wat mekaar omhels wat in twee verdeel word om die eerste manlike en vroulike wesens te word. Die manlike helfte probeer dan om met die vroulike helfte te paar. Sy verander in een soort dier na die ander om sy toenadering te ontvlug, maar elke keer verander hy in die manlike vorm van dieselfde dier en paar met haar. Op hierdie wyse word die hele gedifferensieerde diereryk uit die oorspronklike (tweeslagtige) oergeheel geskep (O'Flaherty 1975:27–8, 34–5). Op 'n ietwat soortgelyke wyse probeer Leda, in die Griekse mite, die toenadering van Zeus ontwyk deur haarself in 'n string van verskillende diere te

verander, maar op die ou einde paar Zeus met haar in die vorm van 'n swaan (Graves 1955:206–8, 125–6). Ovidius se verhaal van metamorfose begin waar hierdie verhale eindig – met die gedifferensieerde natuur, soos voorgestel deur die arend, die slang en die slak – en gaan dan terug na die tweeslagtige oergeheel. Dit is dus heel toepaslik dat hierdie diere op 'n wetenskaplik realistiese wyse uitgebeeld word (behalwe die slak, wat buite verhouding groot is): Hulle stel die hedendaagse gedifferensieerde wêreld voor, terwyl die chimera bo-op die beker die oergeheel voorstel waarna hulle op pad terug is. Hierdie terugkering na die oergeheel stem ooreen met die gedrag van feesgangers in omkeringsrituele soos die Europese karnaval, waarin die perke tussen manlik en vroulik, asook dié tussen mens en dier met oorgawe oorskry word in 'n algemene ontbinding en verwarring van kategorieë.



Figuur 9. Wenzel Jamnitzer. Detail van Figuur 8 (Ornamentele beker, Wenzel Jamnitzer, Neurenberg, circa 1570. München Residenz, Tesourie. © Bayerische Schlösserverwaltung, Maria Scherf / Rainer Herrmann, München)

Grasskamp (2017:152) verduidelik die simboliek van die slak in terme van vleeslikheid en wellus, ingevolge 'n inskrywing in die *Reductorium Morale* van Petrus Berchorius (Pierre Bersuire, oorlede in 1362). Nietemin kan die vreemde plasing van die reuseslak tussen die parende arend (Hermafroditus) en slang (Salmakis) dalk verklaar word deur die feit dat slakke tweeslagtig is. Dus word Salmakis en Hermafroditus in hul afsonderlike vorme as slang en arend voorgestel asook in hul saamgesmelte vorm as tweeslagtige wese – tussen die gedifferensieerde vorme van arend en slang – sodat die twee stadiums van die verhaal gesamentlik uitgebeeld word. Alhoewel ek geen dokumentêre bewyse kon vind dat Jamnitzer en sy kring wel van hierdie wetenskaplike feit bewus was nie, is dit bekend dat kunstenaars van hierdie tydperk in noordelike Europa die natuur noukeurig en met wetenskaplike belang-

stelling waargeneem en uitgebeeld het, en dat sulke akkurate uitbeeldings 'n daadwerklike rol in die ontwikkeling van Europese wetenskap gespeel het (Smith 2006:88–93).



**Figuur 10. Adam van Vianen, kruik, 1625, silwer, 18,0 cm x 15,5 cm × 12,0 cm
Rijksmuseum, Amsterdam (openbare besit, met vriendelike vergunning van die
Rijksmuseum)**

**Figuur 11. Adam van Vianen, kan met deksel, 1614, vergulde silwer, 25 x 14 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam (openbare besit, met vriendelike vergunning van die
Rijksmuseum)**

11. Die terugkeer na die ooreenheid op plastiese wyse uitgebeeld

Die kruik en kan deur Adam van Vianen in Figure 10 en 11 is in die aurikulêre styl wat 'n oorgang tussen die laat Maniërisme en die Barok gedurende die vroeë 17de eeu gevorm het. In hierdie merkwaardige werke word groteske beelde op 'n ander vlak verder ontwikkel. In die kan met deksel (Figuur 11) is daar geen diskrete elemente nie, geen duidelike bakens tussen die chimeriese wese op die bodem, die monsteragtige gesig, die slangagtige rank en die spiraalvorm van 'n kegelskulp in die middel, en die naakte vroulike figuur boaan nie. Hierdie proses word selfs verder gevoer in die kruik (Figuur 10). Al die figure op hierdie bekers vloei saam om 'n enkele wisselende geheel uit te maak – asof hulle die kosmogoniese proses van differensiasie in trurat sit om terug te keer na die chaotiese toestand van die oergeheel. Hierdie kuns kan beskou word as uitdrukkings van die Dionisiese proses van die ineenstorting van die *principium individuationis*, die verlies van diskrete kategorieë, soos deur Nietzsche beskryf. Bowendien is hierdie “agteruitgang” 'n plastiese ekwivalent van die regressiewe aksie wat op

Jamnitzer se vaas uitgebeeld word, waarin twee diskrete wesens, een vroulik en een manlik, saamsmelt om 'n enkele tweeslagtige wese te word.

12. Teenstruktuur en uiteenlopende benaderings tot groteske versiering

Die chimeriese wesens wat groteske sierade bevolk, beliggaam dus die beginsel van terugkeer na die chaos van die oergeheel, na teenstruktuur, soos wat dit in omkeringsrituele soos die Europese karnaval gevind word. Net soos wat feesgangers, in die proses van die terugkeer na hierdie toestand, die bakens wat die normale samelewing bepaal oorskry sodat alles deurmekaar gemeng word in 'n toestand van 'n ongedifferensieerde geheel en chaos waarin die verwarring van die geslagte, van dier en mens, ens., oorheers, word die menslike, dierlike en plantaardige saamgesmelt in groteske ornamente.

Nietzsche se insigte in verband met Dionisiese kuns kan ingespan word om die emosionele impak en funksie van sulke sierade tot 'n mate te verduidelik. Die 16de eeu se voorsmaak vir die monsteragtige, die bisarre en die fantastiese was tot 'n sekere mate aangevuur deur die gemiddelde howeling se groot behoefte aan vermaak en verskeidenheid (Shearman 1967:140). In hierdie behoefte is ook voorsien deur fantastiese en monsteragtige ingange, vuurherde, tuinkuns (soos die drake en ander fabelagtige wesens by die Heilige Bos by Bomarzo) en intermezzi (tussenspelle) – skouspelagtige vermaak wat gedurende die pouses van 'n toneelstuk opgevoer is en wat van uitgebreide verhoogkuns gebruik gemaak het (Shearman 1967:104–33). Hierdie behoefte aan vermaak en stimulasie, saam met die beklemmende werking van 'n kultuur wat dalk te veel klem op die rasonale plaas, op die gevoelslewe van die gemeenskap, sou die gebruik van teenstruktuur om ekstatische of verwante gevoelens in die toeskouer te wek aangemoedig het, en kan tot 'n beduidende mate die geweldige populariteit van die groteske styl gedurende die Renaissance verklaar. Die gevoel van ornamentele luuksheid wat hierdie groteske sierade weergee, gaan gepaard met 'n sin van ekstatische bevryding van die afgebakende werklikheid van 'n rasonale wêreldbeskouing, soortgelyk aan die bevryding wat die feesganger gedurende die karnaval ondervind – 'n tydelike ontsnapping na 'n verbeeldingswêreld. Die volgende beskrywing in 1612 van die groteske deur Henry Peacham is in hierdie opsig beduidend: “The form of it is a general, and (as I may say) an unnatural or unorderedly composition for delight's sake, of men, beasts, birds, fishes, flowers etc., without (as we say) Rime or reason, for the greater variety you shew in your invention, the more you please” (aangehaal in Evans 1931 [1976:13]). Alhoewel hierdie stuk vroeg in die 17de eeu gepubliseer is, strook dit met algemene opmerkings wat deur deskundiges van die Hoë Renaissance en Maniëristiese periodes gemaak is in besprekings wat handel oor die waarde van verskeidenheid, fantasie en monstrositeit (Shearman 1967:140–51, 156–8). Wick lewer die volgende kommentaar op Christoph Jamnitzer se groteske ontwerpe wat in sy *Neuw: Grotteßken Buch* gepubliseer is, twee jaar voor Peacham se boek wat hier bo aangehaal is (dus 1610):

One of the happy aspects of Jamnitzer's work is that it is pure ornament, i.e. ornament-for-ornament's sake – pure nonsense, if you will! There is no hidden symbolism, no pedantic iconography to contend with. It is a highly mannered, highly irrational, highly profane, eclectic assemblage of fantastic motifs for the visual enjoyment of a sophisticated courtly taste. (Wick 1962:94)

Nietemin is die feit dat groteske ornamente meer as net eenvoudige visuele vermaak is, al in Klassieke tye aangedui deur Horatius se kritiek, in sy *Ars Poetica*, van monsteragtige ornamente as iets wat die aanvaarde norme van die samelewing bedreig en kulturele tradisies en hiërargieë ondermyn (Connelly 2019:221–2). Volgens Connelly (2019:222) het 16de-eeuse Renaissance-kunstenaars en -geleerdes doelbewus groteske versiering vir juis hierdie doel gebruik:

[T]o challenge the status quo by scrambling narratives, bending genres, and rupturing settled argument. [...] More than an aesthetic choice, it was a means to grapple with the fusions of disparate realities and the contests of meaning unloosed in an early modern Europe unsettled by geographic and scientific discoveries. These ornamental incursions and interruptions put things into play, signalling that existing norms and cultural narratives were in flux and under negotiation.

Turner (1969:128–9) verklaar in ’n gevierde stelling oor liminaliteit (die toestand van omkering en teenstruktuur in oorgangsrituele) wat hierby aanklank vind, die volgende:

Liminality may perhaps be regarded as the Nay to all positive structural assertions, but as in some sense the source of them all, and more than that, as a realm of pure possibility whence novel configurations of ideas and relations may arise (Turner 1967:97). [...] Liminality, marginality, and structural inferiority are conditions in which are frequently generated myths, symbols, rituals, philosophical systems, and works of art. These cultural forms provide men with a set of templates or models which are, at one level, periodical reclassifications of reality and man’s relationship to society, nature, and culture.

Vooraanstaande skrywers van die 19de-eeuse Romantiek, soos Victor Hugo, Theophile Gautier en Charles Baudelaire, het sekerlik die groteske gebruik om sekerhede te destabiliseer en huidige oortuigings te bevraagteken (Rosen 1990:128–33), terwyl, in die 20ste eeu, Bakhtin (1968 [1984]) die groteske beskou het as ’n kultuurverskynsel wat presies dit doen – in alle tydperke sedert die Klassieke oudheid. Horatius se waarskuwing oor die bedreiging wat groteske versiering vir die samelewing inhou, wat ’n sekere mate van ondersteuning aan Bakhtin se betoog verleen, dui op die opmerkbare ooreenkoms tussen sulke versiering en omkeringsrituele wat aanvaarde sosiale norme, tradisies, en hiërargieë omverwerp. Dit is waarskynlik hierdie ooreenkoms wat dit moontlik gemaak het vir groteske versiering om ’n belangrike rol in die vorming van moderne kultuur te speel, soos deur Connelly aangevoer (2019).¹ Die toestand van samesmelting, verwarring en vloeibaarheid wat kenmerkend was van die intellektuele en kulturele landskap gedurende die Renaissance en die daaropvolgende eras as gevolg van die opkoms van moderniteit, kon meer effektief onderhandel word deur ’n beroep te doen op ’n toepaslike estetiese kategorie wat in die sienswyse van 16de-eeuse teoretici bekragtig is deur ’n antieke presedent, ten spyte van die kritiek van Horatius en Vitruvius.

Carl (1992:50–4) beskou die Maniëriste se gebruik van die groteske in boukundige versiering as ’n gerigtheid tot die chtoniese – tot ’n generatiewe primordiale Nietigheid of afgrond van waar Orde of kosmos verrys. In die voetspore van E.H. Gombrich bespreek Kavalier (2017:244) die groteske versiering van die Brugge-kaggelrak wat aan Karel V opgedra is (1528–1531): “The grotesque communicated the threat of chaos, the potential invasion of the centre by a monstrous periphery. This imagery was a ground against which Charles V might establish his rule of order.” Karel V neem dus die rol aan van die skepper wat die primordiale chaosmonster moet verslaan om die geordende heelal daar te stel (sien hier bo), en groteske versiering word

met die oerchaos vereenselwig. Hier sien ons weer, in ooreenstemming met Horatius se kritiek, dat die groteske voorgedhou word as 'n bedreiging vir kulturele en sosiale norme, selfs al word dit nie aktief deur die kunstenaar gebruik om hierdie norme uit te daag of te ondermyn nie.

13. Ten slotte

Die progressie vanaf struktuur tot teenstruktuur, soos hier bo uiteengesit, wat groteske versiering met omkeringsrituele deel, vind waarskynlik aanklank by 'n diepgegronde sin van liminaliteit wat die toeskouer, nes die feesganger, vervoer na 'n domein wat apart staan van die alledaagse wêreld van diskrete logiese kategorieë – in 'n sekere sin 'n terugkeer na Saturnus se goue tydperk, soos Bakhtin (1968 [1984:48]) dit stel. Oor die algemeen is hierdie sierade 'n fees vir die oog, en 'n mens sou kon sê dat daar, deur die ineenstorting van die *principium individuationis* in hierdie chimeriese skeppings, 'n soort visuele bedwelming ondervind word wat te doen het met Nietzsche se Dionisiese terugkeer na die oergeheel, al word dit net op 'n beleefde afstand deur die gekunstelde 16de-eeuse howeling of die moderne kunsliefhebber ondervind. Maar op 'n ander vlak, soos deur Bakhtin en Connelly aangevoer, kan hierdie ineenstorting van kategorieë kulturele vernuwings bewerkstellig.

Bibliografie

Bakhtin, M.M. 1968 [1984-uitgawe]. *Rabelais and his world*. Vertaal deur H. Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.

—. 1981. *The dialogic imagination: Four essays*. Onder redakteurskap van M. Holquist; vertaal deur C. Emerson en M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

—. 1984. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Onder redakteurskap van en vertaal deur C. Emerson met 'n inleiding deur W.C. Booth. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Barton, G.A. 1893. Tiamat. *Journal of the American Oriental Society*, 15:1–27.
https://www.jstor.org/stable/592350?origin=crossref&seq=1#metadata_info_tab_contents
(27 Oktober 2021 geraadpleeg).

Benjamin, W. 1933 [1979-uitgawe]. Doctrine of the similar. *New German Critique*, 17:65–9.

Bernstein, M.A. 1987. “O totiens servus”: Saturnalia and servitude in Augustan Rome. *Critical Inquiry*, 13(3):450–74.

Blust, R. 2000. The origin of dragons. *Anthropos*, 95(2):519–36.

Boyd, B. 2018. The evolution of stories: From mimesis to language, from fact to fiction. *Wiley Interdisciplinary Review of Cognitive Sciences*, 9(1). doi: 10.1002/wcs.1444.

Brown, D.E. 2004. Human universals, human nature and human culture. *Daedalus*, 133(4):47–54.

- Carl, P. 1992. Ornament and time: A prolegomena. *AA Files*, (23):49–64.
- Carroll, L.L. 1985. Carnival rites as vehicles of protest in Renaissance Venice. *The Sixteenth Century Journal*, 16(4):487–502.
- Clark, K. 1949. *Landscape into art*. Londen: John Murray.
- Connelly, F. 2019. Ornament and agency: Vico's poetic monsters. In Hammeken en Hansen (reds.) 2019.
- Day, J. 1985. *God's conflict with the dragon and the sea: Echoes of a Canaanite myth in the Old Testament*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Waal, J. 2013. The reinvention of tradition: Form, meaning, and local identity in modern Cologne carnival. *Central European History*, 46(3):495–532.
- Donald, M. 1991. *Origins of modern mind: Three stages in the evolution of culture and cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . 1998. Mimesis and the executive suite: Missing links in language evolution. In Hurford e.a. (reds.) 1998:44–67.
- . 2001. *A mind so rare: The evolution of human consciousness*. New York: W.W. Norton.
- . 2013. Mimesis theory re-examined, twenty years after the fact. In Hatfield en Pittman (reds.) 2013.
- Dunbar, R. en L. Barrett (reds.). 2007. *The Oxford handbook of evolutionary psychology*. Oxford: Oxford University Press.
- Eliade, M. 1957. *The sacred and the profane: The nature of religion*. Vertaal deur W.R. Trask. New York: Harcourt, Brace and World.
- . 1960. *Myths, dreams and mysteries: The encounter between contemporary faiths and archaic realities*. Vertaal deur P. Mairet. Londen: Harvill.
- . 1965. *The two and the one*. Vertaal deur J.M. Cohen. Londen: Harvill.
- Evans, J. 1931 [1976-uitgawe]. *Pattern: A study of ornament in western Europe from 1180 to 1900*. Volume 2. New York: Da Capo.
- Feierman, J.R. en L. Oviedo (reds.). 2019. *The evolution of religion, religiosity and theology: A multilevel and multidisciplinary approach*. Oxford en New York: Routledge.
- Gaiger, J. 2002. The analysis of pictorial style. *The British Journal of Aesthetics*, 42(1):20–36.
- . 2015. Intuition and representation: Wölfflin's fundamental concepts of art history. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73(2):164–71.
-

- Gintis, H. 2007. A framework for the unification of the behavioral sciences. *Behavioral and Brain Sciences*, 30:1–61.
- . 2011. Gene-culture coevolution and the nature of human sociality, *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 366:878–88.
- Goslin, O. 2010. Hesiod's typhonomachy and the ordering of sound. *Transactions of the American Philological Association* (1974–), 140(2):351–73.
- Grasskamp, A. 2017. Spirals and shells: Breasted vessels in sixteenth-century Nuremberg. *Res: Anthropology and Aesthetics*, 67/68:146–63.
- Graves, R. 1955. *The Greek myths*. Harmondsworth: Penguin.
- Gregor, T.A. en D. Tuzin. 2001. Comparing gender in Amazonia and Melanesia: A theoretical orientation. In Gregor en Tuzin (reds.) 2001:1–16.
- Gregor, T.A. en D. Tuzin (reds.). 2001. *Gender in Amazonia and Melanesia: An exploration of the comparative method*. Berkeley, LA: University of California Press.
- Hambly, W.D. 1931. *Serpent worship in Africa. Anthropological Series*, 21(1). Chicago: Publications of the Field Museum of Natural History.
- Hammeken, C.A. en M.F. Hansen (reds.). 2019. *Ornament and monstrosity in early modern art*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hampson, N. 1968. *The Enlightenment*. Harmondsworth: Penguin.
- Harris, M. 2006. Claiming pagan origins for carnival: Bacchanalia, saturnalia, and kalends. *European Medieval Drama*, 10:57–107.
- Hatfield, G. en H. Pittman (reds.). 2013. *Evolution of mind, brain, and culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Henrich, J. en R. McElreath. 2007. Dual-inheritance theory: The evolution of human cultural capacities and cultural evolution. In Dunbar en Barrett (reds.) 2007:555–70.
- Honour, H. 1968. *Neo-classicism*. Harmondsworth: Penguin.
- . 1981. *Romanticism*. Harmondsworth: Penguin.
- Hurford, J.R., M. Studdert-Kennedy en C. Knight (reds.). 1998. *Approaches to the evolution of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joyce, H. 1992. Grasping at shadows: Ancient paintings in Renaissance and Baroque Rome. *The Art Bulletin*, 74(2):219–46.
-

- Kagan-Moore, H. 2016. The journey through the Judgment: Affective viewing and the monstrous in Bosch's Vienna Last Judgment triptych. *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, 5(2):133–58.
- Kavaler, E.M. 2017. Power and performance: The Bruges mantelpiece to Charles V. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, 67:214–55.
- Knight, C. 1983. Lévi-Strauss and the dragon: *Mythologiques* reconsidered in the light of an Australian Aboriginal myth. *Man (N.S.)*, 18(1):21–50.
- Knight, C., C. Power en I. Watts. 1995. The human symbolic revolution: A Darwinian account. *Cambridge Archaeological Journal*, 5(1):75–114.
- Kuzmičová, A. 2014. Literary narrative and mental imagery: A view from embodied cognition. *Style*, 48(3):275–93.
- Lachmann, R., R. Eshelman en M. Davis. 1988. Bakhtin and carnival: Culture as counter-culture. *Cultural Critique*, (11):115–52.
- Leeming, D. 2010. *Creation myths of the world: An encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Lévi-Strauss, C. 1955. The structural study of myth. *Journal of American Folklore*, 68(270):428–44.
- . 1970. *The raw and the cooked. Introduction to a science of mythology (Mythologiques): 1*. Vertaal deur J. en D. Weightman. Londen: Jonathan Cape.
- . 1973. *From honey to ashes. Introduction to a science of mythology (Mythologiques): 2*. Vertaal deur J. en D. Weightman. Londen: Jonathan Cape.
- . 1978. *The origin of table manners. Introduction to a science of mythology (Mythologiques): 3*. Vertaal deur J. en D. Weightman. Londen: Jonathan Cape.
- . 1981. *The naked man. Introduction to a science of mythology (Mythologiques): 4*. Vertaal deur J. en D. Weightman. Londen: Jonathan Cape.
- Levey, M. 1967. *Early Renaissance*. Harmondsworth: Penguin.
- . 1975. *High Renaissance*. Harmondsworth: Penguin.
- Lincoln, B. 1999. *Theorizing myth: Narrative, ideology, and scholarship*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 2015. Review of *The origins of the world's mythologies* by E.J. Michael Witzel, Oxford and New York, Oxford University Press, 2013. *Asian Ethnology*, 74(2):443–9.
- Loewenstein, J. 1961. Rainbow and serpent. *Anthropos*, 56:31–40.
-

- Newall, M. 2015. Painterly and planar: Wölfflinian analysis beyond Classical and Baroque. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 73(2):171–8.
- Nietzsche, F. 1872 [2008-uitgawe]. *The birth of tragedy out of the spirit of music*. Vertaal deur I. Johnston. Nanaimo: Vancouver Island University.
- O’Flaherty, W. 1975 *Hindu myths*. Harmondsworth: Penguin.
- Pandian, J. 2001. Symbolic inversions: An interpretation of contrary behaviour in ritual. *Anthropos*, 96(2):557–62.
- Perry, G. en R. Mace. 2010. The lack of acceptance of evolutionary approaches to human behaviour. *Journal of Evolutionary Psychology*, 8(2):105–25.
- Pina, M. en N. Gontier (reds.). 2014. *The evolution of social communication in primates*. A multidisciplinary approach. Heidelberg, New York, Dordrecht en Londen: Springer International Publishing.
- Power, C. 1993. The woman with the zebra’s penis. Evidence for the mutability of gender among African hunter-gatherers. MSc-verhandeling, University College London.
- Power, C., M. Finnegan en H. Callan (reds.). 2017. *Human origins. Contributions from Social Anthropology*. New York en Oxford: Berghahn Press.
- Power, C. en I. Watts. 1997. The woman with the zebra’s penis: Gender, mutability and performance. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 3(3):537–60.
- Rosen, E. 1990. Innovation and its reception: The grotesque in aesthetic thought. *SubStance*, 19(2/3):125–35.
- Scribner, B. 1978. Reformation, carnival and the world turned upside-down. *Social History*, 3(3):303–29.
- Shapiro, L. en S. Spaulding. 2021. Embodied cognition. *The Stanford encyclopedia of philosophy*. <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/embodied-cognition> (3 Maart 2022 geraadpleeg).
- Sharland, S. 2005. Saturnalian satire: Proto-carnavalesque reversals and inversions in Horace. *Acta Classica*, 48:103–20.
- Shearman, J. 1967. *Mannerism*. Harmondsworth: Penguin.
- Smith, P.H. 2006. Art, science, and visual culture in early modern Europe. *Isis*, 97(1):83–100.
- Solomon, A. 2019. Bones, pigments, art and symbols: Archaeological evidence for the origins of religion. In Feierman en Oviedo (reds.) 2019:256–70. Sterelny, K. 2012. Language, gesture, skill: The co-evolutionary foundations of language. *Philosophical Transactions: Biological Sciences*, 367(1599):2141–51.
-

- Strine, C. en C. Crouch. 2013. Yhwh's battle against chaos in Ezekiel: The transformation of Judahite mythology for a new situation. *Journal of Biblical Literature*, 132(4):883–903.
- Taussig, M. 1993. *Mimesis and alterity*. Londen en New York: Routledge.
- Tomasello, M. 1999. *The cultural origins of human cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . 2008. *Origins of human communication*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Turner, V. 1967. *The forest of symbols: Aspects of Ndembu ritual*. Ithaca: Cornell University Press.
- . 1969. *The ritual process: Structure and anti-structure*. Chicago: Aldine.
- Van der Sluijs, M.A. en A.L. Peratt. 2009. The ourobóros as an auroral phenomenon. *Journal of Folklore Research*, 46(1):3–41.
- Van Gennep, A. 1909 [1960-uitgawe]. *The rites of passage*. Vertaal deur M.B. Vizedom en G.L. Capfee. Chicago: University of Chicago Press.
- Watts, I. 2017. Rain serpents in northern Australia and southern Africa: A common ancestry? In Power, Finnegan en Callan (reds.) 2017:248–71.
- Wick, P.A. 1962. A new book of grotesques by Christoph Jamnitzer. *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, 60(321):83–104.
- Wölfflin, H. 1915 [1923-uitgawe]. *Principles of art history: The problem of the development of style in later art*. 7de uitgawe. Vertaal deur M.D. Hottinger. New York: Dover.
- Zlatev, J. 2014. Bodily mimesis and the transition to speech. In Pina en Gontier (reds.) 2014:165–78.
- . 2018. Mimesis theory, learning, and polysemiotic communication. *Encyclopedia of educational philosophy and theory*. Singapoer: Springer.
- Zuesse, E.M. 1979. *Ritual cosmos: The sanctification of life in African religions*. Athens, OH: Ohio University Press.
- Żywicznyński, P., M. Sibierska, S. Wacewicz, J. Van de Weijer, F. Ferretti, I. Adornetti, A. Chiera en V. Deriu. 2021. Evolution of conventional communication. A cross-cultural study of pantomimic re-enactments of transitive events. *Language and Communication*, 80:191–203.
- Żywicznyński, P., S. Wacewicz en C. Lister. 2021. Pantomimic fossils in modern human communication. *Philosophic Transactions of the Royal Society B*. <https://doi.org/10.1098/rstb.2020.0204>
-

Eindnota

¹ Vir die gebruik van die karnaval as 'n middel vir sosiale en politieke verset gedurende die Renaissance, sien Carrol (1985). Hierdie gebruik van karnaval dui daarop dat die inherente opstandigheid van omkeringsrituele inderdaad oorgegaan het tot werklike sosiale en politieke opstand in Renaissance-Italië, en met begrip van die ooreenkoms tussen karnaval en die groteske is dit daarom moontlik dat 'n ondermynende gebruik van die groteske wel gedurende dieselfde tydperk plaasgevind het.