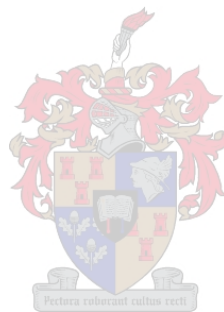


***Bitterkomix*: Teks, konteks, interteks, en die literêre strokies  
van Conrad Botes en Anton Kannemeyer**

A.O.I. Rheeder



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van  
Magister in die Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van Stellenbosch.

Maart 2000

Studieleier: Dr. D.P. van Zyl

## Verklaring

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is wat nog nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige ander universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê is nie.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'J. A. J. J. J.', written in a cursive style.

14 Februarie 2000

## Opsomming

Anton Kannemeyer en Conrad Botes se strokiestydskrif *Bitterkomix* verskyn reeds bykans 'n dekade in Suid-Afrika. Hulle strokies, wat van 'n akademiese en literêre uitgangspunt getuig, is 'n berekende satiriese aanval op die Suid-Afrikaanse samelewing en meer spesifiek die Afrikanerdom. Beide skrywers span 'n verskeidenheid vertelstrategieë in om hulle somtyds skokkende boodskap oor te dra. Die reaksie op hulle skryf- en tekenwerk spreek egter van 'n onvermoë of onwilligheid by die akademici om die tekste op kritiese wyse te analiseer. Gevolglik het *Bitterkomix* tot dusver min akademiese aandag gekry. Hierdie onvermoë stam myns insiens moontlik uit 'n modernistiese miskennis van die strokie as kunsvorm. Strokie is as "lae" literatuur gekategoriseer en is volgens moderniste dus nie geskikte materiaal vir 'n diepsinnige bespreking nie. Die literêre paradigma ten opsigte van populêre kultuur en dus strokies het egter intussen verander en die pluralistiese leesstrategie van 'n postmodernistiese benadering maak dit moontlik om akademiese aandag aan hierdie voorheen miskende kunsvorm te skenk.

Dié tesis is 'n poging om 'n benaderingswyse voor te stel tot *Bitterkomix* as Suid-Afrikaanse *underground*-strokiestydskrif. As agtergrondstudie ondersoek dit die ontstaan en ontwikkeling van die strokie in die algemeen, asook die veranderinge wat plaasgevind het in die tradisionele benaderingswyses tot die moderne strokie. Daarna fokus die bespreking op geselekteerde tekste uit die oeuvres van Botes en Kannemeyer om te probeer aantoon hoe *Bitterkomix* as *underground*-strokie binne die veranderende Suid-Afrikaanse samelewing funksioneer. Die skrywers gebruik onder andere uitgangspunte en strategieë van die *underground*-strokie, soos dit veral in die sestigerjare in Amerika gevind is. Hulle doelbewuste inspelings op beide die tekenstyle en verhaalinhoude van skrywers soos Robert Crumb, S. Clay Wilson asook die Belgiese Hergé maak intertekstualiteit een van die sterkste postmodernistiese kenmerke van *Bitterkomix*. Botes en Kannemeyer se gebruik van intertekstualiteit, metafiksionaliteit, en ander postmodernistiese vertelstrategieë verleen aan *Bitterkomix* 'n literêre kwaliteit wat om 'n akademiese benaderingswyse vra.

## Summary

Anton Kannemeyer and Conrad Botes have been publishing *Bitterkomix*, their comics magazine, for nearly a decade in South Africa. These comics are a structured satirical attack on the South African and specifically Afrikaans culture. Both artists employ different narrative strategies to convey their sometimes shocking message. The reaction on their writing and drawing shows an unwillingness in certain academic circles to analyse their texts critically. As a result *Bitterkomix* has drawn very little academic attention. This unwillingness is a product of the modernist approach to the comic as “low” literature. Modernists didn’t regard comics as worthy material for critical analyses. The literary paradigm shift towards popular culture, and therefore comics, and the pluralistic reading strategy of postmodernism make it possible for an academic approach towards this previously ill-treated art form.

This thesis is an attempt to suggest an approach strategy to *Bitterkomix* as a South African *underground* comics magazine. As a backdrop the study looks at the development of comics in general, as well as the changes that took place in the traditional approach strategies to the modern comic. It also focusses on selected texts by Kannemeyer and Botes to demonstrate how *Bitterkomix* functions as an *underground* comic in the changing South African society. The writers draw upon methods and strategies used by *underground* comix artists in the United States during the sixties. Their specific employment of the drawing styles and narrative contents of artists like Robert Crumb, S. Clay Wilson and also the Belgian artist, Hergé, makes intertextuality one of the strongest postmodernist aspects of *Bitterkomix*. Botes’s and Kannemeyer’s combined use of intertextuality and other postmodernist metafictional narrative strategies gives *Bitterkomix* a literary value that requires an academic approach.

## Erkenning

Die finansiële bystand van die Instituut vir Navorsingsontwikkeling van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing ten opsigte van hierdie navorsing word hiermee erken. Die menings wat in hierdie publikasie gehuldig word, asook die gevolgtrekkings wat gemaak word, is dié van die outeur en weerspieël nie noodwendig die standpunte van die Instituut vir Navorsingsontwikkeling of die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing nie.

Ek erken ook graag die finansiële ondersteuning van die Stellenbosch 2000-fonds vir die tesis, asook bydraes van die Harry Crossley-fonds, Van Ewijk Stichting en die Kaapse Forum vir Neerlandistiek wat my studieperiode aan die Rijksuniversiteit van Gent, België, moontlik gemaak het.

Baie dankie ook aan my familie en my studieleier vir hulle raad en bystand.

## Inhoud

<b>1.</b>	<b>Doelstellings</b>	<b>3</b>
<b>2.</b>	<b>Inleiding</b>	<b>4</b>
<b>3.</b>	<b>Ontwikkeling van die medium</b>	<b>9</b>
3.1	Wat is 'n strokie?	9
3.2	Subtipes van die sekweniële kuns	12
3.3	Geskiedenis en ontstaan van die moderne strokie	17
<b>4.</b>	<b>Strokieskritiek</b>	<b>31</b>
4.1	'n Kort geskiedenis van die strokieskritiek	31
4.2	Huidige tendense	34
4.3	Eie benadering	38
<b>5.</b>	<b>Die konteks en inhoud van die <i>Bitterkomix</i>-reeks</b>	<b>39</b>
5.1	Inleiding en doelstellings	39
5.2	<i>Bitterkomix 1: Vereikende (sic.) leesstof vir die emosioneel armoedige</i>	40
5.3	<i>Bitterkomix 2: Leesstof om graag mee te ontspan</i>	52
5.4	<i>Bitterkomix 3: Pulp vir Papkoppies</i>	58
5.5	<i>Gif: Afrikaner Sekskomix</i>	64
5.6	<i>Bitterkomix 4: Verkoop jou siel vir security</i>	70
5.7	<i>"Vetkoek" in Loslyf</i>	75
5.8	<i>Bitterkomix 5: Ek sal vergewe, maar nie vergeet nie</i>	78
5.9	<i>Bitterkomix 6: Afrikaners is plesierig</i>	81
5.10	<i>Lag-lag: Kleurlose grappies wat eers laf maak en daarna bedwelms</i>	85
5.11	<i>Bitterkomix 7: Op die randjie van 'n dieper insig</i>	86
5.12	<i>Bitterkomix 8</i>	92
5.13	<i>Best of Bitterkomix</i>	97
5.14	<i>Bitterkomix 9</i>	99
5.15	Samevatting	105
<b>6.</b>	<b>Anton Kannemeyer se vertelstrategie in "Boetie" en "Die hemel help ons (twee)"</b>	<b>106</b>
6.1	Inleiding	106
6.2	Invloede	106
6.3	"Boetie"	110
6.4	"Die hemel help ons (twee)"	123
6.5	Gevolgtrekking	138

<b>7.</b>	<b>Conrad Botes se vertelstrategie in “Siembamba”</b>	<b>139</b>
7.1	Inleiding	139
7.2	“Siembamba”	139
7.3	“Siembamba” as literêre motief	146
<b>8.</b>	<b>Die historiese strokiesverhaal: Conrad Botes se “Bloedrivier” en “Die laaste dae van Fanie Swart” as alternatiewe geskiedskrywing</b>	<b>151</b>
8.1	Inleiding en teoretiese begrippe	151
8.2	“Bloedrivier”	155
8.3	“Die laaste dae van Fanie Swart”	172
<b>9.</b>	<b>Slot</b>	<b>184</b>
<b>10.</b>	<b>Bronnelys</b>	<b>186</b>
<b>11</b>	<b>Addenda</b>	<b>194</b>
	Addendum 1	194
	Addendum 2	206
	Addendum 3	213
	Addendum 4	222
	Addendum 5	222
	Addendum 6	223
	Addendum 7	224

## 1. Doelstellings

In die verlede het literêre studies hoofsaaklik op verbale tekste gekonsentreer soos die poësie en die roman en is daar selde na visuele tekste gekyk as 'n bron vir literêre besprekings. In die laaste aantal jare het dit begin verander met veral die verdere ontwikkelinge in die filmkuns. Alhoewel die strokie se narratiewe moontlikhede alom bekend is, word dit op grond van die tweeledige visuele en verbale aard daarvan meestal steeds agterweë gelaat in die tradisionele literêre kringe. Dit is my doelstelling om met hierdie tesis te demonstreer hoe die strokiesverhale van Conrad Botes en Anton Kannemeyer as 'n literêre vorm, met behulp van 'n kombinasie van strokiesterme en tradisionele literêre terme, bespreek kan word.

Aanvanklik word die geskiedenis van die strokiesmedium ondersoek en spesifiek gelet op die ontstaan en die inhoudelike ontwikkeling. Daarna fokus ek op die geskiedenis van die strokieskritiek om te probeer aantoon waarom dit so lank geneem het vir die akademie om strokies as volwaardige kunsvorm te sien. Die agtergrondstudie sluit aan by die glossarium van strokiesterme (Addendum 1) wat ook onder meer as naslaanbron vir verdere studies kan dien. *Bitterkomix* behoort myns insiens, vir 'n behoorlike begrip daarvan, so ver moontlik binne konteks gelees te word en daarom begin ek hierdie studie met 'n kontekstuele studie van die tydskrif as 'n geheel. By Anton Kannemeyer se strokies ondersoek ek sy vertelstrategie en in besonder die gebruik van eksplisiete en skokkende seksuele uitbeeldings as literêre motief. By Botes ondersoek ek eerstens sy vertelstrategie by die visuele uitbeelding van die kinderliedjie "Siembamba". Daarna word gefokus op die vernuwing wat hy in die Afrikaanse literatuur bring met sy alternatiewe historiese strokiesverhale.

As bronne vir die studie word tradisionele strokiesnaslaanwerke gebruik soos byvoorbeeld Sabin, Witek, Eisner, McCloud en Baetens en Lefèvre. Hierdie bronne is egter nie vanuit 'n literêre perspektief geskryf nie en daarom betrek ek ook tradisionele literêre naslaanwerke om die tekste so omvattend as moontlik te bespreek. Strokie word deur vele as 'n hibridiese kunsvorm beskryf en as sodanig as nie-literêr beskou. Hierdie studie wil aantoon dat strokies, 'n samekoms van verbale en visuele tekste, 'n volwaardige kunsvorm is wat behoorlike akademiese aandag vra, soos reeds die geval is met ander hibridiese genres soos die drama en die film.



## 2. Inleiding: Strokies as literêre vorm

Alhoewel die meer populêre literatuursoorte soos byvoorbeeld die filmkuns deesdae al hoe meer akademiese erkenning kry, is dit steeds nodig om die bestudering daarvan, en meer spesifiek die literêre bespreking van die strokie, literêr te verdedig. Dit is veral die geval in Suid-Afrika, waar strokies steeds deur vele as van mindere belang gesien word.

Volgens Scheepers (1998:7) was daar as gevolg van die kulturele boikot teen Suid-Afrika akademiese wat “in ‘n groot mate onbewus (was) van die filosofiese en literêre debatte wat sedert die sestigerjare in Europa en die VSA oorheers is deur die ‘postmodernistiese industrie.’” Scheepers (1998:7) beskou dit as ‘n verklaring waarom ‘n “dinamiese, radikale vernuwer” soos Koos Prinsloo ‘n “beduidende aantal Suid-Afrikaanse lesers en kritici onkant betrap” het. Die resensente en die publiek was nie toegerus om Prinsloo se vernuwende skryfstyl en temas te hanteer nie. Myns insiens geld dieselfde argument wanneer dit kom by die aanvaarbaarheid van ‘n akademiese benadering tot strokies.

Suid-Afrikaanse kritici vind dit, onder die invloed van die ontegenwoordige houding van die modernisme teenoor populêre kunsvorme, dikwels nog ongebruiklik om strokies op literêre wyse te bespreek en beskik gevolglik ook nie oor die nodige kennis om strokies op ‘n akademiese wyse te hanteer nie.

Voor die postmodernisme die literêre toneel tot ‘n groot mate begin oorheers het, was die heersende denkpatrone binne die strukturalisme en modernisme naamlik ingestel op die instandhouding van die grense tussen kunsoorte. Binne die modernisme is akademies nie gunstig gestaan teenoor die verskillende vorme van die populêre literatuur nie (Docker 1994:22). Die rigiede onderskeid tussen gekanoniseerde en populêre kuns is aangehelp deur prominente literatore soos Q.D. Leavis en F.R. Leavis (Docker 1994:24) se verwerping van laasgenoemde kunsoorte. Hierdie pejoratiewe houding blyk selfs uit die terme van die erkende literêre beeldspraak wat gebruik is en word om die verskillende kunsvorme in ‘n modernistiese literêre paradigma te benader. In terme soos "hoog", "laag", "grense" en "afbreek" is 'n inherente hiërargie vervat wat deur die modernistiese sienswyse gesuperponeer is op verskillende

kunsvorme. Gevolglik is daar 'n valse minderwaardigheid aan "lae" literatuur toegeken, terwyl "hoë" literatuur ooreenkomstig 'n verhoogde waarde verkry het.

In die modernistiese denkpatroon is die populêre kuns as 'n bedreiging vir die sogenaamde "hoë" literatuur beskou. Volgens Docker (1994:xvii) het die modernisme se ontegenoetkomende houding teenoor die populêre literatuur wye proporsies aangeneem: "Modernist critical theory has demonized mass culture by apocalyptically condemning it as the chief danger to civilization." Strinati (1995:225) wys op die vrees wat bestaan het by kritici dat massakultuur die "hoë" literatuur sal ondermyn. Sabin (1993:21) maak dieselfde punt wanneer hy sê dat "comics were considered by some to be detrimental to reading, a 'threat to literacy.'" Fourie (1985:23) kan binne die Suid-Afrikaanse konteks as voorbeeld van die modernistiese siening gesien word:

In wese kom die kritiek teen populêre kultuur daarop neer dat dit die mens sodanig beïnvloed en tot konformasie dwing dat daar geen sprake van individuele denke, die ontwikkeling van estetiese waardes, kriteria, en smaak is nie (...) Die verbruiker van populêre kultuur leef onder die waan dat dit aan hom kennis oor die waarheid bied, terwyl dit slegs oppervlakkige, eensydige en geromantiseerde vermaak aanbied.

Fourie (1985:24) beklemtoon die skynbare degenererende invloed van hierdie literatuursoort op die ontvanger en verwerp terselfdertyd die moontlikheid dat populêre literatuur die moeite werd is om weer te lees. Vir Fourie word hierdie lektuur eerder verbruik as gelees en moet die Suid-Afrikaanse publiek daarteen gewaarsku word. Ook elders is in die verlede meermale op die skadelike invloed van populêre literatuur en in besonder strokies gewys, vergelyk Malcorps en Tyrions (1984:11):

Vroeger staken wijze schoolmeesters vermanend hun vinger omhoog en beschuldigden de tekenverhalen ervan dat ze de kinderen leeslui maakten, dat ze het lezen van de 'echte' boeken verhinderden, of de jeugdige hersentjes allerlei ander kwaad deden. Dit soort naïeve kritiek is gelukkig verstomd.

Ongelukkig is hierdie soort naïewe sienings van die populêre kunsoorte steeds lewendig in Suid-Afrika. Wanneer het dit in Nederland en elders in die Westerse wêreld regverdigbaar geword om op akademiese wyse met populêre literatuur om te gaan? Volgens McHale (1992:226) is 'n belangrike bewys gelewer dat hierdie oorgang plaasgevind het toe wetenskapsfiksie, wat vroeër

ongetwyfeld as "lae" literatuur afgeskryf is, deur verskeie akademiese instansies as 'n "belangrike literêre genre" erkenning begin kry het. Sabin (1993:197) wys op veranderinge wat by akademiese self na vore getree het:

(C)omics were progressively co-opted on to university courses as valid subjects for study. Well-known academics and writers associated with comics research included Alain Robbe-Grillet and Roland Barthes in France, and Umberto Eco in Italy.

Hierdie veranderinge ten opsigte van kuns het hoofsaaklik ingetree as gevolg van die opkoms van die postmodernisme. Teenoor die miskening van die populêre literatuur deur die modernistiese literêre teorie, vertoon die postmodernistiese literatuurstudie volgens Docker (1994:xvii) meer tegemoetkomende tendense: "(Postmodernism) does not wish to install and police a hierarchy of genres in culture in general." Die postmoderne era, met die gepaardgaande pluralistiese leesstrategie, bevraagteken onder andere die absolute waardes wat deur die modernisme gepropageer is. Die modernisme was gestel op die instandhouding van die rigiede grense tussen die twee, skynbaar opponerende literatuurmanifestasies. Met die koms van die postmoderne leesstrategie word die toegekende minderwaardigheid en meerderwaardigheid van die verskillende kunsvorme betwyfel. Strinati (1995:225) vestig byvoorbeeld die aandag daarop dat volgens die beskouing van die postmoderne era daar geen onaanvegbare kriteria bestaan om onderskeid tussen "kuns" en "populêre kultuur" te tref nie. Die hiërargiese onderskeid tussen "hoë" en "lae" literatuur word sodoende onder verdenking geplaas. Volgens Strinati (1995:226) word die grense tussen "hoog" en "laag" al hoe meer oortree en afgebreek.

Die afbreek en moontlike verdwyning van die onderskeid tussen "hoog" en "laag" lok egter wisselende menings uit. McHale (1992:226) verskil byvoorbeeld van Strinati wanneer hy die beweerde afbreek van die grense tussen "hoog" en "laag" betwyfel:

Larry McCaffery, author of the chapter on 'The fictions of the Present', in the *Columbia Literary History*, explains SF's new legitimacy in terms of the *alleged* collapse of hierarchical distinctions between high and low art, between "official" high culture and popular or mass culture, in the postmodern period. (my kursivering)

Vir McHale (1992:227) is die populêre bewering dat die grense tussen "hoë" en "lae" kuns

verdwyn het, 'n potente mite. As bewyse voer hy aan dat die produksie, verspreiding en verbruik van hoë literatuur steeds geskei van dié van die populêre literatuur plaasvind. Die antwoord op die vraag rondom die beweerde afbreek van grense is volgens McHale (1992:226) te vinde by die veranderde literêre benaderingswyses tot die populêre literatuur. Volgens hom was daar nog altyd 'n sterk band tussen die “hoë” en “lae” literatuur.

Lavin (in Varnedoe en Gopnik 1990:12) verwerp ook die modernistiese idee dat populêre kultuur ‘n bedreiging vir “hoë” kultuur is, maar sluit eweneens by McHale se idees aan wanneer hy wys op die onlosmaakbare verband tussen die twee kunsspektra:

From the beginning ... the relationship between high and low has been of dance and dialogue rather than one of opposition and contamination. As a consequence, what look to us like bold modernist transgressions of the familiar decorum of high and low often turn out to represent the long-postponed repossessions of forms and visual strategies that had belonged to the high-art tradition all along.

Volgens McHale (1992:226) wil die moderniste die hegte verband tussen “hoog” en “laag” ontken, terwyl die postmoderniste dit juis na vore bring. McHale (1992:227) wys op 'n interessante tendens rakende “hoë” en “lae” kultuur in postmodernistiese tekste: “What is distinctive of postmodernism is not the fact of 'contamination' of high culture by mass culture but rather the technologically-enhanced speed of the traffic in models between the high and low strata of culture.”

Die toenemende interaksie tussen die tradisionele “hoë” en “lae” kunsoorte bring onduidelikhede na vore: intertekstuele verwysings bemoeilik die helder onderskeid tussen kunsoorte, met ‘n gevolglike relativering van vroeëre sekerhede. McHale wys egter uitdruklik daarop dat die verhoogde tempo van die interaksie tussen “hoog” en “laag” nie as die ineenstorting van die hiërargiese onderskeide gesien moet word nie. Sabin (1993:92) stem saam:

Very simplistically, with the growth of cultural studies in tertiary education and the fashionableness of post-modernist theory ... it became increasingly acceptable to think of ‘culture’ as including not just the ‘high arts’ - opera, prose literature, fine art - but also areas such as television, video, rock music and ‘pop’-culture generally. The barriers

between 'high' and 'low' culture, it seemed, were, if not breaking down, then leaking badly, and there was pressure on the 'arbiters of taste' to expand their horizons.

Alhoewel daar kritici is wat met irritasie reageer op die groeiende akademiese en literêr-teoretiese aandag wat aan die populêre literatuur geskenk word (aldus Ferguson 1990:222), behoort hulle tot 'n vorige literêre paradigma. In hierdie verband staan die modernisme in bykans binêre opposisie tot die postmodernisme. Die postmodernistiese denkwysse en leesstrategie neig volgens Docker (1994:xvii) na die pluralisering van estetiese norme:

Rather (postmodernism) is interested in a plurality of forms and genres, a pluralising of aesthetic criteria, where such forms and genres may have long and fascinating histories ... Postmodernism defends the 'lower female genres' and their readers and audiences so excoriated by modernism this century.

Die strokie is een van hierdie "lower genres" wat in die verlede deur die moderniste geringskat is. Uit die heersende debat oor die beweerde verdwyning van hierdie grense tussen hoog en laag blyk die belangrikste klemverskuiwing ten opsigte van my studie dat die pejoratiewe waardes met betrekking tot die sogenaamde "lae" literatuur opgehef is. Nog 'n bewys hiervoor word gevind in die verskillende beskrywings wat Van Gorp in 1980 en 1993 van die stripverhaal gee. Van Gorp (1980:161) beskryf die "strip(verhaal)" in terme van die oorspronklike publikasievorm, die ontstaan, vorm, inhoud en genres. Hy wys egter ook hoe die strokie, as gevolg van die stereotipes in struktuur en karakterisering, as "triviaalliteratuur" gekategoriseer is. "Triviaalliteratuur" is 'n versamelnaam vir populêre tekste gerig op massaverbruik. Dit wil dus in die eerste plek volgens Van Gorp ontspanning bring en het min blywende waarde. In Van Gorp (1993:386) is 'n veel meer diepgaande bespreking van die vormlike kenmerke asook die inhoudelike aspekte wat ingrypend verskil van sy vroeëre beskrywing. Dit is op sigself 'n bewys van hoe die optiek verander het die afgelope twee dekades.

Strokies soos Botes en Kannemeyer se *Bitterkomix* kan as 'n volwaardige kunsvorm gesien en gelees word. Studiemateriaal wat voorheen as "ongewens" beskou is, is binne 'n postmodernistiese raamwerk sinvolle materiaal wat op akademiese vlak benader kan word.

### 3. Ontwikkeling van die medium

#### 3.1 Wat is 'n strokie?

'n Klinkklare definisie vir die strokiesverhaal is amper so problematies soos om die literatuur te omskryf, vergelyk Bouckaert-Ghesquire (1984:1): "(N)et zoals 'de literatuur' niet bestaat, kunnen we ook niet spreken over 'het stripverhaal'." Inhoudelik en tematies gesproke is 'n definisie buite die kwessie en moet daar van die vorm uitgegaan word vir 'n dekkende verklaring. Hierdie benadering is egter problematies in terme van die strokie, aangesien dié medium se stilistiese spektrum net so wyd as die inhoudelike en die tematiese is. Bouckaert-Ghesquire (1984:1) beskryf dit op sy beste as "... een bonte verzameling van allerlei genres en subgenres." Dit is egter moontlik om uit 'n vergelyking van definisies deur strokieskritici 'n aantal vormlike kenmerke te identifiseer. Dit word voorts as meetinstrument gebruik om vas te stel watter woord/beeld-tekste as strokies beskou kan word.

Horn (1976:47) haal in sy *The World Encyclopaedia of Comics* vir Waugh (1947) aan as een van die eerste ondersoekers wat probeer het om die strokie te omskryf:

Summarily put, the comics is a form necessarily including the following elements: a narrative told by way of a sequence of pictures, a continuing cast of characters from one sequence to the next, and the inclusion of dialogue and/or text within the picture.

Die sekwensiële aard van die medium is 'n kernaspek, maar op grond van die ander aspekte wat Waugh as essensieël beskou, sal die meer eksperimentele tekste uit byvoorbeeld die sestigerjare nie as strokies gesien kan word nie. Die verpligte aanwesigheid van 'n narratief is byvoorbeeld problematies volgens Kannemeyer (1997:7):

Soos dit in die Sestigerjare (in Amerika en Europa) met die bevryding van die medium duidelik geraak het, hoef strippe egter nie narratief te wees nie - heelwat voorbeelde is poëties, abstrak of joernalisties. 'n Strip kan gelees en verstaan word sonder dat een of 'n paar karakters herhaaldelik móét verskyn ...

Op sy beurt dui Horn (1976:47) op die belangrikheid van die interaktiewe verhouding tussen woord en beeld: "As cannot be sufficiently reiterated, the comic strip is emphatically *not* a medium of graphic narration. The narrative in the strip is not conveyed visually, but is expressed in both pictures and words." Kousemaker (1979:7) sluit hieroor by Horn aan en wys verder op die verskil met byvoorbeeld die geïllustreerde verhaal: "Een strip is wezenlijk iets anders dan een rijk geïllustreerd verhaal."

Will Eisner word deur vele strokieskunstenaars en -kritici as een van die meesters van die medium beskou, onder andere as gevolg van sy grafiese roman, *A Contract with God* - vergelyk afbeelding hieronder. Sy teoretiese pionierswerk, *Comics and Sequential Art* (1985:5) is volgens hom 'n poging "to examine the unique aesthetics of Sequential Art as a means of creative expression." Met verwysing hoofsaaklik na sy eie werk, gee Eisner insae in die werkinge van die sekwenšiële kuns. Eisner (1985:5) beskryf hierdie kunsvorm as volg: "Sequential art: an art and literary form that deals with the arrangement of pictures or images and words to narrate a story or dramatize an idea."



Die strokiesverhaal is volgens Eisner 'n soort sekwenšiële kuns en kan as 'n "successful cross-breeding of illustration and prose" beskryf word. Hierdie omskrywing kan egter misleidend wees, aangesien die strokiesmedium dan as 'n hibridiese en nie 'n volwaardige kunsvorm gesien word

nie. McCloud noem dit daarom “a mistake to see comics as a mere hibryd of the graphic art and prose fictions” en beskryf die eiesoortige aard van die strokie as volg: “What happens between these panels is a kind of magic only comics can create” (1993:92). Eisner (1985:5) beywer hom vir die uitbouing van die kritiese strokiesliteratuur deur met sy teks te bewys dat “the special nature of Sequential Art is deserving of serious consideration by both critic and practitioner.” Hy wend in die proses ‘n poging aan om die (effens onwetenskaplik beskrewe) “magic” van die strokie deur sy indringende studie struktureel te verklaar.

Eisner se teoretiese werk het, saam met sy en ander kunstenaars se kreatiewe produkte, beslis ‘n uitwerking op die kritiese ontvangs van die medium gehad. Witek (1989:5) wys op die groeiende status van die strokie as kunsvorm: “Comic art is thus a literary medium in transition from mass popularity and cultural disdain to a new respectability as a means of expression and communication.” Die strokiesbedryf en veral die strokieskunstenaars het aanvanklik gesukkel met die oppervlakkige tipe ontvangs wat dit gekry het. Witek noem dat daar ‘n nuwe respek vir die medium ontstaan het as gevolg van die strokie vir die meer volwasse leser. Ook die meer wetenskaplike benadering wat Eisner se beskouinge behels het, het tot lesers se meer kritiese siening van strokies bygedra.

In sy gesaghebbende teks, *Understanding Comics: The Invisible Art*, verwys McCloud (1993:5) na die virtuose Will Eisner as “the master comics artist”. Waar McCloud met groot lof van Eisner se teoretiese uiteensetting van die strokiesmedium praat, vind hy egter laasgenoemde se definisie van strokies effens simplisties en brei dit as volg uit: “Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer” (1993:9). McCloud se omskrywing is egter nie slegs vir die strokiesmedium geldig nie, maar vir ‘n breë spektrum van sekwensiële tekste. Die definisie is problematies, aangesien geen beslissende antwoord omtrent die presiese aard van ‘n strokie verskaf word nie.

Van Gompel en Hendrickx (1995:8) gee daarteenoor myns insiens die twee bepalende kenmerke van die moderne strokie en kom daarmee tot ‘n werkbare definisie: “de start van het moderne beeldverhaal ... heeft te maken met het verschijnen van tekstballonnen” asook die gebruik van “een kadertje.” Ons sal later sien dat dit juis die gebruik van die praatborrel en die paneelraam



was wat tot die omskrywing van die “eerste” strokiesverhaal gelei het met die publikasie van Outcauld se *The Yellow Kid*. Ook vir die doeleindes van hierdie tesis word die gesamentlike gebruik van die praatborrel en die paneelraam as die twee vaste vormlike kenmerke van die moderne strokie beskou.

### **3.2 Subtipes van die sekwensiële kuns**

Een van die verwarrendste aspekte van besprekings van die strokiesmedium is die terme wat gebruik word om na die verskillende sekwensiële kunsvorme te verwys. Wanneer die verskillende teoretici se definisies vergelyk word, is dit duidelik dat sekere terme nie dieselfde betekenis vir almal inhou nie - vergelyk ook Kannemeyer (1997:1) se opmerking oor “verwarrende en misleidende betekenis” wat hom laat hou by terme of vakwoorde soos dit die eerste keer in ‘n taal verskyn het. In hierdie studie word vervolgens met die oog op afbakening ingegaan op sekere problematiese terme, ook ten einde bepaalde wanopvattinge insake die vakgebied uit die weg te probeer ruim.

#### **3.2.1 Die strokie**

Die Afrikaanse term “strokies” is self problematies. Anton Kannemeyer gebruik nie dié term nie, maar verkies die Nederlandse “strip”. Hy gebruik ook nie die effens omslagtige term “beeldverhaal” nie (ek vind dié term misleidend omdat dit in Afrikaans meer aan ‘n geïllustreerde verhaal as ‘n strokiesverhaal herinner). Volgens Kannemeyer (1997:2) verkies hy “strip” “om weg te kom van die ... stigmatisering van die medium.” Hy verwys hier na die problematiese Engelse term “comics”, wat (verkeerdelik) aan ‘n soort humoristiese teks herinner. Amerikaanse strokieskunstenaars het in die jare sestig die probleem omseil deur van die benaming “comix” of “komix” gebruik te maak. Hierdie benaming is egter onlosmaakbaar verbind met die *underground*-tipe strokie en kan nie as term vir alle subtipes van die strokiesgenre gebruik word nie.

Die Afrikaanse “strokies” is ook ‘n misleidende term, aangesien die verkleiningsvorm effens verkleinerend kan klink. Ek hou egter by die benaming om twee redes: dit is ‘n bekende en

aanvaarde term in Afrikaans. Dat daar 'n mate van stigmatisering bestaan, is egter waar. My tweede beweegrede is juis die uitbuiting van die stigma: ek glo dat 'n strokiestydskrif soos *Bitterkomix* in die lig van hierdie stigmatisering floreer. In hierdie tesis word die meer Afrikaanse term "strokie" as sinoniem vir die Nederlandse (en Kannemeyer se) *strip* en *beeldverhaal* en die Engelse en Amerikaanse *comic* gebruik.

Witek (1989:44) onderskei tussen twee tipes strokies, naamlik die strokiesverhaal en die grapstrokie - 'n differensiasie wat volgens hom selde in algemene of akademiese besprekings aangetref word. Die vormlike kenmerke van die strokie bly dieselfde, maar by die strokiesverhaal is die aanwesigheid van 'n narratiewe element bepalend. Die lengte van strokiesverhale wissel, maar is beslis langer as die grapstrokie. Die grootste verskil tussen die strokiesverhaal en die grapstrokie lê by die inhoud. By die strokiesverhaal is daar 'n groot hoeveelheid genres betrokke, terwyl die grapstrokie (*comic strip; gagstrip / stopstrip*) 'n oorwegend humoristiese teks is wat gewoonlik uit nie meer as vier panele bestaan nie. Volgens Sabin (1993:2) is die doel van die grapstrokie eenvoudig: "to get to a punch-line in three (or four) panels." 'n Grapstrokie kan soms uitgebrei word om 'n hele plaat of blad te vul, maar afgesien van die effense verskil in lengte, bly die doel en werking dieselfde.

Witek (1989:44) merk die volgende op omtrent die onderskeid tussen strokiesverhale en grapstrokies: "This formal distinction, crucial as it is to the practical reading of sequential art narratives, has rarely been articulated or even acknowledged in either general or academic discussions of the medium." Witek beklemtoon die onderskeid tussen die twee soorte omdat beide 'n eie benadering vereis en wys terselfdertyd op die tekortkoming in die bestaande strokieskritiek.

### **3.2.2 Cartoons**

Van Gorp (1993:208) gee nie op sigself 'n omskrywing vir die term *cartoon* nie, maar stel dit gelyk met *karikatuur*: "Verwant met het term stripverhaal is de (vaak politieke) spotprent die eweneens karikatuur wordt genoemd. Die benaming *cartoon* (kartoen) vindt hiervoor steeds meer ingang." Die term *cartoon* kom volgens Webster (1954:94) van 'n tekening op 'n sterk stuk

papier wat gebruik is by die ontwerp van fresco's en tapisserieë.

Binne die konteks van die sekwensiële kuns het die term egter vir verskillende navorsers verskillende betekenisse. Perry en Aldridge, Sabin en McCloud gebruik die term verskillend. Perry en Aldridge (1971:10) verwys na 'n *cartoon* as "a narrative sequence style in art". Hulle definisie sluit enige sekwensiële teks met 'n verhalende element in, met ander woorde selfs die Egiptiese muurskilderye wat 32 eeue terugdateer.

Sabin (1993:2) stel op sy beurt 'n politieke agenda as voorvereiste vir die *cartoon*. Die politieke spotprent is egter 'n teks wat bestaan uit een visuele voorstelling en 'n meegaande verbale toevoeging wat die beeld kwalifiseer. Die spotprent is 'n sterk voorloper van die strokie en daar is groot ooreenkomste tussen die twee, maar die sekwensiële aard daarvan is te beperk om as strokie gelees te kan word.

McCloud (1993:28) gee 'n heel ander interpretasie van die begrip. Hy beskryf *cartooning* as "a form of amplification through simplification". Volgens McCloud is die *cartoon* "an approach to picture-making" en nie die produk self nie. Strokies is 'n medium wat van die *cartoon*-styl gebruik maak. Dit kom ooreen met Van Gorp (1993:208) se definisie van 'n *karikatuur* as iets waar enkele aspekte van byvoorbeeld 'n karakter se gesig oordryf word vir komiese effek. *Cartooning* word in hierdie studie beskou as 'n tekenstyl wat ook in animasie gebruik word en nie as 'n voltooide teks nie.

### 3.2.3 Animasie

'n Verdere onderskeid moet getref word tussen animasie en *cartoons*. Witek (1993:34) tref op grond van leesritme en tempo 'n onderskeid tussen animasie en strokies:

(A)nalogies with other media can obscure as much as they reveal about comics. The shifting viewpoints of the panels resemble camera cuts in cinema, but unlike the moviegoer, the comic book reader can partially anticipate and control the pace and order of the changes.

Witek wys op onder andere die ooreenkomste tussen die film en die strokie, byvoorbeeld die gebruik van gesigspunt (kamerahoek), maar waarsku gelyktydig dat wat vir die een geld nie sonder meer vir die ander geld nie. McCloud (1993:7) vat die verskil tussen strokies en animasie as volg saam:

... the basic difference is that animation is sequential in time but not spatially juxtaposed as comics are. Each successive frame of a movie is projected on exactly the same space - the screen - while each frame of comics must occupy a different space. Space does for comics what time does for film.

Die aktiewe leeservaring van strokies verskil van die passiewe kykervaring by die TV-skerm. Deur die gebruik van sekere narratiewe tegnieke demonstreer strokiesvertellers hulle mag oor die leser. Leesritme, wat nou verwant is aan verhaalt tempo, speel 'n groot rol in die trefkrag van die strokie. Die strokieskunstenaar gebruik verskeie tegnieke om die teksdigtheid te manipuleer, onder andere *decoupage* (paneel- en bladindeling), paneelgrootte en die hoeveelheid detail. By animasie is daar nie iets soos leesritme betrokke nie en daarom kan die strokie en animasie nie as dieselfde kunsvorm gesien word nie.

### **3.2.4 Die geïllustreerde verhaal**

Volgens Malcorps en Tyrion (1984:15) staan die tekening by 'n geïllustreerde verhaal in diens van die verbale element; daar is geen gelyke status van woord en beeld nie en gevolglik is die wisselwerking tussen die visuele en die verbale elemente beperk. Witek (1989:34) wys op die ooreenkomste tussen die twee soorte tekste, maar dui ook 'n besliste verskil aan:

(T)he combination of words and pictures demands a different order of perception from that required by a page of prose. Comic panels at first resemble illustrated texts or captioned pictures, but the relation of the two elements is much more intimate and problematical in comics than in a news photograph or a novel with pictures. The synthesis of words and pictures in comic books finally becomes a narrative gestalt combining verbal movement and sequence with pictorial stasis and simultaneity, and vice versa.

### 3.2.5 Die fotoverhaal

Alhoewel die fotoverhaal ook 'n sekwensiële kunsvorm is en uit interafhanklike verbale en visuele elemente bestaan, kan dit nie by die strokiesmedium ingedeel word nie. Die eenvoudige verskil is dat die visuele teks by fotoverhale nie geteken is nie. Malcorps en Tyrions (1984:15) beskryf die verskil as volg: "Fotoromans ... hebben dan weer met strips gemeen het verhalende element en het gebruik van tekst. Het beeld is echter niet grafisch (dat wil zeggen getekend) maar fotografisch."

### 3.2.6 Die grafiese roman (*Graphic novel*)

In die laat tagtigerjare het 'n verdere ontwikkeling in die strokiesmedium plaasgevind wat 'n groot impak op die aansien daarvan gehad het, naamlik die verskyning van die grafiese roman. Die verskyning van die sogenaamde "Big 3": Frank Miller se *Batman - The Dark Knight Returns* (1986), *Watchmen* (1987) deur Moore en Gibbons en Art Spiegelman se *Maus* (1987), waarvan laasgenoemde die Pulitzerprys vir literatuur gewen het, het 'n nuwe era ten opsigte van die produksie en ontvangs van die strokie ingelui. Sabin (1993:91) noem drie hoofelemente wat die genoemde drie tekste gemeen het: die volume van die teks, die kwaliteit van die kuns en drukwerk en die gerigtheid op die volwasse leser. Die grafiese roman is goed deur kritici ontvang en is as 'n "new and historically unique trend" (Sabin 1993:91) bestempel wat die voorheen jeuggerigte medium tot leesstof vir volwassenes laat ontwikkel het. Giroux (1995:405) onderskei tussen grafiese romans en die gewone strokie onder andere op grond van tema en inhoud:

Distinct from traditional comic books in their subject matter and level of thematic complexity, graphic novels - which appear as serials, collections, or in single volumes - usually feature numerous, highly developed characters interacting in a complex plot within a naturalistic setting.

Sabin (1993:93) noem drie redes waarom die term *graphic novel* so sterk in die bemerking van die "Big 3" gefigureer het. In die eerste plek was dit 'n manier om aan te dui dat hier iets nuuts is, iets anders as die jeuggerigte konnotasies wat *comics* gehad het. Deur daarna as *novels* te verwys, is gehoop om die grafiese roman tot 'n status soortgelyk aan dié van die roman te verhef.

In die tweede plek kon dit geassosieer word met die reeds suksesvolle (lees: aanvaarbaar vir alle ouderdomme) Europese strokies. Dordens was daar 'n suggestie dat die grafiese roman miskien, met die verhoogde belangstelling en klem wat op visuele kommunikasie gelê word, die volgende stadium in die ontwikkeling van die "gewone" roman is. Dit was 'n algemene frase om na grafiese romans as "literature for the post-literate generation" te verwys; asof dit iets beters as die gewone inhoud.

### 3.2.7 Manga

Die manga is 'n Japannese strokiesverhaal wat as 'n tipe grafiese roman beskou kan word. Dit is bedoel om vinnig gelees te word, vandaar die sterk visuele aard en die groot hoeveelheid "stil" panele (dit wil sê sonder verbale teks). Alhoewel hierdie strokiesverhale op lae kwaliteit papier gedruk word en hoofsaaklik swart en wit is, was dit nooit opgeskeep met die taboe-waarde waarmee strokies in Amerika gesukkel het nie. Daar is 'n groot hoeveelheid subgenres in *Mangas* as gevolg van die geweldige aanvraag in Japan.



'n Voorbeeld van 'n manga: *Ghost in the shell* (Shirow)

### 3.3 Geskiedenis en ontstaan van die moderne strokie

Met die definiëring van die vakgebied is daar op die groot hoeveelheid subtypes van die strokiesgenre gewys, wat meebring dat die inhoudelike aspekte nie bepalend kan wees by 'n definisie nie. Sedert die ontstaan van die strokie was daar egter duidelike inhoudelike

ontwikkelinge ten opsigte van die verskillende subgenres. Die volledige evolusie is nie soseer van belang vir my studie nie en daarom fokus ek slegs op 'n aantal van die belangrikste ontwikkelingsfases in die strokiesgeskiedenis, met *Bitterkomix* as vertrekpunt.

*Bitterkomix* is 'n Suid-Afrikaanse strokie wat in wese geïsoleerd van die Suid-Afrikaanse strokiesbedryf staan. Kannemeyer en Botes se strokiestydskrif is in 'n ander soort subgenre, stilisties en inhoudelik gesproke, as die tekste van ander Suid-Afrikaanse strokies- en spotprentkunstenaars soos Schröder, Boonzaaiër, Rabe, Ivanoff, Stevens en Stevens, Bosman, Len Sak, en andere. Kannemeyer en Botes se tydskrif sluit egter van die begin af tematies en stilisties sterk aan by die internasionale strokiestradisie. In 'n persoonlike gesprek (April 1995) het Botes gewys op sterk invloede soos Joost Swarte, Wasco, Typex en Marcel Ruijters van Nederland; Tardi, Loustal en Giraud van Frankryk; en Amerikaners soos Spiegelman en Crumb. Daar is verder interessante parallele tussen die ontwikkeling van die Amerikaanse en die Suid-Afrikaanse strokie, veral as dit by die emansipasie van die medium kom. Om *Bitterkomix* meer volledig te kan verstaan, is dit nodig om beide die literêre en die sosio-politiese konteks waarbinne dit ontstaan het, te ondersoek. Die sosio-politiese konteks kom later in hierdie studie aan bod. Om die literêre konteks te bepaal, word die hoofmomente in die ontwikkeling van die Amerikaanse en Europese strokiesgeskiedenis vervolgens genoem, met aandag veral aan inhoudelike tendense.

Om die oorsig so duidelik moontlik aan te bied, verdeel ek die geskiedenis in periodes. Soos by enige kunsvorm is dit natuurlik nie moontlik om 'n presiese datum te bepaal waar die een periode na die volgende oorgaan nie; die uiteenlopendheid van kuns in die algemeen laat dit nie toe nie. My datums kan van ander navorsers s'n verskil. Die doel is egter nie om spesifieke datums vas te pen nie, maar om die veranderinge aan te dui.

### **3.3.1 Voorperiode: 1827 - 1895**

Kenners verskil oor die geskiedenis van die medium omdat 'n presiese datum van die eerste strokie van die betrokke kritikus se definisie afhang. McCloud beskryf sy eie definisie as wyd, aangesien dit tekste soos die Bayeux tapisserie (1066) asook Egiptiese skilderye wat 32 eeue

terugdateer, insluit. Van Gompel en Hendrickx (1995:7) verskil van hierdie wye benadering: “Nee, de geschiedenis van het beeldverhaal begint niet met de 17 000 jaar oude grotten van Lascaux in Frankrijk ...” Vir hulle is dit duidelik dat die Egiptiese papyrusrolle, Romeinse triomfboë, Middeleeuse tapyte, versierde Bybels, ensovoorts geen egte voorlopers van die strokie is nie. Sabin (1993:197) stem saam met Van Gompel en Hendrickx wanneer hy op die problematiek rondom die ontstaan van beide die Japannese en die Europese strokies wys. Volgens hom is die wye benadering nie akkuraat genoeg nie. McCloud bewys egter dat die Bayeux tapisserie asook die Egiptiese skilderye sekwensiële kunsvorme is en volgens hom is alle sekwensiële kuns voorlopers van die moderne strokie. Ek is dit met hom eens, maar wil my nie in hierdie debat begeef nie, veral aangesien my studie op die moderne strokie konsentreer.

Perry en Aldridge (1971) beweer dat die strokie uit die tradisie van die karikatuur ontwikkel het:

The great watershed of cartoon and caricature, which was to lead in time to the modern comics, occurred in the eighteenth century, the age of Hogarth and, later, Thomas Rowlandson. William Hogarth brought the novel, a new literary form then rampant in England, and the theatre together in painting. His great satires, painted in series - *A Harlot's Progress*, *Marriage a la Mode*, *A Rake's Progress*, *Industry and Idleness* - founded the narrative sequence style in art.

Strokiesverhale soos ons dit vandag ken, het dus volgens hulle uit satiriese karikature ontwikkel. Inhoudelik gesproke was strokies aanvanklik op die tekortkominge in die samelewing gerig. Die Brit William Hogarth (1697 - 1764) se reekse karikatuuragtige skilderye, *A Harlot's Progress* (1731) en latere *A Rake's Progress*, het op daardie stadium groot bekendheid verwerf. Sabin (1993:14) verwys na Hogarth as “the founding father of modern satire” en lewer die volgende kommentaar op sy aanbiedingswyse: “(H)e refined the use of sequential images for his scathing didactic images of poverty and affluence.” Hogarth het sy reekse skilderye so ontwerp dat die gejukstaponeerde skets en teks in sekwensie gelees moes word. Tekste soos Hogarth s'n se skielike gewildheid het daartoe gelei dat die nuwigheid, naamlik die gebruik van 'n sekwensiële samehang van teks en beeld, deur 'n spesiale kopiereg beskerm moes word. Thomas Rowlandson (1757 - 1827) het in Brittanje op Hogarth se werk voortgebou en nuwe hoogtes in die skeep van karikature bereik.



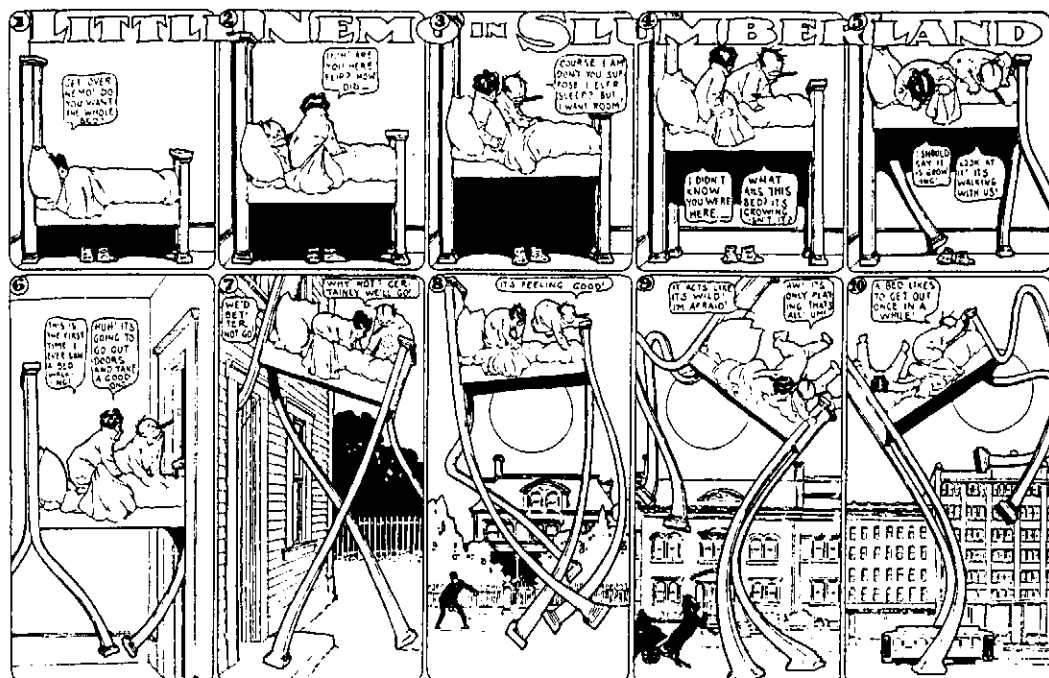
McCloud (1993:17) noem die Switserse pedagoog en skilderseun Rudolph Töpffer (1799 - 1845) die vader van die moderne strokie. Sy eerste tekeninge, wat uiteindelik die tradisie van die strokie sou bepaal, verskyn reeds in 1827. Alhoewel Töpffer die idee by Hogarth gekry het, is daar vernuwing in sy gebruik van hierdie nuwe medium. Waar Hogarth somtyds 'n verhaal rondom een illustrasie gebou het, gebruik Töpffer verskeie sketse vir dieselfde doel. In sy verhaal *L'Histoire de Mr. Vieux-Bois* (1827) maak Töpffer van *cartooning* en paneelrame gebruik en stel die eerste interafhanklike kombinasies van woorde en prente in Europa bekend (McCloud 1993:17). Sy tekste, ook die latere *Voyages et Aventures du Docteur Festus* (1828) en *L'Histoire de Mr. Cryptograme* (1829) was oorwegend satiries van aard. Töpffer het nie sy tekste onmiddellik gepubliseer nie, maar het dit eers, deur bemiddeling van 'n vriend, aan Goethe voorgelê. Van Gompel en Hendrickx (1995:7) stel sy reaksie as volg: "De beroemde Duitse dichter en skrywer was meteen laaiend enthousiast. Het was Goethe die Töpffer in lange en kritische brieven aanspoorde de beeldverhalen te publiceren." Volgens Van Gompel en Hendrickx kan Goethe as gevolg van hierdie briewe as die eerste "strokieskritikus" bestempel word. In 1846 word Töpffer se verhale in Duits en Frans vertaal. Die nuwe manier van gelyktydig teken en skryf word ook in Duitsland nagevolg, waar Wilhelm Busch 'n aantal belangrike tekste produseer. Dit was Busch wat volgens Van Gompel en Hendrickx (1995:98) "op zijn beurt weer een aantal Amerikaanse tekenaars beïnvloeden." Busch se uiters gewilde *Max und Moritz* (1865) wat in die tydskrif *Fliegende Blätter* verskyn, handel oor twee kwajongens wat katekwaad aanvang. Die formaat van die teks bestaan uit "losse tekeningen die je in een bepaalde volgorde moest bekijken (Van Gompel en Hendrickx 1995:9). Dit was juis *Max und Moritz* wat tot die Amerikaner Rudolph Dirks se *The Katzenjammer Kids* (1897) aanleiding gegee het. Laasgenoemde strokiesreeks verskyn nog steeds en is volgens Van Gompel en Hendrickx (1995:9) "wellicht de langst 'levende' stripserie ter wereld."

Europese satiriese tydskrifte het gelei tot die totstandkoming van die Amerikaanse tydskrifte *Judge* (1881) en *Life* (1883). Volgens Van Gompel en Hendrickx (1995:10) was die inhoud hoofsaaklik op satire en humor gerig. Koerante het gou die gewildheid van hierdie tipe tydskrif besef en dit is waar die sogenaamde *Sunday pages of Sunday funnies* hulle oorsprong gevind het. As gevolg van die tekeninge se hoofsaaklik humoristiese aard, is dit op daardie stadium *funnies* of *comics* genoem.

In 1893 publiseer *The New York Recorder* die eerste kleurstrookies. In dieselfde jaar begin die Amerikaner James G. Swinnerton met die eerste strokiesreeks waar die verhaal rondom dieselfde figure draai (Van Gompel en Hendrickx 1995:8). In 1895 verskyn Richard F. Outcauld se karakter *The Yellow Kid* vir die eerste keer. Op hierdie stadium is dit net illustrasies wat in die tydskrifte *Life* en *Judge* verskyn en kan dit nog nie 'n egte strokie genoem word nie. Outcauld maak eerste gebruik van praatborrels vir sy karakters. In 1896 begin Outcauld se strokie op weeklikse basis in die Sondag-bylae van *The American Humorist* verskyn. Volgens Van Gompel en Hendrickx (1995:9) voldoen *The Yellow Kid* aan die meeste klassieke voorvereistes van 'n strokiesverhaal, naamlik die sentrale karakter, die bladindeling (panele en rame), die gebruik van 'n (soort) praatborrel (dialog verskyn op die karakter se hemp) en 'n narratief. Outcauld se karakter kom ook voor in die eerste strokie wat in 'n afsonderlike boekie verskyn. Amerikaanse strokieskenners noem dit dus die eerste strokiesblad (*stripalbum / comic book*).

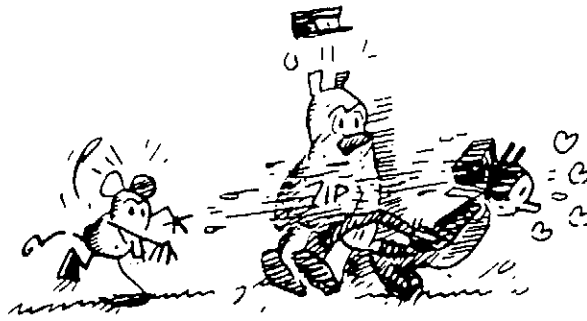
### 3.3.2 1896 - 1955

Met betrekking tot die tydperk kort voor die uitbreek van die Eerste Wêreldoorlog moet veral die name van twee skrywers genoem word. Hulle tekste word steeds as van die hoogtepunte in die strokiesmedium gesien en het ongetwyfeld 'n groot impak op die verdere ontwikkeling van strokies gehad. In 1905 verskyn die Amerikaner Windsor McCay se teks *Little Nemo in Slumberland* in *The New York Herald*.



McCay het 'n art deco-tekenstyl en skets 'n poëtiese droomwêreld van die hoofkarakter, Little Nemo. McCay se verhale is 'n herhaling op dieselfde patroon: Little Nemo raak aan die slaap en begin droom. In sy droom beleef hy die een of ander avontuur wat hom uiteindelik van sy bed laat val, waar hy dan wakkerskrik. As gevolg van die uitnemende grafiese kwaliteit en die kleurgebruik word dit deur Van Gompel en Hendrickx (1995:9) as een van die belangrikste strokies ooit beskou. McCay se tekste is hoofsaaklik op die jonger leser gerig.

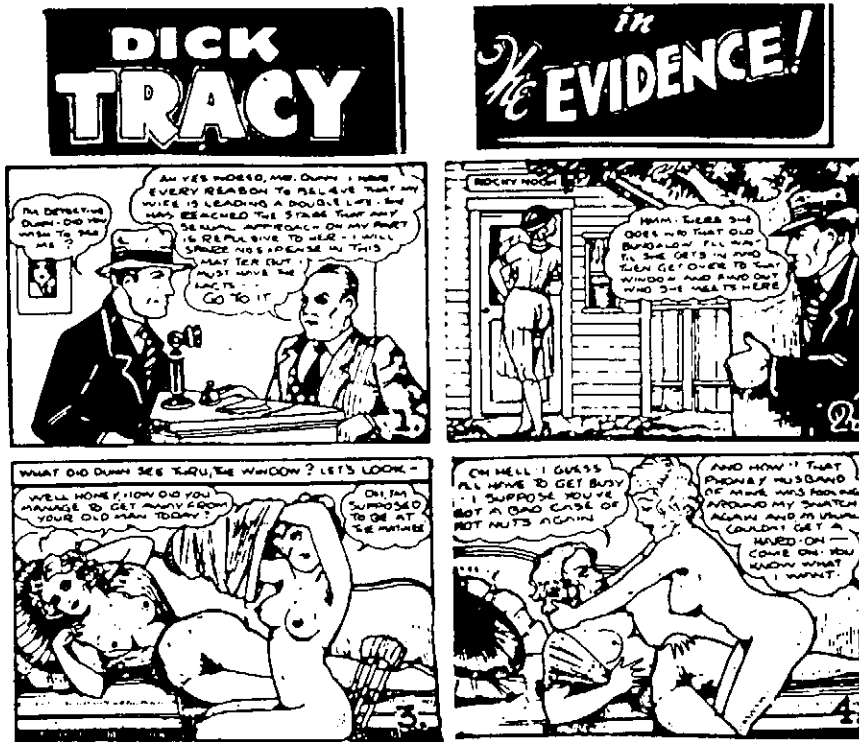
George Herriman se *Krazy Kat* verskyn in 1913 in die *New York Evening Journal*. Hierdie strokie is uiters populêr en word deur Pullman (in Barker 1993:7) beskryf as “the most poetic, the simplest, the freshest and most charming of all comic strips.” *Krazy Kat* is op drie konflikterende karakters gebaseer.



Die hond, Officer Pupp, is die simbool van wet en orde en is verlief op die androgene kat Krazy. Hierdie romantiese kat is op sy beurt weer op Ignatz die muis verlief. Volgens Sabin (1993:135) is Ignatz die simbool van anargisme en wanorde. Ignatz haat vir Krazy en gooi hom met 'n baksteen wanneer hy hom sien. Krazy interpreteer hierdie daad van aggressie as een van liefde. Officer Pupp sal dan gewoonlik tussenbeide tree en Ignatz arresteer. Alhoewel die strokie deur kinders geniet kan word, is die verhaal kompleks en die Joyceanse taalgebruik en Dadaïstiese tekenwerk is eerder op 'n intellektuele leser gerig. Herriman se strokie is belangrik aangesien dit ooglopend op 'n jeugdige, maar inhoudelik veel meer op 'n volwasse leser gerig is. Sabin (1993:137) bestempel Herriman as “an enormous influence upon future adult comics creators”.

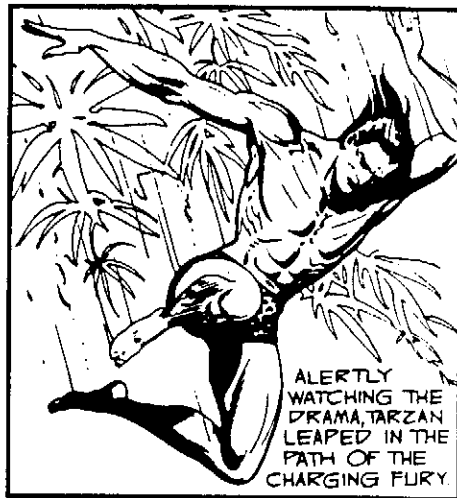
1914 tot 1919 is volgens Van Gompel en Hendrickx (1995:11) 'n stil tyd vir strokies, maar na die oorlog kom dit sterker as ooit terug, en in al hoe meer verskillende vorme. In die vroeg twintigerjare ontstaan die sogenaamde *Eight Pagers* of *Tijuana Bibles* wat pornografiese

strokiestydskrifte is. Hierdie onwettige strokies word gebou rondom bekende figure uit die vermaaklikheidswêreld, asook misdadigers soos Pretty Boy Floyd en John Dillinger. Die karakters word altyd in seksuele scenario's uitgebeeld. Sabin (1993:142) beskryf die verhouding tussen die vorm en die eksplisiete aard van die inhoud as volg: "what they lacked in drawing quality they made up for in explicitness."



Gedurende dieselfde tyd kom daar volgens Sabin (1993:137) in die meer aanvaarbare subtypes van strokies 'n ontwikkeling in die rigting van situasie-komedies. In 1925 in Europa gebruik die Fransman Alain Saint-Ogan vir die eerste keer praatborrels. Hergé beskou Saint-Ogan as sy leermeester (Van Gompel en Hendrickx 1995:11). In 1929 teken Georges Remi (Hergé) die eerste Kuifie vir *Le Petit Vingtième*, die jeugbylae vir die Belgiese koerant *Le Vingtème Siècle*. Hergé is een van die bekendste en suksesvolste strokieskunstenaars ooit en het 'n geweldige invloed op die Europese tekenskool gehad.

In Amerika verskyn Edgar Rice Burroughs se *Tarzan* en Philip Francis Nowlan se *Buck Rogers* in 1929. Laasgenoemde is die wêreld se eerste wetenskapfiksiestrokies. Dit is ook die era van die realistiese strokie in Amerika. Speurderstrokiess is baie gewild, maar nie ten koste van die bestaande genres, naamlik die western, avontuurromans en wetenskapfiksie nie.



Die tydperk 1935 tot 1955 staan alom as die Goue Era van die Amerikaanse strokie bekend. Groot kommersiële opbloei vind in die bedryf plaas en strokies word allerweë as jeugliteratuur gesien. Die historiese fiksie word ook gedurende hierdie periode betrek met die verskyning van Harold Foster se *Prince Valiant* in 1937 (Sabin 1993:139). Een van die hoogtepunte van die Goue Era is egter in 1938 met die verskyning van Joe Shuster en Jerry Siegel se “Superman” (*Action Comics no.1*). Dit is die begin van ‘n Amerikaanse strokiesrewolusie, want teen die begin van die jare veertig domineer die Superhelde en die sogenaamde *Funny Animals* (die Disney-karakters was die sterkste hier) die strokiestoneel in Amerika (Sabin 1993:29).

‘n Ander ontwikkeling is die opkoms van die sogenaamde *Horror*-strokies. Uitgewer William M. Gaines se *E.C. Comics* bied “stupendously gruesome excesses” (Witek 1989:14)



in sy strokies *Vault of Horror*, *The Haunt of Fear*, *Weird Science* en *Tales from the Crypt*. Ook Sabin (1993:29) vind hierdie *horror*-strokies eksplisiet. Witek (1989:14) beskryf *E.C. Comics* as volg:

(They) became legendary and notorious for their beautifully crafted and gleefully perverse transgressions of almost every imaginable cultural taboo, including thematic treatments of incest, bondage and sadomasochism, dismemberment and disembowelment, and family members of every possible combination.

Tydens die Tweede Wêreldoorlog was die strokiesbedryf in Europa en Amerika aansienlik stiller as gevolg van die tekort aan papier. In Amerika maak die sogenaamde oorlogstrokies, byvoorbeeld *Frontline Combat* en *Two-Fisted Tales*, hulle verskyning by *E.C. Comics*. In Nederland en Frankryk word strokies deur die Duitsers as propagandamiddels gebruik. Na afloop van die oorlog bloei die Europese strokiestoneel. Volgens Van Gompel en Hendrickx (1995:12) is daar “een golf van nuwe tekenaars, die met hun series de ‘gaten’ van Amerikaans werk opvullen”. So begin die Italianer Hugo Pratt in 1945 om sy geweldig invloedryke tekste te produseer.

Die wêreldwye opbloei in die strokiesbedryf begin in die laat veertigerjare egter teenstand oproep. In 1948 vra die Nederlandse Minister van Onderwys, Kuns en Wetenskappe in ‘n amptelike brief aan skoolrade om die lees van strokies te ontmoedig (Van Gompel en Hendrickx 1995:13). Ook in Frankryk monitor die “Commission de surveillance et de contrôle de la presse infantine” in 1949 jeugpublikasies. Hulle is veral gekant teen die verspreiding van “bederfelijke publicaties voor de jeugd” (Van Gompel en Hendrickx 1995:13). Tussen 1954 en 1956 is daar volgens Malcorps en Tyrion (1984:12) ‘n soort “stripvervolging” deur die FSS, die “Freiwillige Selbstkontrolle für Serienbilder”. In Brittanje word “The Children and Young Persons Harmful Publications Act” in 1955 uitgevaardig (Sabin 1993:31).

Die jaar 1954 bring ook ‘n keerpunt in die Amerikaanse strokiesbedryf. As gevolg van temas soos kannibalisme en nekrofilie in die *E.C. Comics* se *Horror*-genre, begin daar teenkanting by konserwatiewe Amerikaners ten opsigte van die strokie te ontwikkel. Frederic Wertham se boek, *The Seduction of the Innocent*, wat in Amerika gepubliseer word, lei tot ‘n periode waartydens

strokieskunstenaars vervolg word. Strokies is volgens Wertham se “wetenskaplike” ondersoek verantwoordelik vir die hoë jeugmisdaadsyfer in Amerika en verdien daarom sterk teenkanting. Hierdie verdrukking van die strokies herinner sterk aan die tydgenootlike McCarthy-verhore teen die kommunisme in Amerika (Van Gompel en Hendrickx 1995:14). Die strokiesverhore lei tot die daarstelling van die *Comics Code Authority* deur die outeurs self. Op grond hiervan word ekstreme selfsensuur toegepas, met ingrypende gevolge vir vele uitgewers en kunstenaars. Tekste word gefatsoeneer op grond van bestaande, “veilige” resepte wat geen aanstoot kan gee nie, maar wat tot ‘n vervlakking in die medium aanleiding gee. Subgenres soos die *horror*-strokies verdwyn en tekenaars moet hulle tot ander bronne van inkomste wend. Sabin (1993:163) gee die volgende statistiek om die vernietigende impak van die CCA te illustreer: “The number of titles dropped from around 630 in 1952 to 250 in 1956, while the readership plummeted from around 60 million to below 35 million over the same periode.” *E.C. Comics* verdwyn en Witek (1989:45) merk op dat tot die verskyning van die Undergroundstrokies in die sestigerjare daar geen strokies met die sterk narratief en tematiese erns soos *E.C. Comics* se oorlogstrokies verskyn het nie.

### **3.3.3 Emansipasie van die strokie: Sestigerjare en daarna**

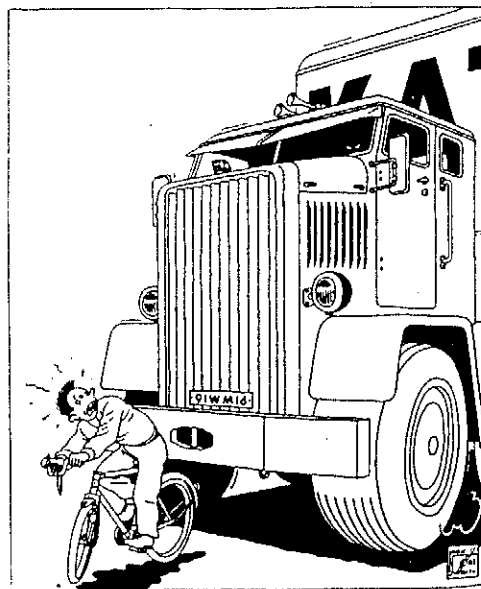
Die emansipasie van die strokie begin met die vervolging van die strokiesbedryf in Amerika en Europa. Waar die strokieskunstenaars deur die CCA gedwing word om bykans verbeeldingslose strokies te produseer, is daar ‘n aantal skrywers wat hulself nie tot hierdie punt kan bring nie. *Mad*-tydskrif begin in 1952 met ‘n satiriese strokiesreeks waarin alles onder skoot kom, selfs die CCA self. *Mad* is meer op ‘n volwasse gehoor gemik, maar word tog deur ‘n groot persentasie jeugdiges gelees.

In 1959 verskyn die Franse strokiestydskrif *Pilote*. Hierdie tydskrif, gerig op die volwasse leser, funksioneer tot so ‘n mate as uitlaatklep vir die kreatiewe kunstenaars dat dit ‘n aantal kere verban word as gevolg van die ekstreme aard van sekere materiaal (Van Gompel en Hendrickx 1995:15). Ook in Amerika kom hierdie tendens na vore. In die turbulente sestigerjare word ‘n subversiewe tipe strokie geproduseer waarin seks, dwelms en radikale politiek die botoon voer. Die sogenaamde *underground*-strokies maak soos die 18de eeuse sekweniële kuns van satire gebruik, maar in hierdie geval word dit met rewolusionêre tegnieke vermeng. Die tekste word

nie om kommersiële redes geskryf nie en staan as “komix” of “comix” bekend (Sabin 1993:36). Tekenaars soos Robert Crumb konsentreer op strokies vir volwassenes, met uitdagende inhoud en telkens eksperimentele vorme. Sabin (1993:171) verklaar die radikale aard van die Amerikaanse *Underground* as volg: “The Code stipulated ‘no sex’, so the comix revelled in every kind of sex imaginable; the Code stipulated ‘no violence’, so the underground took bloodshed to extremes ...”

Robert Crumb publiseer sy legendariese strokiesblad *ZAP! Comix* in 1967. Dit staan as die eerste *underground* strokiesblad bekend (Van Gompel en Hendrickx 1995:15). Sabin (1993:37) beskryf *ZAP!* se kenmerke as volg: “The comic’s hallmarks were an attractive ‘Disneyesque’ drawing style, contrasted with subject-matter involving explicit sex, sophisticated politics and drugs ...” Crumb kontrasteer die ooglopend jeuggerigte medium en karakters met ‘n volwasse tematiek - iets wat ‘n kenmerk van die *underground* word.

Ook in Europa tree die *underground* op die voorgrond. Twee belangrike *underground* strokies verskyn in 1970 in Nederland, naamlik *Tante Leny Presenteert* en *Modern Papier*. Volgens Van Gompel en Hendrickx (1995:16) is die inhoud ongewoon vir daardie tyd: ’n kombinasie van maatskappykritiek, dwelms, erotiek, geweld en humor. In hierdie tydskrifte tree Joost Zwarte as een van die belangrikste Nederlandse *Underground*-strokieskunstenaars na vore.





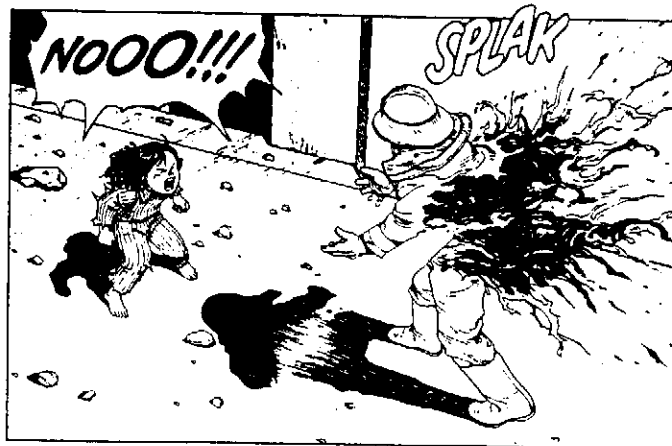
*L'Echo des Savanes*, die eerste strokiesblad wat heeltemal deur die tekenaars uitgegee en beheer word, verskyn in 1972 in Frankryk en staan bekend vir die subversiewe en seksuele aard daarvan. In Brittanje word die skeppers van die *underground*-strokies *Nasty Tales* gearresteer en voor die hof gedaag op aanklag van obseniteit (Sabin 1993:47).

Die strokies se nuwe gerigtheid op volwassenes in die sestiger- en vroeë sewentigerjare laat dit internasionale erkenning kry. 'n Groot hupstoot hiervoor word gegee deur die eerste internasionale strokieskongres wat in 1965 plaasvind. Dit word gevolg deur die eerste strokiesfees in Lucca, Italië (Van Gompel en Hendrickx 1995:8). In 1973 bied Angoulême sy eerste internasionale strokiesfees aan. Angoulême se fees word alom as die mees toonaangewende strokiesfees in die wêreld beskou. Volgens Sabin (1993:197) het hierdie fees tot 300 000 mense getrek teen die einde van die jare tagtig.

Die sewentigerjare lewer nog 'n aantal belangrike tekste en tekenaars (spesifiek vir my studiedoeleindes) op. In Frankryk verskyn die strokiesblad *Métal Hurlant* in 1975, met bydraes deur Druillet, Moebius (Jean Giraud) en Dionette. Die strokies is vir volwasse lesers bedoel en val in die genre van wetenskapfiksie (Van Gompel en Hendrickx 1995:16). *Métal Hurlant* het 'n baie groot invloed op die strokiesindustrie gehad. In 1977 word in Brittanje die wetenskapfiksie-tydskrif *2000 AD* vrygestel. Van die begin af vertoon dit 'n *underground* karakter, met tekste gemik op volwasse lesers met 'n voorliefde vir swart humor en subversiewe temas (Sabin 1993:57). *2000 AD* volg die Amerikaanse bladuitleg en lokbladtegnieke na en is een van die min Britse strokies wat goed verkoop in die VSA. Die Amerikaanse weergawe van *Métal Hurlant* maak sy verskyning as *Heavy Metal*. Mila Manara, “de vaandeldrager van hedendaagse, in brede kringe geaccepteerde, erotische strip” (Van Gompel en Hendrickx 1995:30) publiseer *Giuseppe Bergman* (1978), wat later deur *De Schakelaar* (1983) gevolg word. Manara spesialiseer in die teken van aantreklike vroue en maak ruim van suggestie gebruik in sy sterk seksuele verhale.

Die tagtigerjare in Europa bring die verskynsel van die *graphic novel*, oftewel die grafiese roman, na vore. In Amerika is die superhelde steeds oorweldigend sterk. Robert Crumb word die redakteur van die *Weirdo*-strokies tydskrif, waarin hy volgens Sabin (1993:84) sy “confessionals”

tot “sublime heights” neem.



In 1982 word Katsuhiro Otomo se wetenskapfiksie-*manga Akira* in Japan gepubliseer (voorbeeld hierbo). ‘n Vertaling word in 1988 in Amerika en in 1990 in Wes-Europa bekendgestel. Veral die animasieweergawe van *Akira* het die wêreld betower. Alan Moore en Dave Gibbons se *Watchmen* maak in 1986 sy verskyning in Groot Brittanje. Frank Miller publiseer sy meesterstuk, *Batman - The Dark Knight Returns* (1988) waarin hy Batman uitbeeld as ‘n “brooding psychopath, 50 years old and still traumatised by the death of his parents. This was Batman as the avenging vigilante, and, in characteristic Miller fashion, the comic was often shockingly violent ...” (Sabin 1993:87).

‘n Belangrike teks wat uitgelig moet word, is Spiegelman se *Maus* (1987). Art Spiegelman se outobiografiese verhaal handel oor sy vader Vladek se ervarings in “Mauschwitz”, asook Spiegelman se verhouding met sy vader. Die verhaal verskyn al in 1972 in die *underground*-tydskrif *Funny Animals*, maar ontvang eers die aandag wat dit verdien in Spiegelman se avant garde-tydskrif *RAW*. *Maus* (voorbeeld hieronder) word in 1992 met die Pulitzerprys vir letterkunde bekroon.



Die strokie het dus in Europa, Amerika en Japan van krag tot krag gegaan. Kannemeyer (in Lessing 1999) noem byvoorbeeld dat die beste verkoper in die hele boekmark in Frankryk 'n strokie was, met onder die vyf beste verkopers drie strokiesverhale. Volgens Kannemeyer het die Europese strokiesmark in die negentigerjare volwasse geword, sodat op akademies gefundeerde wyse tussen “goeie” en “slegte” strokies onderskei word. In teenstelling hiermee het sommige Suid-Afrikaanse akademici egter veel langer volgehou om die strokie as kunsvorm te misken, vergelyk Fourie (1985).

## 4. Strokieskritiek

### 4.1 'n Kort geskiedenis van die strokieskritiek

In hierdie gedeelte skenk ek aandag aan van die maniere waarop strokies vroeër “geweeg” (en te lig bevind) is. Ek steun veral op Malcorps en Tyrions (1984) en hulle oorsig van hierdie “leesmodelle” wat gevolg is om die strokiesteks te ontsluit. Alhoewel die konsep van leesmodelle intussen effens verouderd is, bly 'n oorsig hiervan relevant omdat dit lig op uitgediende benaderingswyses werp.

Strokies word bykans sedert die ontstaan daarvan bespreek en geanaliseer, maar die wyse waarop dit gebeur het, het allermins reg aan die medium laat geskied. Kannenberg (1996:1) verklaar hierdie verskynsel as volg:

This academic disdain finds its roots in how the medium has been viewed socially. Comic books often have come under scrutiny because their critics felt they harmed their presumably juvenile and adolescent audiences. While critics were usually concerned with content, the medium was faulted as well, for limiting imagination through the presentation of narrative via illustration.

Malcorps en Tyrions (1984:13) verdeel die vroeë strokieskritici in twee breë kategorieë: die oortuigde strokiesliefhebber wat die medium vanuit die kommersiële “fan perspective” bekyk, en die niksontsienende kritikus wat van meet af die wenslikheid van strokies as “ordentlike” leesstof betwyfel. Sabin (1993:4) wend in sy studie van “adult comics” 'n poging aan om weg te beweeg van die sogenaamde “fan perspective” van strokies. Met hierdie soort benadering word hoofsaaklik na strokies gekyk as versamelitems gerig op 'n kombinasie van kunswaardering, nostalgie, “trash aestheticism” en beleggingspotensiaal. Sabin bly egter by 'n historiese oorsig van die strokie se “volwassewording” en lewer geen analise van strokies as sodanig nie.

Afgesien van die ensiklopediese naspeuring van die strokie se geskiedenis is die aanvanklike kritiese reaksie op die medium hoofsaaklik op die inhoudelike sy gerig. Veral vanaf die jare vyftig word die aanvaarbaarheid van strokies as leesmateriaal vir kinders betwyfel. Kritici wat dit ontmoedig, werk volgens Malcorps en Tyrion (1984:159) uit hoofsaaklik vier invalshoeke:

1) Die pedagogiese benadering is veral teen die swak taalgebruik in strokies gekant. Strokies sou ook slegte gevolge inhou vir die kind se lees- en begripsvermoë en uiteindelik die verbeelding nadelig beïnvloed; 2) Die “literêre” benadering is veral gerig teen strokies as “triviaallektuur” wat kinders se smaak vir “behoorlike” leesmateriaal sou afstomp en hulle van die “egte” literatuur sou weghou; 3) Die kultuurhistoriese kritiek maak kapsie teen die gebruik van geweld en die uitbeelding van seks in strokies. Dit is ook gekant teen die verheerliking van misdaad en wetteloosheid; 4) Die ideologiese benadering kyk vanuit die konserwatiewe oogpunt van die heersende klasse na die strokie as massamedium. Hierdie reaksionêre kritiek beoog volgens Malcorps en Tyrion die uitbouing van magshebbers se waardes.

Afgesien van die inhoudelike kritiek noem Malcorps en Tyrions (hulle verwys onder andere na Van Trigt in Kousemaker en Kousemaker 1979) nog vyf benaderingswyses wat deur strokieskritici gevolg is. Dit is opvallend dat die vyf voorgestelde “modelle” met ontwikkelinge in die literatuurwetenskap korreleer.

1) Die historiese benadering bestudeer die strokieverskynsel op grond van sy geskiedenis. Die grootste uitdaging hierby lê in ‘n presiese definiëring van die strokie, aangesien die definisie verband hou met die ontstaansperiode van strokies. Malcorps en Tyrions (1984:4) waarsku dat hierdie benadering op niks anders nie as ‘n “steriele encyclopediese oefening” kan uitloop, wat nie regtig vir die interpretasie van die teks enige sleutels inhou nie.

2) Die analitiese benaderingswyse konsentreer op die verhaalelemente in die strokie, naamlik tyd, ruimte, karakters en intrige. Malcorps en Tyrions waarsku dat te veel aandag aan die geskrewe woord geskenk word, terwyl die getekende deel afgeskeep word. ‘n Strokie funksioneer spesifiek op grond van die interaksie tussen woord en beeld en die analitiese metode is nie voldoende om hierdie samehang bevredigend te ondersoek nie. Ek stem saam met Malcorps en Tyrions dat die analitiese benaderingswyse nie die eindpunt kan wees nie, maar beskou dit wel as ‘n goeie beginpunt in ‘n strokieverhaalbespreking.

3) Die ideologies-kritiese model konsentreer op die ekonomiese sy van die strokiesindustrie, naamlik die voordele en beperkinge van massaproduksie, die ekonomiese en finansiële belange

van die uitgewers en die gevolglike bemerking en reklame om hulle markaandeel te vergroot. Hierdie benadering gee die leser 'n kykie agter die skerms na die motief vir die totstandkoming van ontsnappingsliteratuur en probeer uitwys wie voordeel daaruit trek. Malcorps en Tyrions merk op dat strokies as ontsnappingsliteratuur (saam met ander soorte pulpstekste) die status quo van die kapitalistiese sisteem verseker. Hulle is van mening dat die suggestie van bevryding wat strokies meebring, die medium 'n ideologiese instrument in die hande van die heersende klasse maak.

4) Die sosiologiese benaderingswyse fokus meer op die leser as op die strokie self. Hierdie benadering ondersoek (vanuit statistiese gegewens soos ouderdom, geslag, sosio-ekonomiese agtergrond) sake soos wie die strokie koop en om watter rede dit plaasvind. Vandaar word uit bepaalde leesmotiewe en voorkeure afgelei watter faktore in die verskillende strokiesgenres 'n rol speel. Volgens Malcorps en Tyrions (1984:14) staan die ondersoek na superhelde en avontuurstrookies sentraal in hierdie soort studies.

'n Ander terrein wat deur die sosiologiese benadering ontsluit word, is die studie van waardes en norme wat in strokies uitgebeeld word. Hier val die aandag volgens Malcorps en Tyrions (1984:14) veral op die uitbeelding van die gesin, die rolle van die man en die vrou, die plek van etniese minderheidsgroepe en die houding teenoor bepaalde beroepe. Uit hierdie benaderingswyse blyk dat die meeste van die strokieskarakters glad nie neutraal en onskuldig teenoor sensitiewe kwessies staan nie. Hierdie aspekte word terloops aangeraak in my studie, maar dit het 'n ander fokus.

5) Die semiologiese benadering is daarop gerig om die wyse waarop die verhaal in verskillende beelde en uiteindelik panele omskep word, te ondersoek. Tesame hiermee word die plasing en die funksie van die teks (indien daar enige is) ondersoek. Die semiologiese benadering is een van die weinige metodes wat fokus op die vormlike aspekte, naamlik die beeld en die sekwensiële aard daarvan. Hieronder tel die bespreking van elemente soos bladuitleg, beeldstereotipes en leeskonvensies soos beeldsimbole en klanknabootsing, wat ook in dié studie aandag ontvang. 'n Punt van kritiek is die feit dat die semiologiese benadering, soos voorgestel deur Malcorps en Tyrions (1984:15), blykbaar nie veel ruimte vir die inhoudelike aspek van die strokie laat nie.

Malcorps en Tyrions (1984:16) sê dat alhoewel al die verskillende benaderingswyses eiesoortige en waardevolle bydraes tot die interpretasie van die strokie lewer, dit nie geïsoleerd van mekaar gevolg moet word nie. Ek stem saam met hulle voorstel dat dele van al die benaderingswyses gebruik moet word om die teks so volledig moontlik te ontsluit.

#### 4.2 Huidige tendense

Die gevierde strokieskunstenaar Chris Ware (Schifferstein 1996: 84) som die ontoereikende aard van die strokieskritiek as volg op:

In een strip heb je alle werktuigen uit de visuele kunst tot je beschikking, je hebt typografie, tekeningen, symbolische taal, je hebt alles. De kunst is natuurlijk om die werktuigen op de juiste manier samen te laten werken. *Op dit moment hebben de geleerden plaatjes en ballonnetjes uitgevonden, maar er bestaan nog heel wat andere manieren om plaatjes en teksten te combineren ...* (my kursivering)

‘n Strokie bestaan kennelik uit baie meer as net ‘n sekvensie van panele met ‘n rangskikking van praatborrels en beelde. Tog is dit waartoe strokies talle male gereduseer word tydens kritiese besprekings van die medium. Waar die tradisionele benaderingswyses van byvoorbeeld Wertham (1955), Glubok (1967) Perry en Aldridge (1971) en Horn (1976) veral die inhoudelike elemente beklemtoon, met slegs oppervlakkige verwysings na die vormlike, ontvang die vormlike aspekte die afgelope aantal jaar sterk aandag, soos onder meer blyk uit die volgende voorbeelde:

Die studies van Eisner (1985) en McCloud (1993) word deur vele genoem as waardevolle besprekings van die strukturele komponente van die strokiesmedium. Eisner het die veld geopen met sy gedetailleerde omskrywing van die strokie as sekvensiële kunsvorm. Dagilis (1989:107) reageer op die gunstige impak wat Eisner op die strokiestoneel gemaak het: “(Eisner’s) entire work is a long explanation and elaboration of the laws and conventions of language and how language is absorbed and understood. It becomes both a dictionary and an etymological study of the vocabulary of comics creation.”

Eisner sien ‘n sterk korrelasie tussen die struktuur en werking van die strokiesmedium en die struktuur van taal. Volgens Dagilis (1989:107) is sy teks gemik op “promot(ing) the writing of

literature.” Alhoewel beide Eisner en Dagilis voel dat die storie die belangrikste onderdeel van die strokie behoort te wees en dat alle ander tegnieke ingespan word om die trefkrag van die verhaal te verhoog, bly Eisner se studie egter slegs by die identifikasie en teoretiese bespreking van die strokiesmedium se vormlike aspekte.

McCloud identifiseer in sy studie onder andere belangrike elemente soos die onderlinge verhoudings tussen panele asook die verskillende tipes oorgange daartussen. Hierdie studie stel die leser in staat om die komplekse vormlike aspek van strokies op ‘n gestruktureerde wyse te analiseer met behulp van gespesialiseerde terminologie. Kannenberg (1996:3) noem McCloud se teks die naaste nog aan ‘n akademiese teks:

In *Understanding Comics*, the work on comics theory which most closely approaches an academic stance, Scott McCloud attempts to quantify various types of word/image combinations commonly found in comics panels, as well as the types of transitions possible between panels themselves.

Volgens McCloud self is sy strokiesbenadering “an inexact science at best” maar bied dit tog insae in die andersyds “onsigbare” werkinge van die strokie. Kannenberg (1996:3) is een van dié wat McCloud se werk meer as bruikbaar vind, maar hy kritiseer ook hierdie benadering as hy byvoorbeeld wys op tekortkominge in verband met McCloud se klassifiseringsstelsel:

Unfortunately, his attempt at taxonomy remains divorced from the larger interpretive issues which could inform it, among them questions of literal vs. figurative language, semiotic [signifier/signified] concerns, or Leonardo da Vinci's paragone ("war of signs") between text and image.

Kannenberg (1996:3) let verder op dat McCloud se benadering geen literêre uitgangspunt het nie en ook nie van die bestaande akademiese diskoers gebruik maak nie: “*Understanding Comics* (along with similar efforts by Eisner and Harvey) does not build upon or espouse the broader cultural and intellectual framework that lies at the heart of academic text/image inquiry.”

Nog ‘n toonaangewende studie van strokies, hierdie keer uit die Lae Lande, gee ‘n deeglike oorsig van die innerlike strukture van die strokiesmedium. Baetens en Lefèvre vind in hulle gids



*Strips anders lezen* (1993) spesiale terme vir die strukturele uiteensetting van die strokie nodig, aangesien die strokiesmedium op 'n hele aantal verskillende en uiteenlopende dog geïntegreerde vlakke funksioneer. Hulle beklemtoon die komplekse, multidimensionele aard van strokies wat 'n eiesoortige benadering verg: "Tegelijkertijd zijn zij (strokies - my toevoeging) zodanig complex dat zij een analyse van de vormkenmerken van het beeldverhaal recht doen en de noodzaak van een methodologisch verantwoorde beeldopvoeding bepleiten"(1993:3).

Baetens en Lefèvre beoog so 'n metodologie met hulle teks. Volgens hulle inleiding staan 'n analise van die verhalende aspek gewoonlik in studies sentraal en die vormkenmerke van die medium word afgeskeep. Gevolglik doen Baetens en Lefèvre (1993:3) 'n uitgebreide teoretiese studie van die "materiële kenmerken van het medium", met ander woorde tekenstyl, kleurgebruik, plaatindeling en montagetegnieke. Daarby bespreek hulle die verhouding tussen woord en beeld, die gebruik van buitebeeld of *hors-champ* en die publikasie van 'n verhaal. Ek vind Baetens en Lefèvre se teks uiters bruikbaar, ook omdat hulle tesame met die teoretisering na ses verskillende strokies verwys ter staving van hulle standpunte. Ek maak dus ruim van hierdie teks gebruik in my glossarium wat later volg.

Volgens Pols (1994:24) is Baetens en Lefèvre "de eerste uitgave in de Nederlandse taal waarin een poging wordt gedaan het stripverhaal theoretisch te benaderen." Of dit wel die eerste is, is van mindere belang - dit is wel een van die insiggewendste studies. Dit is opvallend dat daar in die Nederlandse taalgebied tot so onlangs as 1994 weinig teoretiese besprekings van strokies was, terwyl die strokie daar 'n baie sterk gevestigde kultuur het. *Strips anders lezen* is volgens Pols 'n waardevolle teks, aangesien dit 'n aantal sake op geordende wyse bespreek en dit van 'n naam en beskrywing voorsien. 'n Nadeel is wel dat Baetens en Lefèvre in die valstrik beland om strokies in terme van filmtegnieke te bespreek. Voorts val hulle klem veral op die beeld en nie op die interafhanklikheid van woord en beeld nie.

In Afrikaans maak Badenhorst (1997), soos vele ander strokieslesers, op McCloud en Eisner se tekste staat om die werking van strokies te verduidelik. Badenhorst bespreek die werking van die medium uit 'n narratiewe oogpunt, waarby die verbale en nie-verbale vertelling direk met tydsverloop gekoppel word. Tydsverloop is volgens hom 'n illusionêre ervaring, maar die illusie

van tyd is tog afhanklik van visuele en ouditiewe ervarings. Beweging, ruimte en klanke, wat gewoonlik ouditief en visueel is, word in die strokie deur middel van paneelgrootte en -vorm, "lengte en styl van die woordteks, grootte en vorm van praatborrels en die aard en omvang van inhoud binne die paneel" voorgestel. Badenhorst erken ook die belangrikheid van ritme as 'n agent in die bepaling van tyd. Hy wys op die gebruik van kleiner panele om die leesritme byvoorbeeld te versnel, wat die verhaaltempo op sy beurt sal laat toeneem. Die grootte en plasing van praatborrels speel ook 'n groot rol hierby. Kamerahoëke (gesigspunt) en die vorm van die paneelraam bepaal in 'n groot mate die toonaard van die vertelling, hetsy dit subjektief of objektief aangebied word.

Alhoewel Badenhorst 'n verdienstelike bydrae tot die strokieskritiek in Suid-Afrika lewer, veral ten opsigte van die oorsig van die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse strokie, val die studie binne die kader van die opvoedkunde. Dit ondersoek, soos Badenhorst (1997) dit in sy titel vervat, "Die benutting van die strokiesprent in die onderrig van Afrikaanse stelwerk en letterkunde op sekondêre vlak." Soos uit Kannenberg se kritiek op McCloud se werk na vore kom, is dit ook hier 'n nadeel dat die studie nie literêr is nie.

Anton Kannemeyer se tesis (1997) handel eweneens oor die strokie. Hy bespreek die werking van die strokie in terme van die *diagramming* wat in die medium gebruik word. Volgens hom is *diagramming* 'n soort alfabet wat die strokieskunstenaar inspan om sy verhaal of teks as strokie uit te beeld, vergelyk Kannemeyer (1997:14):

Hierdie "alfabet" is nie 'n vasgestelde groep abstrakte beelde soos byvoorbeeld die alfabet wat ons ken nie. Dit bestaan uit sekere konvensies soos karakterisering, die gebruik van simbole, beweging, betrokkenheid van die lesers en die simboliese aanwending van kleur. "Diagramming" behels ook die gebruik van styl en die verband tussen styl en inhoud. "Diagramming" verskil van kunstenaar tot kunstenaar.

Dit is nie ongewoon dat 'n strokieskunstenaar ook teoretiese tekste oor strokies publiseer nie. Will Eisner is 'n goeie voorbeeld van iemand wat beide op virtuosiese wyse kan doen. Kannemeyer gee 'n deeglike oorsig ten opsigte van die totstandkoming asook die werking van die strokie, en lewer boonop 'n waardevolle bydrae tot insigte oor die sogenaamde kontroversiële strokie. Veral sy gedeelte oor *underground*-strokies en spesifiek die ikonoklastiese en satiriese strokies is

insiggewend en bied deels 'n verklaring van die tradisie waarin Kannemeyer se eie tekste hulle ontstaan gevind het. Kannemeyer se teks is egter ook nie 'n literêre studie nie, maar lê op die vakgebied van die Beeldende Kunste. Boonop is dit by tye hiper-persoonlik. Vergelyk byvoorbeeld Kannemeyer se verdediging van sy eie seksualiteit (1997:66): "Ek het 'n 'gesonde' belangstelling in seks." Die leser kry soms die idee dat Kannemeyer met beide 'n persoonlike veldtog en 'n teoretiese studie besig is. In wese kan Kannemeyer se tesis as 'n teoretiese uitbouing van sy eie strokiestekste beskou word, aangesien dit, seker in die laaste gedeelte wat oor *Bitterkomix* self handel, aan selfregverdiging grens. In 'n samelewing waar jou gekose kunsvorm deur "gerespekteerde kunskeners" met argwaan bejeën word, is hierdie uitgangspunt heeltemal verstaanbaar. Kannemeyer se ingesteldheid maak sy studie uiters bruikbaar vir diegene wat sy strokies wil analiseer, maar andersyds boet hy in op wetenskaplike vlak.

### 4.3 Eie benadering

Badenhorst, Kannemeyer, Baetens en Lefèvre, Eisner en McCloud se samevattinge van die innerlike werking van strokies illustreer op genoegsame wyse die komplekse aard van die medium. Die vormlike aspekte van die strokiesmedium het in die laaste aantal jare, ook in Suid-Afrika, veel meer aandag as die inhoudelike gekry. Die strokie bestaan egter uit meer as verbale en nie-verbale vormlike aspekte. 'n Meer ideale benaderingswyse tot strokies binne die literatuurstudie sal nie alleen op die vorm fokus nie, maar sowel die verhaalelemente en die konteks waarin die verhaal of teks ontstaan het, in berekening bring.

Die studie wil graag veral die volgende bydraes lewer tot die Suid-Afrikaanse strokiesdiskoers: Eerstens wil ek op die vormlike, kontekstuele en tematiese aspekte van die strokiesmedium fokus om sodoende die strokiestydskrif *Bitterkomix* in die algemeen en geselekteerde strokies van Kannemeyer en Botes in die besonder op literêre wyse te bespreek. Tweedens word 'n uitgebreide glossarium van terme en konvensies uit bogenoemde en ander bronne deur strokieskundiges saamgestel as onderdeel van 'n literêre benadering tot strokies in Afrikaans - sien Addendum 1 (197).

## 5. Die konteks en inhoud van die *Bitterkomix*-reeks

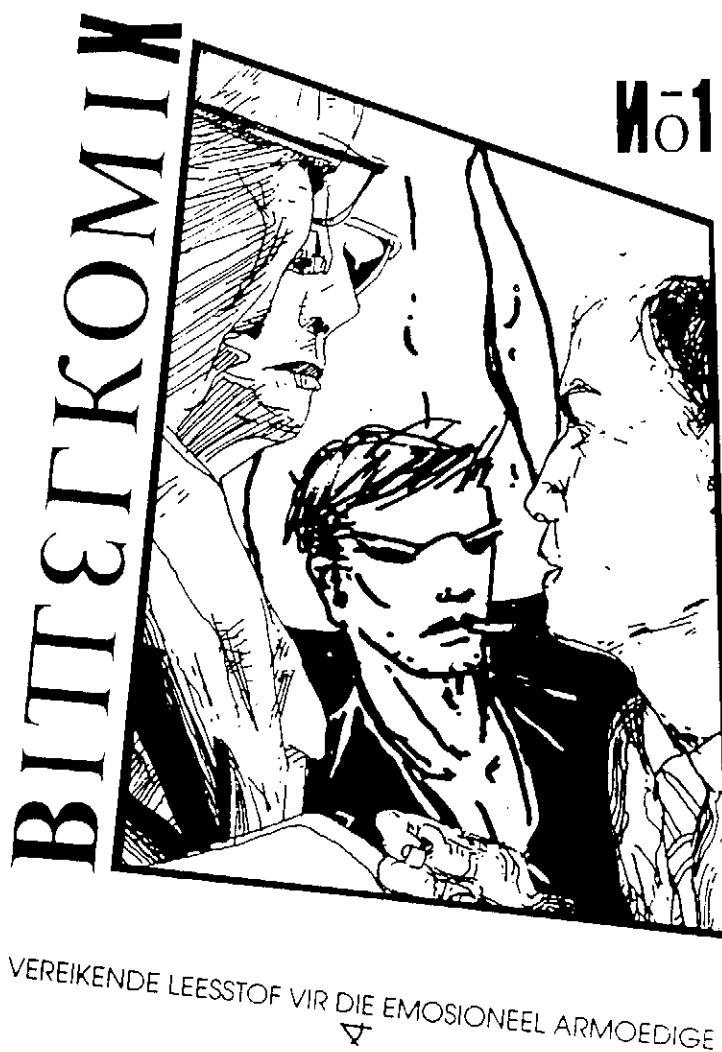
### 5.1 Inleiding en doelstellings

*Bitterkomix* se volgehoue fokus op die Suid-Afrikaanse en spesifiek die Afrikanerkultuur vra om 'n studie van die sosio-politiese, maatskaplike asook die literêre konteks. Die algemene tematiek van *Bitterkomix* is naamlik die satirisering van die Suid-Afrikaanse gemeenskap. Ek maak vervolgens (na 'n kort oorsig oor die geskiedenis en aard van *Bitterkomix*) in die eerste plek van resensies gebruik om die ontvangs van die opeenvolgende uitgawes te rekonstrueer. Dit gee ook 'n goeie aanduiding van die breër maatskaplike situasie op daardie stadium. 'n Tweede kontekstuele bron wat veral die kunstenaars se ervaring van die maatskappy uitbeeld, is die vooroorde tot die verskillende uitgawes. Hierdie tekste gee insae in onder andere die redakteurs se gevoel teenoor hulle lesers, asook die instansies waarop (en waarteen) dit gerig is.

Saam met die kontekstuele studie val die aandag derdens op die belangrikste temas en algemene tendense deur die loop van byna 'n dekade. Hiervoor ondersoek ek enkele tekste uit elke uitgawe. Die keuse van tekste berus by wat ek as verteenwoordigend van Botes en Kannemeyer se verskillende oeuvres beskou, en is deels gebaseer op wat Botes en Kannemeyer in hulle "*Best of Bitterkomix*" ingesluit het. Alhoewel hierdie tesis binne die vakgebied van Afrikaans en Nederlands val, is nie al die strokies waarop ek fokus Afrikaans nie. Sommige is Engels en ander is sogenaamde "stil" strokies, met ander woorde, sonder verbale teks. Beide hierdie tipe strokies is myns insiens steeds relevant, aangesien ek *Bitterkomix* as 'n reeks beskou.

Die inhoud en temas van die geselekteerde tekste word ondersoek en die kunstenaars se gebruik van en verwysings na literêre tendense word kortliks genoem. Afgesien van Botes en Kannemeyer het ander kunstenaars ook 'n belangrike rol in die tydskrif gespeel. Hierdie kunstenaars word egter nie bespreek nie en hulle onderskeie bydraes word slegs gelys.

## 5.2 *Bitterkomix 1: Vereikende* (sic.) leesstof vir die emosioneel armoedige



### 5.2.1 Die ontstaan van *Bitterkomix 1*

Conrad Botes en Anton Kannemeyer ontmoet mekaar in 1988 op Stellenbosch waar hulle saam grafiese ontwerp aan die Universiteit van Stellenbosch studeer. Albei toon 'n liefde vir strokies lees en teken en dit lei tot die gesamentlike skep van enkele strokiestekste. Kannemeyer wys in 'n gesprek met Du Plessis (1992) op die invloed van sy en Botes se vrese en bedenkinge oor nasionale diensplig wat tot 'n groot mate aanleiding tot hulle eerste strokie gegee het. Die sogenaamde "Tommy"-saga was, volgens Kannemeyer, 'n eksperiment en nie vir publikasie bedoel nie, maar die letterkundige tydskrif *Stet* publiseer dit wel in 1990.

## 5.2.2 Aard

*Bitterkomix 1* verskyn in Junie 1992 in 'n beperkte oplaag van 1000 eksemplare. Hierdie A4-grootte swart-en-wit publikasie, wat deur die kunstenaars self gedruk, gekram en versprei word, herinner sterk aan die Amerikaanse *underground*-tydskrifte van die sestigerjare. Volgens Kannemeyer bevat die eerste uitgawe 'n versameling van al die strokies wat hy en Botes as voorgraadse studente geteken het. Dit verklaar myns insiens deels die losser struktuur van hierdie uitgawe. Kannemeyer (1997:53) beskryf die tekste as eksperimenteel, met 'n "tikkie surrealisme asook sosiale kommentaar". Bykans al die verhale is gesentreer rondom 'n soort buitestanderfiguur wat teen die maatskappy rebelleer. Reeds op die voorblad is daar 'n suggestie van die tydskrif se fokus op die buitestanderfiguur, deurdat vier mansfigure daarop afgebeeld word waarvan drie 'n soort groepie vorm. Die vierde, wat in die middel van die sketskomposisie geplaas is, lyk na 'n soort rebelse jong James Dean-figuur wat verwyderd is van die ouer, meer konvensionele persone wat met 'n dun lyn geteken is. Die voorwoord in *Bitterkomix 1* (1992:2) beskryf hierdie randkarakter as 'n "heldefiguur":

Ons man is die swartskaap, hier die hero; maar hoe dan so? Wie veg hy en vir wie gee hy om? Hy stoei die kortsigtige burokrate en verwerf makkers teen hierdie instansie waarin ons uitgelewer is. Hy is klein dog die drol in die drinkwater. Waansinnig in sy eensaamheid embrace hy begrip. Min kyk dieper as sy verwronge voorkoms ... herken hulle hom dan nie? (sic.)

Die "instansie" waarteen die held rebelleer is in hierdie uitgawe nie uitsluitlik die Suid-Afrikaanse konteks nie. Kannemeyer (1997:54) verklaar dit deur te wys op die invloed wat 'n eklektiese versameling Amerikaanse en Europese strokieskunstenaars reeds toe op hom en Botes gehad het. Hulle tekste in latere uitgawes van *Bitterkomix* roep die Suid-Afrikaanse konteks baie sterker op. *Bitterkomix* probeer, volgens die voorwoord in *Bitterkomix 1*, om "betekenisvol" te wees; die leser verwag dus vanuit die staanspoor 'n "boodskap" of standpunt oor die Suid-Afrikaanse konteks.

Volgens Kannemeyer (1997:53) is sommige van sy en Botes se verhale op aspekte van hulle jeug gebaseer. Hulle retrospektiewe verhale is onder andere daarop gemik om hulle jeugjare as bevoorregte blankes tydens die hoogjare van Apartheid te besweer. Die vele verwysings na die

“Christelik Nasionale ideologie”, een van die steunpilare van Apartheid, is ‘n aanduiding dat hulle ervaring van die skoolsisteem ‘n groot rol in Botes en Kannemeyer se verhale speel. Kannemeyer (1997:53) beskryf die rol wat sy skoolopvoeding op sy skryfwerk het, soos volg:

Om te sê dat die Christelik Nasionale ideologie aanleiding gegee het tot die ontstaan en aard van die werk in *Bitterkomix*, is moontlik ekstremisties ... Sommige van my eie stripwerk beskou ek as katarties. Dit is ‘n reaksie op ‘n sisteem wat ek as besonders repressief in my jeug ervaar het.

Met die uitdagende aard van die tekenstyl en inhoude skep die eerste uitgawe van *Bitterkomix* ‘n tradisie van grensoorskryding wat deur die verdere uitgawes uitgebrei word. Die hooftema in die reeks tydskrifte waarop *Bitterkomix* reeds vanaf ‘n baie vroeë stadium konsentreer, is die noukeurige bestudering van die Afrikanerdom.

### **5.2.3 Ontvangs van *Bitterkomix 1***

#### **5.2.3.1 Resensies**

*Bitterkomix* verras sedert sy ontstaan die Suid-Afrikaanse lesers en resensente met beide tegniese en tematiese vernuwing - daar is immers geen gevestigde Suid-Afrikaanse strokieskultuur wat die kritici as uitgangspunt kan gebruik nie. So benader Du Plessis (1992) die tydskrif aanvanklik uit die hoek van ‘n kombinasie van die beeldende kunste en die grafiese illustrasiekuns. Du Plessis wys op die visuele ooreenkomste met die tekste van Lichtenstein en Warhol in die sestigerjare, maar ook op die belangrike inhoudelike verskille. Vir hom is veral die “inheemse oorspronklikheid van Botes en Kannemeyer se temas” van besondere belang. Volgens die resensent word die gedrag van die “blanke” Afrikaner op “oordrewe en soms paranoïese” wyse betrag. Hy is ook van mening dat die redakteurs van *Bitterkomix*, indien hulle verder ontwikkel, “op die drumpel (is) om ‘n belangrike deurbraak op die gebied van inheemse uitdrukking te maak”.

Smuts (1992) gaan verder en noem dit “‘n deurbraak in Suid-Afrika op die gebied van die strip as kunsvorm”. Visser (1993:36) se standpunt is nog sterker wanneer hy dit “as Suid-Afrika se

beste strokiestydskrif” beskryf. Die leser moet wel in gedagte hou dat *Bitterkomix* die enigste strokiestydskrif op daardie stadium in Suid-Afrika was. Intussen het daar nog net een ander so ‘n soort tydskrif verskyn, naamlik *Brein* deur Rikus Ferreira. Dit is egter opvallend dat die resensente van meet af besonder positief teenoor die strokie staan, ‘n standpunt wat nie altyd deur die breë gemeenskap gedeel is nie.

‘n Belangrike opmerking wat deur die meeste van die resensente gemaak is, is dat *Bitterkomix*, in teenstelling met wat algemeen van die strokiesmedium verwag word, nie vir kinders bedoel is nie. Smuts (1992) sê byvoorbeeld dat *Bitterkomix* “soms uit visuele beelde bestaan wat vergesel word van ‘n ingewikkelde teks wat dit buite die begripsvermoë van kinders plaas.” Botes en Kannemeyer se “verhale” word volgens Smuts gekodeer binne ‘n “raamwerk ... van brutaliteit, subtiele breinspoeling en eksplisiete geweld.” Dit alles word gekombineer met ‘n “swart en sinies(e)” humor wat “beslis nie vir taalpuriste en sensitiewe kykers (is) nie.” Die benaming *komix* is in wese misleidend, omdat dit na iets komies klink.

As gevolg van die afwesigheid van ‘n strokiestradisie in Suid-Afrika vind van die resensente dit nodig om die lesers oor die strokiesmedium in te lig. As hoofbron verwys Smuts (1992) na ‘n ongepubliseerde artikel deur Kannemeyer self - nog ‘n aanduiding hoe beperk die Suid-Afrikaanse strokiesbedryf op hierdie stadium is. Smuts (1992) beklemtoon die volgende gedeelte:

Kannemeyer verwys na die genre as ‘n kunsvorm en wys daarop dat in die postmodernisme die skeidslyn tussen hoë en populêre kunsvorms uitgewis word. In veral die Europese strips is daar doelbewuste gebruik van pastiche, parodie, eklektisisme, ironiese spel, erotiese vryheid en nostalgiese verwysings na tydperke en style van die verlede. Die visuele beelde self is meer ingewikkeld, subtiel en van ‘n hoë artistieke gehalte. Strip- en rolprenttegnieke beïnvloed mekaar wedersyds: die afwisseling van naby- en afstandopnames, die verwisseling van hoeke van aansig, dramatiese beligting, ens.

Smuts se resensie (en sy beklemtoning van Kannemeyer se aanhaling) is ‘n belangrike deel van die proses om “‘n stripkultuur hier in beweging te bring” (Smuts:1992). Hierdie kultuur kan slegs bestaan indien daar ingeligte lesers is wat die werking van ‘n strokiesverhaal verstaan.



### 5.2.3.2 Die teikengroep

In die voorwoord tot *Bitterkomix 1* (1992:2) beskryf die redakteurs hulle tydskrif as “die eerste tweetalige komixtydskrif vir huishoudelike burgerlikes en uitgeworpe emosioneel armsalige uitwerpsels.” Die teikengroep is volgens hulle ‘n polities en sosiaal gemarginaliseerde groep binne die Suid-Afrikaanse samelewing en sluit beide Engels- en Afrikaanssprekendes in. In ‘n persoonlike gesprek met Conrad Botes (Oktober 1999) gee hy egter die volgende te kenne:

*Bitterkomix* word nie gekoop deur comic lesers nie, ook nie ‘n spesifieke groep of ouderdom mense nie. By die Grahamstadse Kunstefees het ons die comic verkoop en die mense wie by ons gekoop het, strek van jongmense regdeur tot by ou toppies met moerse baarde en goed. Dit sny nogals oor ‘n wye ouderdomsgrens. Basies alle ouderdomsgroepe sal dit kan lees en alhoewel dit baie krities is teenoor die Afrikaner, is dit meestal die Afrikaner wat dit koop.

Dit lyk dus asof daar ‘n effense verskuiwing ingetree het ten opsigte van die teikengroep. Waar die tekste aanvanklik op die breër Suid-Afrikaanse samelewing gerig was, rig die skrywers hulleself later veel meer op die Afrikaner. Dit bring egter ‘n kommersiële probleem vir die redakteurs: deur hulleself tot die Afrikaner te beperk, kwalifiseer hulle vir ‘n relatief klein mark. Alhoewel *Bitterkomix* in België en Nederland versprei word, kan die vraag gestel word of dit hoegenaamd moontlik is vir lesers met ‘n ander kultuur om die Afrikaner-gebaseerde verhale te begryp. Hierdie twee lande verstaan miskien (deels) die Afrikaans, maar indien hulle nie ‘n deeglike begrip het van die Afrikaner se kultuur nie, bly die meeste van die tekste waarskynlik redelik ontoeganklik.

### 5.2.4 Temas en tendense in enkele verhale

*Bitterkomix 1* bevat 18 tekste waarvan 8 deur Botes, 7 deur Kannemeyer en 3 verhale deur Botes en Kannemeyer gesamentlik geskryf en geteken is. Ek fokus op die “Tommy”-sage, aangesien dit onder meer die eerste gepubliseerde strokie van Botes en Kannemeyer is en goeie insae verskaf in die motivering vir die tydskrif se totstandkoming. Hierdie strokie demonstreer ook hoe krities die kunstenaars teenoor die Suid-Afrikaanse samelewing ingestel is. Verder verwys ek na Kannemeyer se “Life Sentence” en “Nag van die Wit Skrik”, aangesien dit getuig van die rol

wat persoonlike ervarings in sy verhale speel - iets wat later in sy oeuvre al hoe sterker figureer.

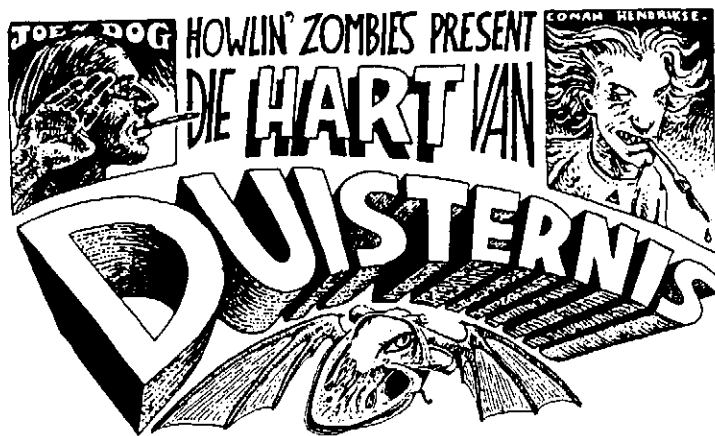
Die inhoud van *Bitterkomix 1* is, soos met die meeste ander uitgawes, uiters uiteenlopend. Die eerste uitgawe is baie eksperimenteel en omdat dit oor 'n periode van drie jaar geskep is, is daar geen hegte band tussen die verhale nie. Die wye spektrum van intertekstuele verwysings wat in die tydskrif te vinde is, kom eklekties voor en maak die inhoud skynbaar nog meer struktuurloos. Literêre verwysings is egter een van die sterkste bindmiddels in die tydskrifreeks en verhoog terselfdertyd ook die literêre aansien van die strokies. Smuts (1992) is die eerste wat op die aanwesigheid van intertekstuele verwysings in *Bitterkomix 1* wys, vergelyk sy opmerking dat die "visuele kruisverwysings ... dui op 'n bewustheid van intertekstualiteit." Is dit egter slegs 'n bewustheid van intertekstualiteit, of is die skrywers besig met 'n intertekstuele spel? Intertekstualiteit is volgens Van Gorp (1993:196) die term wat gebruik word om aan te dui dat 'n literêre teks tussen ander tekste gesitueer is en daarna terugkeer, in so 'n mate dat dit sy betekenis uit die ander tekste verkry. Die moontlikheid van 'n outonome of eenduidige betekenis van die teks word hiermee ontken, omdat die teks sigself op die snypunt van soveel ander tekste bevind. Of Kannemeyer en Botes presies hiermee besig is, word in die volgende hoofstukke oor die afsonderlike outeurs ondersoek. Die literêre verwysings is nie beperk tot 'n bepaalde sektor van die kunste nie en die keuse kom eklekties voor. Ek stel daarom telkens 'n lys van intertekste saam, in 'n poging om die skrywers se verwysingsraamwerk na te speur. In *Bitterkomix 1* (1992) word onder meer die volgende intertekstuele verwysings aangetref:

*Brolloks en Bittergal* van C.J. Langenhoven (1992:3); Judge Dredd uit 2000 AD-strokies (1992:4); Tommy van die rockgroep "The Who" (1992:5); dr. Krollspell uit *Vlug 714* deur Hergé (1992:6); Lorcan White, die skuilnaam wat Mark Kannemeyer gebruik met sy latere bydraes tot die tydskrif (1992:8); "Walter die Wonderman"-strokies (1992:8); die *underground*-strokieskunstenaar S. Clay Wilson (1992:8); John Kannemeyer, Jeanne Goosen en Gerrit Olivier (1992:10); Joseph Conrad se *Heart of Darkness* (1992:13); Jello Biafra en die "Dead Kennedys se "Riot" van die album "Plastic surgery disasters" (1992:15); Joseph Conrad se *Heart of Darkness* (1992:16); die strokieskunstenaar Moebius (1992:17); Micky Mouse (1992:31); die skrywer Etienne Leroux (1992:39); Jello Biafra en die "Dead Kennedys se "Life Sentence" (1992:40); William Blake (1992:41); Shakespeare se *Hamlet* (46); Marat (51); die modernisme

(Die Moddernis) (53); Jello Biafra en die “Dead Kennedys se “Night of the living Rednecks” (1992:54) en *Die Vrye Weekblad* (1992:59).

Die hoeveelheid verwysings na ander skrywers, tekste en literatoure dui die mate aan waarin die redakteurs van *Bitterkomix* van literêre strominge, en spesifiek die postmodernisme, bewus is. Die verwysings na die Afrikaanse en Engelse letterkundes, Engels-Amerikaanse strokies, Europese strokies en skrywers, eietydse musiek en ikone verruim die verhale in die tydskrif en verleen daaraan ‘n sterk literêre kwaliteit.

#### 5.2.4.1 Die “Tommy”-sage (1992:4)



In die periode waarin *Bitterkomix 1* geteken word (1989 tot 1992), is diensplig steeds ‘n realiteit vir elke jong, blanke, manlike Suid-Afrikaner. Tydens ‘n onderhoud met Du Plessis (1992b) bevestig Kannemeyer die sosiaal-politiese basis van die eerste *Bitterkomix*-tekste: “(As) a result of the angst young white males were subjected to here because of conscription, we felt compelled to create a comic with which we could identify.”

Die eerste verhaal van Tommy, getiteld “Case 308” en geskryf in Junie 1989, speel teen hierdie agtergrond af. Tommy, “die held en martelaar van duisende aktiviste” (1992:8) is ‘n musikant wat deur die Suid-Afrikaanse Weermag gearresteer word as gevolg van sy “well publicized denunciation of the SA Defence Force” (1992:5) en veroordeel word tot vyf jaar in ‘n hospitaal “for the criminally insane”(1992:5). Die hoofkarakter word as onstabiel en ‘n gedeeltelike psigopaat beskryf - hy pas sodoende heeltemal in by die ironiese heldeprofiel wat in die

voorwoord geskets word. Die heldefiguur word amper meer geloofwaardig en lewensgetrou as gevolg van hierdie “tekortkominge” in sy karakter en vorm ‘n kontras met byvoorbeeld Kannemeyer se gebruik van ‘n “perfekte” en eendimensionele Kuifie-figuur, vergelyk “Boetie” (1995:4). Tydens die periode in aanhouding word Tommy aan dr. Krollspell se behandeling onderwerp in ‘n poging om hom weer “normaal” te kry. Na vyf jaar se “behandeling” word hy vrygelaat om net daarna vrywilliglik te registreer vir diensplig.

In die tweede episode, “The Curse of Kroll” (Januarie 1990), word Tommy na Brakwater, “‘n gotsverlate grenspos tussen Suid-Afrika en Botswana”, verplaas waar hy hom skuldig maak aan sinlose geweld teenoor swartes. Hiervoor verdien hy die maksimum van 3 punte op Krollspell se merietekaart. (Dit is op sigself kommentaar op die rassistiese aard van die SAW gedurende die Apartheidsera). Tydens ‘n patrollie betrap hulle die dwelmsmokkelaar en eenmalige vriend van Tommy, Lorcan White. Dr. Krollspell se “terapie” was so “suksesvol” dat Tommy onmiddellik losbrand op sy eertydse vriend met die doel om hom dood te skiet. Hiervoor ontvang Tommy die “Nasionale Wisseltrofee vir Vredesvegter van die Jaar” (12). In die latere uitgawes van *Bitterkomix* is dit veral Conrad Botes wat ‘n soortgelyke fotoroman-karakter uit die apartheidspropaganda, Rocco de Wet alias “Die Grensvegter”, as materiaal vir ‘n parodie gebruik.

In die derde deel van die verhaal, “Die Hart van Duisternis” (1992:13 - sien die afbeelding hierbo) deur Joe Dog en Conan Hendriks (‘n skuilnaam van Conrad Botes), besluit Lorcan White en Nurse S. Clay Wilson om Tommy se behandeling te kortwiek deur aan hom ‘n koek vol “various drugs” te stuur. Die deeglikheid waarmee dr. Krollspell Tommy gebreinspoel het, blyk uit die feit dat hy nie meer weet wat ‘n “ouma” is nie, vergelyk sy opmerking teenoor die afsender van die pakkie: “ouma?? Oupa!? Ouna? ...”(1992:14). Die koek, deur die werking van die verdowingsmiddels, gee aanleiding tot ‘n psigedeliese “trip” waarin Tommy sy masjiengeweer soos ‘n kitaar op maat van ‘n lied deur Jello Biafra speel: “Ride the unbeatable high. Tomorrow you’re homeless, tonight is a blast.” Getrou aan die teks skiet hy sy kamerade dood en, ontslae van die uitwerking van beide Krollspell en die koek, verlaat hy die weermagkamp (1992:15).

In die verhaal se Epiloog (1992:16) word 'n surrealistiese vlak bygevoeg. 'n Naakte Krollspell (met die kop van 'n renoster) luister na 'n liedjie van Queen, "Somebody to love" terwyl sy adjudant, Knoetze, kaal en vasebind in 'n hok is. Tommy soen Krollspell op die lippe en die verhaal eindig met 'n aanhaling uit Joseph Conrad se *Heart of Darkness* (1967:149). Die vertellers van die "Tommy"-saga sluit hulle makabere verhaal af met Conrad se karakter Kurtz se enigmatiese en bekende opmerking: "The horror, the horror" (*Bitterkomix* 1992:16).

Reeds in die sage is daar 'n sterk aanduiding van die onderwerpe waarop in die tydskrifreeks kommentaar gelewer word: onderwys en opvoeding, obseniteit, geweld en verdrukking, kollektiewe breinspoeling en (homoseksuele) sadomasochisme. Dit alles word gekoppel met kommentaar (in 'n mindere mate) op rassisme, dwelmmisbruik en propaganda. Die "Tommy"-sage het 'n deurlopende narratief - iets wat nie 'n algemene tendens is in Botes of Kannemeyer se tekste nie.



#### 5.2.4.2 "Life Sentence" (1992:40) en "Nag van die Wit Skrik" (1992:54)

Die punkskrywer musikant en hoofsanger van die groep "The Dead Kennedys", Jello Biafra, speel op hierdie stadium 'n groot rol in Joe Dog se tekste. "The Dead Kennedys" is sosiaal en

politie uiters krities en selfs sinies - iets wat uit hulle albumtitels blyk: “In God We Trust, Inc.” (1981), “Bedtime for democracy” (1986) en “Give me convenience or give me death” (1987). Joe Dog maak van laasgenoemde album gebruik in *Bitterkomix 1* met sy illustrasies van “Life sentence” (1992:40) en “Night of the living Rednecks” (1992:54).



54

“Nag van die Wit Skrik” (1992:54) is volgens my tot op hede een die hoogtepunte in Joe Dog se oeuve. In sy weergawe van Biafra se teks maak Kannemeyer dit van toepassing op die plaaslike konteks, naamlik die universiteitsdorp Stellenbosch. Kannemeyer se gekontekstualiseerde illustrasie van Biafra se “Night of the living Rednecks” bring veral die temas van homofobie en die afknoumentaliteit van die bourgeoisie teenoor randfigure na vore. Kannemeyer verduidelik vir Du Plessis (1992b) dat sy skoolervarings deels bygedra het tot hierdie verhaal:

The reason why homophobia is satirized in the comic dates back to my schooldays. My peers were unable to stereotype me for the purposes of safe group identification. As a result the 'moffie' label was hung around my neck.

In hierdie verhaal word 'n alleenlopende man skynbaar sonder rede geviktimizeer deur 'n aantal mans in 'n motor. Die enigste aanduiding waarom dit gebeur, blyk uit die name waarop hy aangespreek word, naamlik die homoseksuele verwysings "mof", "mofgat", "moffie" en "holnaaier" (1992:54,55,57). Wanneer die man 'n tweede keer sonder rede met water natgegooi word, verweer hy homself deur sy aanvallers se motor met 'n klip te gooi. Dit gee egter die aanvallers die verskoning om meer drasties op te tree. Die een aanvaller se glimlag (1992:56) suggereer dat (ten minste hy) op hierdie reaksie gewag het. Hulle jaag die slagoffer, wat probeer ontkom deur homself in 'n telefoonhokkie te verskans. Hier word hy weer met die dood bedreig: "Ons gaan jou vermoor, Holnaaier" (1992:56). Die aanspreekvorm beklemtoon weer die seksuele aard van die aanranding. Wanneer die polisie opdaag, verwag die slagoffer om gehelp te word, veral as die geregsdienaar die volgende sê: "Geregtigheid sal geskied!" (1992:57). Hierdie woorde is egter misleidend, want die slagoffer word onmiddellik as 'n misdadiger gehanteer. Een van die "kêrels" skryf die rede vir die aanranding toe aan die feit dat "die bleddie moffie" sy kar met 'n klip gegooi het. Die sersant benodig geen verdere oortuiging as slegs die seksuele aantyging om te sien wie die "skuldige" is nie. "Geregtigheid" word geïroniseer as die sersant aan die aanranding deelneem. Soos in die "Tommy"-sage word die geregsdieners as geweldenaars uitgebeeld wat eerder aan die aanranding deelneem as om die slagoffer te beskerm. Die visuele jukstaposisie wanneer die twee opeenvolgende panele van die aanranding (1992:58) onderbreek word deur 'n onderwyser wat staan en toekyk, met die skoolleuse "Hou koers" bokant sy kop, lewer kommentaar op die opvoedingsstelsel. Die kind / randfiguur is die misdadiger en die onderwyser is die polisieman. Joe Dog versterk die aanklag teen die polisie en die middelklas wanneer hy 'n artikel van 15 Junie 1990 uit die *Vrye Weekblad* langs die verhaal plaas. Die artikel vertel bykans 'n soortgelyke verhaal van sinlose geweld teenoor "moffies, homo's en dwelmverslaafdes" (1992:59).

In die eenbladstrokie "Life Sentence" (1992:40) deel Joe Dog Jello Biafra se stelling oor loopbane en skole:

Jello Biafra tells us: 'Right now, let's talk about jobs - go to school ... they tell you, learn all our bullshit and you too can have a nice job. You may not like your job, but that doesn't matter - in school you learn to work like a rat for somebody else - do your job, get melted into shit, unless you look into the mirror and ask yourself why?'

Deur die loop van die *Bitterkomix*-reeks is daar op konstante basis, veral deur Joe Dog, verwysings na en opinies oor skool en opvoeding. Veral die Christelik-Nasionale Opvoeding met die stelsel van lyfstraf wat in Suid-Afrika se Afrikaanse skole gevolg is, kom in die spervuur. Op die agterblad van die eerste uitgawe vind die leser die volgende monoloog (1992:59):

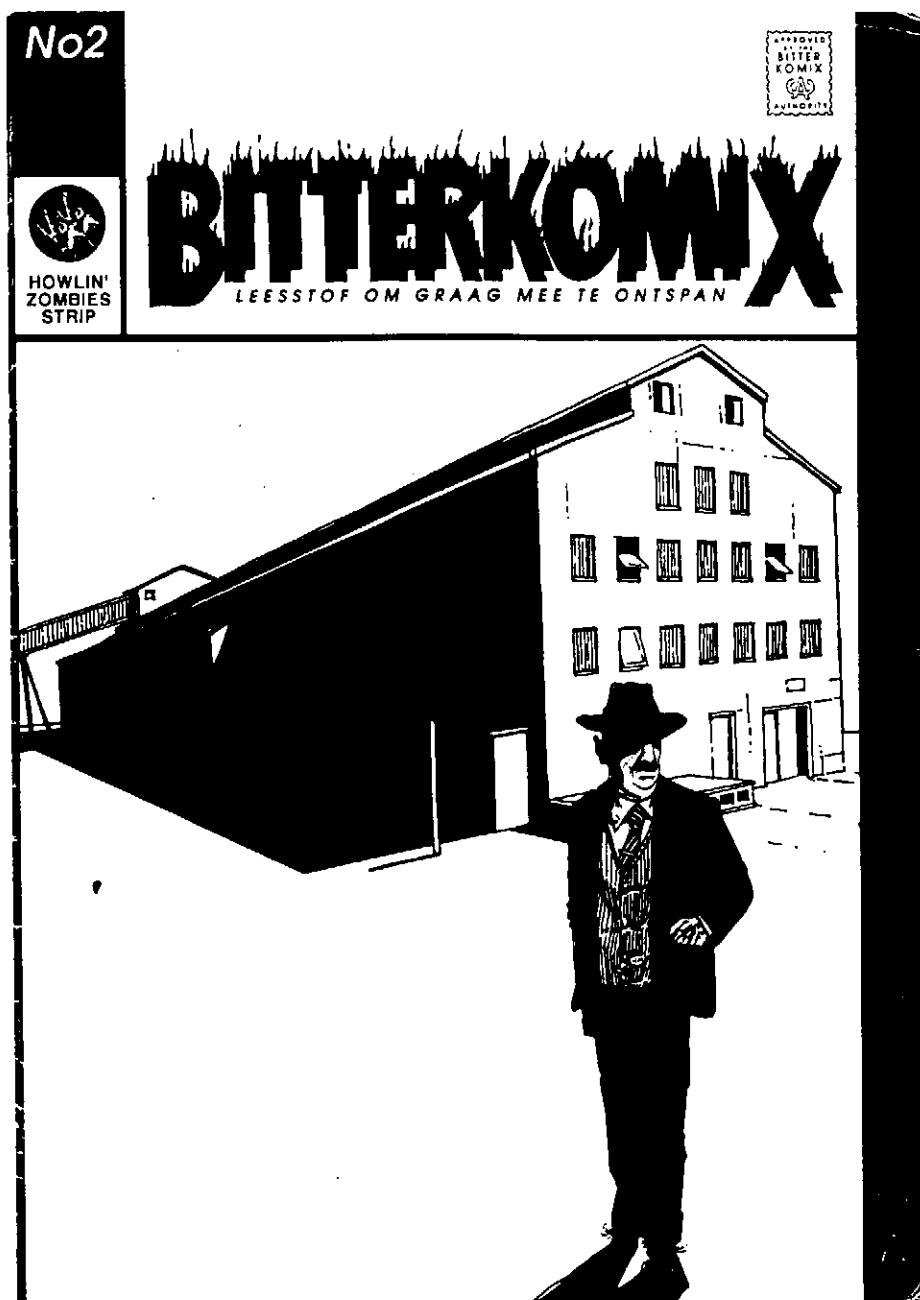
Op skool is ek dikwels gemoer omdat ek kwansuis nie ore het nie, want luister wil hy mos nie. 'n Onderwyser s(ê) herhaaldelik vir my: 'Harde klippe breek nie maklik nie, maar as hulle breek, dan breek hulle in klein stukkie' en met sy vrywende vingers wys hy my presies hoe fyn hulle beoog om my te breek. 'n Christelik-Nasionale triomf wanneer jou karakter stuksgewys uit jou gemoer word. Ons is geduldig, ons het jou lief, maar meer as dit ... dit maak vir ons seerder as vir jou.

Lyfstraf op skool word op die voorlaaste bladsy gejuks taponeer met polisie geweld. Die kind / krimineel word deur die onderwyser / konstabel aangerand. Joe Dog vra die vraag: "Wat is die oorsaak van hierdie wit violence en ... macho-insekuriteit?" Hy suggereer beslis dat die sado-masochistiese (alhoewel dit sekerlik nie so deur die CNO bedoel is nie) aard van lyfstraf 'n groot rol hierin speel: geweld kweek geweld. Beide Kannemeyer en Botes gebruik hulle ervarings in die Christelik-Nasionale Onderwys as bronmateriaal in hulle beswerende verhale. Kannemeyer se houding teenoor hierdie stelsel is ondubbelsinnig: "Wat my betref kan julle hierdie Christelik-Nasionale onderwys vat, en in julle holle opdruk" (1992:59).

Joe Dog se toepassing van Biafra se stellings oor opvoeding op die Suid-Afrikaanse konteks dui op pertinente ooreenkomste tussen die Suid-Afrikaanse en Amerikaanse kleinburgerlike en verdrukkende opvoedingstrukture.



### 5.3 Bitterkomix 2: Leesstof om graag mee te ontspan (1993)



#### 5.3.1 Datum en fisiese besonderhede

*Bitterkomix 2*, met 'n oplaag van 1000 eksemplare, verskyn in Januarie 1993. Soos met die eerste uitgawe is dit 'n A4-grootte, swart-en-wit tydskrif, maar die voorblad bevat een ander kleur, naamlik blou. Afgesien van die subtitel, wat 'n subtiele oorreding is om die tydskrif te lees, verskyn die woorde "Menslike Aksie Drama" as 'n verdere lokmiddel. Die tydskrif is verder deur

die “*Bitterkomix* authority” goedgekeur, ‘n intertekstuele verwysing wat sinspeel op die verdrukkende Amerikaanse *Comics Code Authority* van die vyftigerjare. Die skets op die voorblad, wat in hierdie geval ook as ‘n lokblad funksioneer, is van ‘n man wat alleen buite ‘n soort industriële pakhuis staan. Hy is deftig uitgevat in ‘n driestukpak en dra ‘n hoed.

Op die agterblad verskyn besonder positiewe aanhalings uit resensies oor *Bitterkomix 1*, met stellings soos “Suid-Afrika se beste strokiestydskrif” deur Marius Visser, *Die Suid-Afrikaan* (1992), “artistic innovation ... from the fertile ground of Afrikaner cultural rebellion” deur Gavin du Plessis, *South* (1992) en “the best comic stuff we’ve seen from SA to date ...” uit *Damn New Thing* (1992).

### 5.3.2 Konteks en voorwoord

Die voorwoord tot *Bitterkomix 2* vorm ‘n skerp kontras met die “skadelose” omslag en skets die Suid-Afrikaanse konteks in terme van moordbendes, handgranate, landmyne en propaganda. Volgens die redakteurs wil die “mense ... nie weet van buitelandse nuclear waste in die Karoo, sadistiese onderwysers of ‘n gesamesweerdery in grootmensbendes nie.” Die skrywers van *Bitterkomix* neem dit op hulleself om die “teenfoeter vir effie-logic” te wees, en hieruit kom die inspirasie vir die verhale van die tweede uitgawe.

### 5.3.3 Resensies

Du Plessis (1993) skryf in die “Art review” van *Southside* ‘n kort resensie oor *Bitterkomix 2* en lig die volgende temas uit: “(the) phallic element underlying the military macho syndrome”, “the absurdities of the traditional Afrikaner school system” en die daarmee gepaardgaande “closeted sadism” van lyfstraf, “urban hysteria”, “nuclear waste juxtaposed with local political imagery”, “current neurotic household pre-occupations in our angst-ridden society”, “political assassinations”, “chauvinistic males (en) ‘manlike’ aggro”. Volgens Du Plessis (1993) is die tweede uitgawe ‘n verbetering op die eerste, veral as dit by die aanbieding en deurlopendheid van die storielyne van die tekste kom. *Bitterkomix* bly vir Du Plessis “challenging reading with astutely executed illustrations that transform comics into works of art”.

Potgieter (1993) resenseer 'n tentoonstelling van oorspronklike *Bitterkomix*-werke en beskryf die aard van die tydskrif as “kontrakultuur, on(d)ergronds, byderwets, populêr, vulgêr, bitter, sosiaal krities (en) rebels”. Volgens Potgieter werk die *Bitterkomix*-redakteurs volgens 'n strategie waardeur hulle “talle van die tradisionele waardes waaraan ons gewoon geraak het”, bevraagteken en gebruik hulle tegnieke soos “meganiese reproduksies, bittere humoristiese parodie, kunstenaar samewerking en (...) die geskrewe vertelling.” Temas soos “heteroseksualiteit, outoritêre mag ... en die leuens van die advertensiewese” is aan die orde van die dag.

Oor die verhaalinhoude is Potgieter egter van mening dat dit soms nie daarin slaag “om die fyn balans te handhaaf tussen slim sosiale kritiek en prekerigheid nie.” Hy gaan selfs so ver om die relevansie van hierdie soort publikasie, wat volgens hom sterk aan die literêre tydskrif *Stet* herinner, te bevraagteken. Tog vind Potgieter die tekeninge puik en daarom bly hy optimisties oor die toekoms van die tydskrif.

Coetzee (1993) skryf 'n baie positiewe en informatiewe artikel, “Prentjies wat prikkel”, oor strokies as onderrigmiddel in die algemeen. Tesame met die artikel is 'n verkorte weergawe van Kannemeyer se “Joe Dog groet Barries”. Coetzee gee 'n oorsig van die geskiedenis van strokies en hoe dit al hoe meer aanvaarbaar geword het om hierdie soort tekste te lees. Sy verduidelik ook vlugtig hoe goed strokies vir die verbeelding is, aangesien 'n mens juis jou verbeelding moet gebruik om strokies behoorlik te kan lees. Om dit te staaf, haal sy Jan le Roux, lektor in biblioteek- en inligtingkunde aan die Universiteit van Stellenbosch, aan: “Dit wat tussen die panele gebeur, die tyd wat verloop van een paneel na 'n ander moet deur die verbeelding ingevul word.” Volgens Coetzee word kennisoordrag ook deur die visuele stimuli gefasiliteer. Sy verwys as voorbeeld na die Read Foundation wat strokies gebruik om mense te leer lees, en die Johannesburgse Rapid Phase Group wat kiesers met behulp van die strokiesmedium oplei om te kan stem.

Oor *Bitterkomix* sê sy die volgende: “Met hulle skerp kyk na en fyn spot met onder meer die Broederbond, Weermag-konskripsie, homofobie en lyfstraf kan hulle amper as hedendaagse pioniers gesien word wat mense help om hul wêreld en hulself beter te verstaan.” Coetzee let ook

op die vernuwing en die verbreding van grense wat *Bitterkomix* teweeggebring het en sluit af met “*Bitterkomix* is ‘n welkome suidoostewind wat hopelik nog skoon en oop gaan waai.”

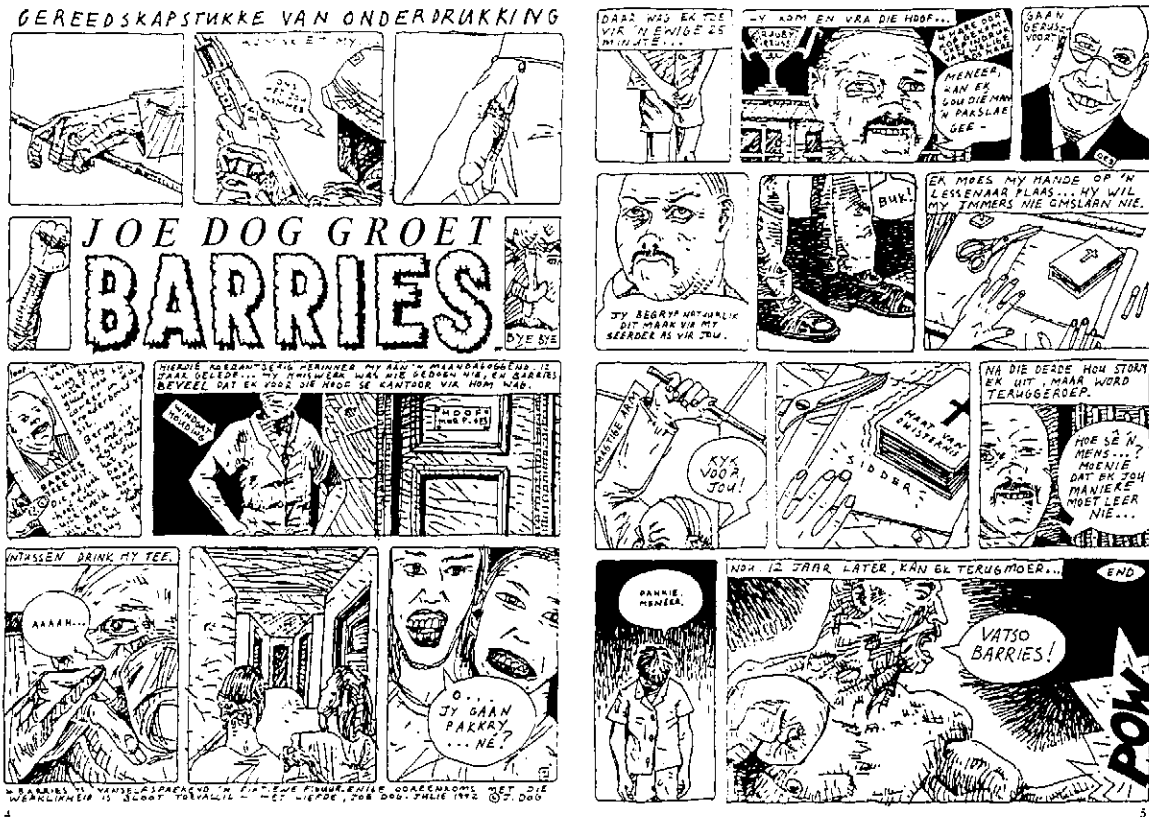
Antjie Krog (1993) reageer ook op die nuwe toevoeging tot die Afrikaanse kultuur in ‘n aweregse artikel oor strokies en strokieslesers. Volgens haar word “gekonsentreerde informasie ... met eenvoudige kodes en min woorde oorgedra”. Krog beskryf die impak hiervan op die (Suid-Afrikaanse) “scene” as volg: “(S)oos die massiewe vuus van ‘n dikgespiede bokser teen die Christelik Nasionale onderwyser ontplof met ‘n Vatso Barries! bliksem die twee ons strukture deurmekaar as inkteater.” Vir Krog is *Bitterkomix* ‘n uiters geslaagde en welkome verskynsel in Afrikaans.

#### **5.3.4 Temas en tendense in enkele strokies**

Alhoewel daar heelwat minder intertekste in *Bitterkomix 2* as in die eerste tydskrif voorkom, is dit steeds aanwesig en versterk dit die band tussen die twee opeenvolgende uitgawes. Die volgende voorbeelde word aangetref: Joseph Conrad se “Heart of Darkness” (1993:5), C.J. Langenhoven se karakter Bittergal (1993:9), Sol Plaatje (1993:11), C.J. Langenhoven (1993:11), Jello Biafra (1993:35), Patti Smith (1993:35), asook Kuifie en die Thom(p)sons (1993:40).

Anders as in *Bitterkomix 1* is daar ander skrywers by hierdie uitgawe betrokke, vergelyk Ina van Zyl se “Die Besoek” (1993:30), Herman Ellis (saam met Conrad Botes) se “Suidoos” (1993:38) en die illustrasie deur ene Lithon in die briefafdeling. Hierdie kunstenaars se bydraes pas goed by Kannemeyer en Botes se tipe tekste aan. Botes dra twee verhale by en Kannemeyer is verantwoordelik vir die ander sewe strokies. Ek fokus vervolgens op een van Kannemeyer se strokies wat volgens my die sterkste van al die strokies in hierdie tydskrif is. Hy neem hier weer een van sy eie ervarings as uitgangspunt.

### 5.3.4.1 “Joe Dog groet Barries” (1993:4)



Die teks wat in die meeste resensies genoem word, is Kannemeyer se “Joe Dog groet Barries”. Volgens Kannemeyer (1997:54) is hierdie teks en Ina van Zyl se “Die Besoek” die “eerste uitsluitlik outobiografiese strippe in *Bitterkomix*.” Kannemeyer las byvoorbeeld die volgende voetnoot by die verhaal wat ‘n duidelike aanduiding van sy spel met feit en fiksie is en die literêre aard van dié strokie beklemtoon: “Barries is vanselfsprekend ‘n fiktiewe figuur. Enige ooreenkoms met die werklikheid is bloot toevallig - met liefde, Joe Dog. Julie 1992.”

Dit vertel die verhaal van ‘n kind wat, jare nadat hy die skool verlaat het, van die aftrede van een van sy onderwysers in die koerant lees. Die berig herinner hom aan ‘n spesifieke ondervinding met die onderwyser, Barries, waartydens hy lyfstraf ontvang het omdat hy nie sy huiswerk gedoen het nie. Die ervaring vervul die verteller met wraaksug, selfs al het dit 12 jaar tevore plaasgevind. Juis die feit dat die spesifieke aantal jare genoem word, dien as beklemtoning van hoe goed hy alles onthou. Details soos hoe hy 25 minute voor die hoof (mnr. P. Oes) se kantoor

moes wag terwyl Barries tee drink, hoe hy in die teenwoordigheid van ander (vroue in hierdie geval) verneder word, hoe hy vooroor moes buk met sy hande op die hoof se lessenaar, en hoedat hy na drie houe met 'n rottang teruggeroep word omdat dit "goeie maniere" is om die onderwyser te bedank vir die lyfstraf, maak die verteller lus om tot geweld oor te gaan. Joe Dog neem standpunt in oor onder andere lyfstraf in die opvoedingstelsel: geweld kweek niks anders as geweld nie. Straf en opvoeding kom ook aan bod in "Boetie" (1995) en "Die hemel help ons (twee)" (1998).

### 5.3.5 Konklusie

Samevattend gestel is *Bitterkomix 2* 'n voortsetting van die temas wat in die eerste uitgawe aangeraak is, vergelyk byvoorbeeld Kannemeyer se kommentaar op die onderwysstelsel. Botes se "In die arms van 'n apokalips" (1993:15) parodieer die absolute beheer wat die Afrikaner Broederbond oor die Suid-Afrikaanse samelewing wou voortsit en herinner aan die "Tommy"-saga in *Bitterkomix 1*, maar die analogie kom by tye effens prekerig voor. In teenstelling hiermee is Ina van Zyl se outobiografiese "Die Besoek" (1992:30), 'n deurdagte en ontstellende strokie. Veral die finale paneel (1992:34) se uitbeelding van die verteller se neurose is besonder treffend.

Een van die onverwagte hoogtepunte van die uitgawe is myns insiens te vinde in die briewekolom, waar Philip O. Griesel (1992:42) in 'n uiters negatiewe brief onder andere aanbeveel dat die "meneertjies" wat vir die tydskrif verantwoordelik is, "Army" toe moet gaan om maniere te leer. Hy doen 'n beroep op die redakteurs om "om ons jeug se onthalwe ... met groter verantwoordelikeheidsin" te werk te gaan. Griesel se opmerkings is 'n tipiese weerspieëling van die Afrikaner van daardie tyd. Hees (1993:56) is egter van mening dat Griesel te tipies is en betwyfel dus sy bestaan: "As for Philip O. Griesel - he sounds rather too much like a fictitious collection of clichés!" Ten spyte van 'n meer beperkte tyd waarin dit geskryf en saamgestel is, het hierdie uitgawe nie die dringendheid of die humor wat in die eerste aangetref word nie. Van die strokies is nie so heg gestruktureer nie en dit laat die verhale effens onsamehangend voorkom. Die deurlopende temas en intertekstuele verwysings skep wel 'n noue band tussen die twee tydskrifte.

#### 5.4 Bitterkomix 3: Pulp vir Papkoppies (1993)



##### 5.4.1 Datum en fisiese besonderhede

*Bitterkomix 3* verskyn in November 1993 in dieselfde grootte en oplaag (1000) as die vorige twee uitgawes en soos nommer 2 bevat die voorblad een kleur, hierdie keer geel. *Pulp vir Papkoppies* het soos nommer een 60 bladsye, terwyl *Bitterkomix 2* net 44 bladsye het. Op die voorblad word die Suid-Afrikaanse rassekwessie vooropgestel: 'n viriele swart man beïndruk twee blanke meisies met sy spiere terwyl 'n wit man bewusteloos op die sand lê. Veral die een dame se swembroekstyl herinner aan 'n vroeëre tydperk, miskien die vyftigerjare.

#### 5.4.2 Konteks en voorwoord

Na Junie 1993 het beide Anton Kannemeyer en Botes na Europa vertrek waar laasgenoemde vanaf September 1993 tot Augustus 1994 'n nagraadse kursus in illustrasie aan die Koninklijke Akademie van Beeldende Kunste in Den Haag, Nederland, volg (Kannemeyer 1997:55).

Die redakteurs stel al die bydraende kunstenaars in hierdie uitgawe, tesame met hulleself, weer aan die leser voor in die voorwoord. Veral Ina van Zyl, 'n student in die Skone Kunste aan die Universiteit van Stellenbosch en Lorcan White, Anton se broer Mark Kannemeyer wat op hierdie stadium 'n student was aan die Hochschule der Kunste in Berlyn, word uitgelig. Beide hierdie kunstenaars lewer 'n groot bydrae tot die volgende uitgawes van *Bitterkomix*, maar Ina van Zyl slegs tot en met *Bitterkomix 6*. Anton Kannemeyer (1997:54) beklemtoon Van Zyl se individualistiese styl en sê dat haar tekenwerk, ten spyte van die feit dat sy nooit vantevore strokies gelees het nie, “alternatiewe moontlikhede (verskaf) om die narratief op te los.” Haar tekste is altyd outobiografies en is 'n soort “persoonlike selfbetragting wat identiteit en sosiale verwagtinge ondersoek.” Van Zyl en Joe Dog se outobiografiese tekste vind goeie aansluiting by mekaar.

Lorcan White se werk sorg volgens Kannemeyer (1997:55) vir 'n “nuwe stilistiese toevoer en bring doelbewus hulde aan kenmerkende style van die Amerikaanse *Underground*-stripkunstenaars.” Anton Kannemeyer wys op die belangrikheid van sy broer se ikonoklastiese strokies binne die Suid-Afrikaanse konteks, veral omdat sulke soort strokiestekste nie hier bestaan nie. Mark Kannemeyer is 'n voltydse skilder en dit verklaar volgens Anton deels die afwesigheid van herkenbare vorme en stereotipes in sy werk.

#### 5.4.3 Resensies

Die feit dat daar veel minder resensies van die derde tydskrif is, gee myns insiens 'n aanduiding dat die media op daardie stadium meer in *Bitterkomix* belang gestel het as gevolg van die sensasie van die eerste strokies vir volwassenes in Afrikaans. Cloete (1992) skryf 'n kort resensie oor twee tekste uit *Pulp vir Papkoppies*, naamlik “Die mens” deur Botes en “Rewerie” deur Joe



Dog en Dirk Winterbach. Vir Cloete is dit die siniese aard van Botes se teks wat opval, terwyl die persoonlike teks by Kannemeyer uitstaan.

#### 5.4.4 Temas en tendense in enkele strokies

In *Pulp vir Papkoppies* is heelwat meer intertekstuele verwysings as in die voorafgaande uitgawe. Die verwysings na Bittergal en Kuifie sluit nou aan by *Bitterkomix 2* en sorg vir 'n kontinuïteit tussen die twee opeenvolgende uitgawes. Ander voorbeelde van intertekste is as volg: Darth Vader uit die "Star Wars"-films (1993:22); Mickey Mouse (1993:23); Judge Dredd (1993:25); S. Clay Wilson (1993:25); die karakter Rocco de Wet uit die "Grensvegter"-fotoverhale (1993:40); Eugène Marais en Edgar Allen Poe (1993:41); William Blake, Hergé, David Lynch, Moebius, J.D. Salinger, Lorcan White, Little Richard, Phillip K. Dick, Vincent van Gogh en Nietzsche (1993:42 - 43); Steve Biko (1993:44), Vader, Seun en Heilige Gees (1993:44); Bittergal (1993:45) en Kuifie (1993:60).

Botes en Kannemeyer maak ook van heelwat meer bydraes deur ander kunstenaars in hierdie uitgawe gebruik: "Do a dance for daddy" (1993:4) deur Fran Landesman (saam met C. Schreuders en Joe Dog), Ina van Zyl met "Ek krap graag in my neus" (1992:6) en "Prossies" (1993:33), Lorcan White met "Henrietta Moos" (1993:9), "Little furry animals" (1993:23), "Abstract komix" (1993:53) en "Myself and my heroes" saam met Joe Dog (1993:41), Dirk Winterbach saam met Joe Dog se "Rewerie" (1993:20), Fransie G. van Reenen se "Remotor" (1993:26) en Herman Ellis saam met Conrad Botes se "Walking on water" (1993:50) pas goed binne die konteks van *Bitterkomix*. Kannemeyer dra 11 strokies by en Botes is verantwoordelik vir agt tekste. Vervolgens word drie eenbladstrokies bespreek om sodoende die deurlopendheid van sommige temas in Botes en Kannemeyer se tekste te illustreer.

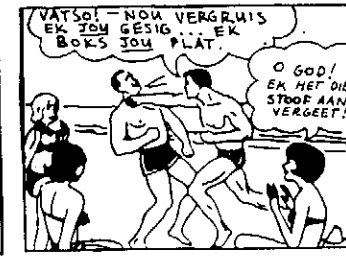
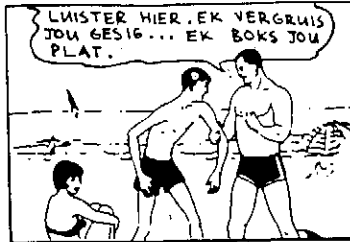
#### 5.4.4.1 “Die Mens” (1993:3)



Hierdie kort teks deur Botes, wat in vele opsigte aan ‘n liedjie of ‘n rympie herinner, gee ‘n geïroniseerde blik op ‘n blanke man se bestaan. ‘n Oorgewig, selfgenoegsame blanke man sit alleen aan by ‘n feesmaal terwyl drie ondervoede, kaal, swart, manlike werkers of slawe toekyk. Die blanke man eet te veel, sy “pens” bars oop en gevolglik “vrek” hy. Sy uiteinde is die hel, waar hy in die vlamme braai terwyl twee duiweltjies toekyk. Die een duiweltjie, met sy koddige horinkies en pyltjiesert, lig die leser in dat “die einde” van die verhaaltjie (en van die mens) is. Die vier kernagtige panele van die strokie lewer op kragtige wyse kritiek op rassisme en vraatsug (een van die sewe doodsondes). Die verwysing na die hel en die bonatuurlike kom in Botes se latere tekste weer na vore, vergelyk “Bloedrivier” (1995) en “Lucky Lucky” (1999).

5.4.4.2 “Die hero van die bitch”(1993:55)

**DIE HERO VAN DIE BITCH**  
 'n Action Verhaal  
 opgedra aan **STET**  
 deur Joe Dog



55

Joe Dog neem 'n retro-advertensie waarin geïllustreer word hoe om jouself fisies op te knap en dus meer populêr by vroue te wees, en voeg sy eie verbale teks by. Die resultaat is 'n ironiese teks waarin die oppervlakkigheid van fisieke krag op humoristiese wyse deur platvloerse taalgebruik uitgebeeld word. Die teks lewer kommentaar op die afknoamentaliteit van die sterke teenoor die swakke, maar bevat ook 'n element waarin die oppervlakkigheid van die stereotiepe vrou aangeraak word. Die swakker man se “vriendin” los hom vir die sterke nadat haar eertydse “vriend” nie sy “man” teen die sterkere kan staan nie. Die vuishou in die sesde paneel herinner aan die tydskrif se voorblad deur 'n verklaring te bied hoekom die blanke man op die voorblad bewusteloos is. Die verskil tussen die twee panele is dat dit 'n swart man is wat op die voorblad die blanke man platgeslaan het. Die strokie lewer ook kommentaar op die blanke man se

stereotiepe vrees vir die viriele swart man - 'n tema wat aansluiting vind by “Liefde en Missiele” in *Gif* (1994).

#### 5.4.4.3 “True love” (1993:60)

Op die agterblad is daar 'n outobiografiese teks, “True love” deur Joe Dog, wat oor sy Suid-Afrikanerskap tydens sy verblyf in Berlyn handel. As subtitel voeg Joe Dog die volgende by: “A very true story, looking briefly at the racial hoax.” Met die eenbladstrokie maak die verteller dit duidelik dat hy skaam was om as Suid-Afrikaner gesien te wees, 'n sterk aanklag teen die Apartheidsregering. Hergé se karakter Kuifie maak 'n verskyning in die strokie as hy 'n bier in die kroeg bestel waar Joe Dog en sy vriendin, “Mona” sit. Hierdie verskyning ironiseer die toetsbaarheid van die feite in die verhaal en herinner die leser dat die verteller besig is met 'n spel van feit en fiksie. In hierdie strokie kom een van die sterkste aspekte van Kannemeyer se tekste na vore, naamlik die problematisering van die grens tussen feit en fiksie. Hy doen dit onder meer deur die gebruik van die Kuifie-figuur, wat later as 'n alter ego optree, en 'n spel met persoonlike gegewens.

#### 5.4.5 Konklusie

*Bitterkomix 3* is 'n veel meer afgeronde produk en 'n lywiger uitgawe as die voorafgaande tydskrif. In hierdie uitgawe illustreer Botes sy siniese humorsin met tekste soos “Die Mens” en “Liefde vir die vyand” en Anton Kannemeyer syne met “Die hero van die bitch”.

## 5.5 Gif: Afrikaner Sekskomix (1994)



### 5.5.1 Datum en fisiese besonderhede

*Gif* is 'n eenmalige uitgawe wat in April 1994 in samewerking met Hond Uitgewers bekendgestel word. Die oplaag van 1500 is groter as dié van die gewone *Bitterkomix* tydskrifte. As gevolg van die samewerking met Hond Uitgewers is dit moontlik om 'n beter kwaliteit papier asook meer kleure vir die omslag te gebruik. Op die voorblad is 'n skets deur Joe Dog van 'n blanke man wat 'n dosis "medisyne" by sy vrou kry. Terwyl sy die stroop in 'n lepel gooi, dink hy aan rugby. Die voorblad waarsku ook baie duidelik dat die teks slegs vir volwassenes bedoel is. Dit verwys selfs na die teks as "smerig". Op die agterblad, geskets deur Conrad Botes, is 'n gegrimpeerde man in "suspenders" en hoëhakskoene. Hy staan op 'n verhoog en skiet 'n skoot met sy pistool, wat 'n visuele ooreenkoms toon met die wind wat hy laat. Die woorde "Double Barrel Komix" verskyn bokant sy kop.

Anders as die voor- en agterblad is die verhale self steeds in swart-en-wit. Die boekie is A5-grootte, wat kleiner is as die A4-grootte van die tydskrifreeks, en is volgens Kannemeyer (1997:60) bedoel om aan fotoverhale te herinner. Hierdie fotoverhale het veral in die sewentigerjare 'n bloeitydperk in Suid-Afrika beleef het en is volgens Kannemeyer deur "ons ouers" as "slegte" leesstof beskou.

### 5.5.2 Konteks

Kannemeyer begin tydens sy verblyf oorsee in 1993 aan een van die verhale, "Liefde en Missiele", werk. Die kontrasterende ingesteldhede in Suid-Afrika en 'n Europese stad soos Amsterdam jeens seksualiteit (en spesifiek pornografie en seks) het Kannemeyer opgeval en vir hom kon "'n stripboek wat oor seks handel ... dus as 'n ideale mondstuk vir satire en sosiale kommentaar dien" (1997:55).

### 5.5.3 Resensies

Die grafiese uitbeeldings in die boekie is van so 'n eksplisiete aard dat *Gif* met die eerste oogopslag as pornografie gesien kan word. De Waal (1994) betoog anders in sy resensie van *Gif*, "Full-frontal attack on taboos": "this is not pornography. *Gif* is not ingratiating in the way porn is - it is willing to titillate, but it is not afraid of being grotesque, disconcerting or blackly farcical too. It has a 'content', a set of references beyond itself, that porn elides." Kannemeyer (1997:61) sê dat hy die eksplisiete aard van die teks gebruik om die leser te mislei. Volgens hom is *Gif* satire en nie pornografie nie. Die staat beslis egter anders. Op 15 Desember 1994 publiseer die *Staatskoerant Vol. 354 no. 16175* 'n verbod op *Gif* onder die Wet op Publikasies, artikel 11(2), aangesien bevind word dat hierdie publikasie "ongewens" is binne die bedoeling van die wet. Botes en Kannemeyer vermoed die proses wat tot die verbod gelei het, het begin na die negatiewe reaksie van sommige by 'n personeeluitstalling deur die Departement Beeldende Kunste van die Universiteit van Stellenbosch waar "Liefde en Missiele" in volkleur uitgestal is. Die besoekersboek was vol neerhalende persoonlike opmerkings teen Anton Kannemeyer en sy teks. Die verbod self is omstrede, aangesien die redakteurs as gevolg van 'n adresfout te laat in kennis gestel is om appèl aan te teken.

### 5.5.4 Temas en tendense in enkele strokies

Alhoewel *Gif* saam met 'n ander uitgewery gepubliseer is, laat die intertekstuele verwysings dit nou by die *Bitterkomix*-tradisie aansluit. Kannemeyer en Botes gebruik verwysings na die Afrikaanse kinderlektuur, 'n "harde" pornografiese tydskrif en populêre literatuur in *Gif*, byvoorbeeld Trompie en Rooies van *Trompie en die Boksbende* (1994:1); Liewe Heksie en Griet van Verna Vels (1994:2); Saartjie (1994:3); *Gold Fever*, 'n pornografiese tydskrif (1994:5); Kojak (1994:8); Rocco de Wet, die Grensvegter (1994:10) en "Fanie en Melanie ontdek" uit die *Huisgenoot* (1994:24). Die verwysing na die jeugliteratuurkarakter Saartjie word weer gebruik in Kannemeyer se "Die hemel help ons (twee)" (1999).

*Gif* bevat bydraes deur Lorcan White met "Piel" (1994:19), "Saterdag, naby Pretoria" (1994:20), "Rugbyreuse no.38" (1994:22) en "Petra het baie van Piel gehou" (1994:23), asook Ina van Zyl met "Dinsdag, 24 April 1984" (1994:24) en "'n Liefdesgedig" (1994:26). Beide hierdie kunstenaars maak ook van seksueel eksplisiete uitbeeldings in hulle strokies gebruik. Ek bespreek onderskeidelik Botes en Kannemeyer se myns insiens twee belangrikste tekste, naamlik "Bomfok: Liefde vir die vyand" en "Liefde en Missiele".

#### 5.5.4.1 "Liefde en Missiele" (1994:1)



Hierdie verhaal deur Joe Dog begin met 'n *Natureingang* wat volgens Van Gorp (1993:268) dikwels in liriese en in besonder liefdesgedigte gebruik is. Joe Dog se gebruik hiervan is

moontlik 'n intertekstuele verwysing na die Afrikaanse prosa uit die dertigerjare en later, wat dikwels met 'n uitgebreide landskapbeskrywing begin het. Die verhaal handel oor twee karakters uit die Afrikaanse jeuglektuur, die vriende Trompie en Rooies, wat met hulle vuurpyl "Die Rooi Gevaar" ('n sinspeling op die Afrikanerbenaming vir die Kommunisme?) op die planeet Darnoc 3 land. Hulle hoofdoel is om so vinnig as moontlik seks met vroue te hê, vergelyk die tweede paneel (1994:1). Die twee vroue wat hulle langs die pad optel, is ook karakters uit die jeuglektuur. Levinia (Liewe Heksie) en Saartjie is hoogs ontvanklik vir wat Trompie en Rooies in gedagte het, maar is seksueel te aggressief. Dit lei tot impotensie by Trompie ("hy wil, maar sy ding wil nie") en 'n vroeë ejakulasie by Rooies (1994:2). Soos in die kinderverhale toor Levinia per ongeluk haar perd Griet om haar te kom help. In hierdie weergawe is Griet egter nie 'n perd nie, maar 'n viriele en welbedeelde swart man met 'n ereksie. Die vroue is nou geholpe, maar die twee "plaasjapies" soos Trompie en Rooies neerhalend genoem word, moet vertrek. Trompie vermoor vir Rooies omdat hy (volgens Kannemeyer 1997:61) nie 'n getuie van sy impotensie terug Aarde toe kan neem nie.

Die strokies speel met die tema van geslagsrolle wanneer dit by seksuele toenadering kom. Ook die blanke man se stereotiepe vrees vir die viriele swart man word aangeraak. Kannemeyer (1997:60) verduidelik dat "Liefde en Missiele" as Afrikaner Sekskomix funksioneer: "Dit is in feitlik alle opsigte ikonoklasties ... Dit implementeer eksplisiete beelde en taal en vernietig sodoende konvensionele waardes." Die satire kan net slaag indien die leser met al die karakters uit die jeuglektuur, asook die witman se vrese vir die swartman bekend is. Kannemeyer (1997:62) verduidelik verder dat, in die lig van McCloud se identifikasie-teorie, die blanke manlike leser met Trompie en Rooies sal identifiseer. Die verwagting word van meet af geskep dat die twee karakters gou seks sal vind, maar die leser word hiervan weerhou. Die blanke, manlike leser word dus saam met die karakters seksueel gefrustreer.

'n Vroulike leser identifiseer in teenstelling hiermee volgens Kannemeyer (1997:62) met Levinia en Saartjie. Hulle verkeer in 'n magsposisie: die twee meisies het volle beheer oor hulle seksualiteit en "gebruik" mans om hulle lus vir seks te bevredig. Op hierdie wyse word die stereotiepe geslagsrolle omgeruil.



5.5.4.2 “Bomfok - Liefde vir die vyand: Deel 4” (1994:10)



Botes se verhaal is ‘n parodie op die propagandistiese fotoverhaalreeks “Grensvegter: Rocco de Wet” van die sewentiger- en tagtigerjare en raak die tema van homofobie en seksuele geweld aan. De Wet moet Kubaanse diamantdiewe opspoor. Hulle het ook vir Precilla, ‘n goeie vriendin van Generaal Blokkie Visser, ontvoer. Wanneer Rocco ‘n vrou vastrek wat moontlik inligting oor die Kubane kan verskaf, ondervra hy haar. As sy hom ‘n “Bees” noem, interpreteer hy dit op ‘n seksuele vlak en ruk hy haar bra af. Volgens Rocco moet dié wat nie wil hoor nie, voel. Die Kubaan is egter, tot Rocco se skok en verbasing, ‘n man. Rocco is skielik magteloos en word vinnig oorrampel. Hy word dan deur dieselfde Kubaan gesodomeer. Tydens die sodomering kry De Wet ‘n handgranaat beet en laat dit afgaan, wat miskien ‘n suggestie van ‘n orgasme kan wees. Die laaste paneel wys ‘n stukkende Rocco op die grond met ‘n klomp hartjies in die lug, wat die suggestie laat dat hy die homoseksuele ervaring geniet het en selfs verlief is. Botes se verhaal is teenstrydig met die beeld wat die fotoverhale van Rocco de Wet uitgedra het en ondermyn so die “Die Grensvegter” as Afrikanerheld en politieke propaganda. Botes gebruik

weer hierdie figuur as tipiese Afrikanerheld in sy weergawe van “Bloedrivier”.

### 5.5.5 Konklusie

As gevolg van die pornografiese intertekste in byvoorbeeld “All models are over eighteen” (1994:5) kan dele van *Gif* wel pornografies voorkom indien dit buite konteks aangehaal word. ‘n Vollediger bespreking van veral Kannemeyer se gebruik van die seksuele is in die volgende hoofstuk opgeneem. Myns insiens is *Gif* ‘n geslaagde seksuele parodie. Al vier kunstenaars maak op treffende wyse van seks as motief gebruik in hulle strokiesnarratiewe.



## 5.6 Bitterkomix 4: Verkoop jou siel vir security (1994)



### 5.6.1 Datum en fisiese besonderhede

*Bitterkomix 4* verskyn in November 1994 (met 'n oplaag van 1200) kort na Botes se terugkeer uit Nederland. Die subtitel deur Dirk Winterbach (wat in *Bitterkomix 3* 'n strokie saam met Joe Dog geskryf het) kom uit die liedjie "Glansende Genot". Ooreenkomstig met die vorige twee uitgawes (nie *Gif* nie) bevat die voorblad een kleur, naamlik pienk. Die voorbladskets deur Botes wys 'n dominee wat 'n klein duiweltjie met 'n vlam uit 'n blikkie spuit. Die blikkie kos R6,66, wat 'n sinspeling op die bouse getal is. Die dominee is proporsioneel baie groter as die duiweltjie - tot in so 'n mate dat die aanval onregverdig voorkom. Die skets suggereer dat die leser eerder met die duiweltjie as met die dominee moet identifiseer en simpatiseer.

### 5.6.2 Konteks en voorwoord

*Verkoop jou siel vir security* (1994) word net na *Gif* (1994) gepubliseer. By die bekendstelling van *Bitterkomix 4* lewer Paddy Bouma (1994) kommentaar op die uiters negatiewe respons wat “Liefde en Missiele” by die US-Personeeluitstalling ontlok het:

And so Stellenbosch (with some notable exceptions) roused itself to attack Anton rather than take a serious look at the society that produces the behaviour portrayed. I looked through the comments in the visitors book on that occasion. It was an ugly display of self-righteousness and complacency for a society where sexual prudery cloaks an alarming incidence of child abuse and family violence.

Die kontroversiële strokie het volgens Bouma (1994) die Stellenbosse lesers in so ‘n mate geskok “that it apparently relieved people of their ability to read, and so to discern the underlying message of the piece.” Die grafiese aspek van die strokie was dominerend ten opsigte van die verbale - die mense kon nie verby die ereksies en vaginas kyk om by die volle teks te kom nie. In ‘n uitdagende antwoord op die debat jukstaponeer die redakteurs hierdie opmerkings oor “Liefde en Missiele” op die agterblad van *Bitterkomix 4*. Die karakter Levinia (uit Joe Dog se “Liefde en Missiele”) is reg langs die kritiese opmerkings geplaas met die volgende woorde: “Sny uit die stront, Jongman. Ons wil naai!”

### 5.6.3 Resensies

Powell (1995) vergelyk hierdie uitgawe met die vorige tydskrifte: “the latest comic collection is less in your face than its predecessors, and many of the pieces are wry or positively poetic.” Hy beskryf die tydskrif as “indulgently adolescent, crudely drawn, deliberately gross and a self-consciously baiting of the bourgeoisie.” Die uitgawe word volgens Kannemeyer (1997:56) gekenmerk deur ‘n meer tradisionele *diagramming*. Dit bring mee dat die verhale meer “leesbaar” is. Volgens hom bly die inhoud egter ikonoklasties. Powell (1995) let op dat obseniteit, tesame met “blasphemy, brutality, scatology and the systematic breaking of sundry other taboos” gebruik word om die Afrikanerdom te kritiseer: “*Bitterkomix* does find and does tear away at the soft underbelly of the South African and more particularly Afrikaner society.”

#### 5.6.4 Temas en tendense in enkele strokies

Die intertekste in hierdie uitgawe is 'n skynbaar eklektiese vermenging van kuns en wissel van digters tot die populêre kuns, byvoorbeeld: Peter Blum en Baudelaire (titelblad); "Glansende genot" deur Dirk Winterbach van die groep "Draadloos" se album, "DKW" (Voorblad en lokblad); "Wish I was in El Salvador" deur Jello Biafra en The Dead Kennedys (1994:22); Biafra se "Life Sentence" uit "Give me convenience or give me death" (1994:26); Darth Vader (1994:27); William Blake se "Proverbs of Hell" uit *The Marriage of Heaven and Hell* (1994:28); *Gif* (1994:31); "Siembamba" (1994:32) en "Die Grensvegter" (1994:37). Intertekste soos die Grensvegter, Darth Vader en Biafra kom ook in die vorige uitgawe gevind voor en sorg vir 'n element van deurlopendheid.

'n Uittreksel uit die besoekersboek by die personeeluitstalling van die Universiteit van Stellenbosch, asook 'n aanhaling uit *Die Eikestadnuus* van 23 September 1994 waarin die "kunskenner" Rita Elfrink kommentaar op die strokiesprent lewer (wat volgens haar slegs 'n sosiale statement is en dus geen kuns nie), lewer bewys daarvan dat die redakteurs meer krities na hulle medium en eie werk begin kyk.

Ina van Zyl gaan voort met haar indringende outobiografiese tekste in "Rosie is nuut" (1994:10) en "Bestaan" (1994:17), terwyl Lorcan White verantwoordelik was vir die illustrasie op die agterblad. Kannemeyer se sterkste teks gebruik weer 'n persoonlike ervaring as bronmateriaal. Die fokus val in hierdie bespreking op "Jeugweerbaarheid", aangesien Kannemeyer in hierdie verhaal 'n direkte verband lê tussen 'n opvoedingstelsel en seksualiteit - iets wat na dié uitgawe al hoe sterker na vore tree in sy verhale.

##### 5.6.4.1 "Jeugweerbaarheid" (1994:23)

Joe Dog vertel van sy ervaring van "Jeugweerbaarheid", die skool se program om die kinders "voor te berei op die lewe, daardie gruwel wat kwansuis buite die draadheining van die skoolgronde op ons sou lê en wag." Tydens hierdie lesure is die seuns en meisies geskei en gewoonlik na afsonderlike lokale gestuur. Die seuns moes dril om hulleself gereed te kry vir



militêre diensplig, terwyl die meisies onderworpe was aan ‘n tipe skoktaktiek om hulle teen veneriese siektes en voorhuwelikse seks te waarsku.

Die verteller in die verhaal, Max Plant (‘n alter ego van Joe Dog) onthou die spesifieke lesuur waartydens die Hoërskool Linden (waar Kannemeyer op skool was) ‘n spreker gekry het, “Dr. Prof. Boela Malan” (sic.) van die Aasvoëlkop Gemeente, om met die kinders oor seksvoorligting te praat. Die dominee se naam suggereer iets van ‘n “boelie” en dra ook ‘n politieke konnotasie (Dr. D.F. Malan). Nadat hy met skriflesing en gebed geopen het, preek Dr. Prof. Malan oor die sonde van seks voor die huwelik. Volgens hom het meer as 50% van die matrikulante seks voor hulle die skool verlaat. Hy haal “profusely” uit die Bybel aan om sy argumente te staaf. Daarna wend hy hom tot die onderwerp van masturbasie en beskuldig veral die seuns daarvan. Wanneer een van die seuns vir sy vriend “lag”, verneder die spreker hom voor die hele saal en beveel almal om vorentoe te kyk. Die hoogtepunt van sy preek volg dan. Wanneer die spreker die Bybel

raadpleeg oor die onderwerp van masturbasie, kom hy tot die volgende konklusie:

Wat sê die Bybel oor masturbasie? Die Bybel sê **niks** oor masturbasie nie ... Maar **ek** sê nou vir julle dat dit 'n kinderagtige gewoonte is ... word groot en staak masturbasie!"

Die verhaal se tema wentel om seksuele repressie en lewer kommentaar op hoe maklik die skoolsisteem, 'n kerninstansie in die maatskappy, met die oog op 'n eie agenda geplooi kan word. Die dominee-figuur stel die Bybel ondergeskik aan sy eie opvattinge oor seksualiteit - iets wat die subjektiewe aard en ongegrondheid daarvan uitlig. Die kind se natuurlike geïnteresseerdheid in seksualiteit word verbied op 'n wyse wat die belaglik laat voorkom.

Die verhaal se laaste paneel bied twee moontlike interpretasies: die liggaamshouding van die verteller suggereer in die eerste plek dat hy uit rebellie masturbeer. Hierdie moontlikheid word gedeeltelik gestaaf deur die gedagtes van die verteller: "Die Poes! Die Poes!" (1994:26). Indien die verteller sou masturbeer, sou daar egter bewegingstrepies by sy arm wees. Die ander moontlikheid is dat hy na die dominee as 'n "Poes" verwys as gevolg van sy toespraak. Prof. Dr. Boela Malan se praatjie het wel 'n effek op die verteller, maar nie die gewenste nie. Beide interpretasies dui op die verlies van respek vir die gesagsfiguur. As onderskrif haal Joe Dog 'n reël uit Jello Biafra se "Life Sentence" aan wat sy gevoel jeens die dominee duidelik weerspieël: "I'd rather stay a child and keep my self-respect if being an adult means turning out like that guy" (1994:26). Met die verhaal illustreer Joe Dog waarom hy reeds as kind ontugter geraak het met beide die skoolsisteem en die kerk. Dit is nie die laaste keer wat die Malan-familiernaam deur Joe Dog bygekom word nie. In sy uiters omstrede werk, "Boerenooientjies hou van pielsuig" (1995), is een van die "nooientjies" die dogter van ene Ds. Malan. Ook die "Die hemel help ons (twee)" (1998:20) word die van gebruik in 'n verwysing na 'n tipiese Afrikanerskool, die Hoërskool D.F. Malan.

### **5.6.5 Konklusie**

In vergelyking met die eerste drie uitgawes is *Bitterkomix 4* volgens my die mees afgeronde en gefokusde produk van die reeks tydskrifte. Die verhale sluit sterk aan by die deurlopende tematiek van die ondergraving van die Afrikanerdom en die kunstenaars maak van verfynde

verteltegnieke gebruik om hulle strokies beide leesbaar en indringend te maak. Joe Dog se “Jeugweerbaarheid” is ‘n hoogtepunt en sluit ook goed aan by sy “Joe Dog groet Barries” (1992:4).

## 5.7 “Vetkoek” in *Loslyf*

### 5.7.1 Datum en fisiese besonderhede

In April 1995 sien die eerste Afrikaanse sagte pornografiese tydskrif die lig. Die redakteur van *Loslyf*, die skrywer Ryk Hattingh, beskryf die aard van die tydskrif op spitsvondige wyse (*Weekly Mail & Guardian*, 21 - 27 April 1995): “The photographs of the female form ... will be of such an explicit nature that even illiterates will be able to enjoy the publication.” Die voorblad dra die volgende lokreël: “Sewe meisies - beeldskoon, poedelkaal en jags”, volgens Hattingh die eerste keer dat die woord “jags” op die voorblad van ‘n Afrikaanse tydskrif voorkom. Met die eerste publikasie van *Loslyf* was die tydskrif die middelpunt van vele moralistiese gesprekke. Kritiek deur die establishment is gelewer op die “vuil” aard van die publikasie. Beide die Nederduits Gereformeerde dominee, dr. Fritz Gaum, en Suid-Afrika se hoofsensor, dr. Braam Coetzee, kritiseer Hattingh “for ‘polluting’ the mind of the *volk*” (*Weekly Mail & Guardian*, 21 - 27 April 1995). Hattingh sien sy werk anders: “What I work with are repressed desires, which will now for the first time come into the open.” Volgens Hattingh kan *Loslyf* lei tot ‘n samekoms tussen die informele aard van gesproke Afrikaans en die seksueel geïnhibeerde weergawe van geskrewe Afrikaanse literatuur. Die uitgewer, Joe Theron, wat ook *Hustler* besit, formuleer in dieselfde onderhoud sy doel met die tydskrif anders: “It certainly isn’t my purpose to do anything for the Afrikaans language. There is a gap in the market and my sole purpose is to fill that gap.”

### 5.7.2 Konteks

Hattingh nader Botes en Kannemeyer in Maart 1995 om ‘n bydrae tot *Loslyf* te lewer. Die beoogde dubbelbladsy vervolgstrokies asook enkelbladstrokie hou verskeie voordele vir die *Bitterkomix*-redaksie in. Hulle werk bereik meer lesers (die oplaag van die eerste uitgawe van *Loslyf* was 100,000 waarvan 70,000 verkoop is) en hulle kan in volkleur werk. Die twee



skrywers moet egter, om die strokie binne die konteks van die tydskrif te laat slaag, met stereotipes werk. Volgens Kannemeyer (1997:57) moet “die leser ... verlei word deur herkenbare vorme ... en strukture (elke maand móét daar voorskryftelik ten minste een keer seks in die stripverhaal wees.” Rheeder (1995:13) verduidelik hoe “Vetkoek” funksioneer:

‘Vetkoek’ gebruik die bekende en kontroversiële genre van pornografie/erotika en manipuleer dit om te funksioneer as ‘n ... satire van ... die Suid-Afrikaanse samelewing. Die tydskrif waarin dit verskyn, dra by tot die geslaagdheid daarvan: Kannemeyer en Botes gebruik die steeds groeiende bedryf van die seksliteratuur om ‘n mark te bereik wat direk aangespreek kan word in hulle strips.

Botes en Kannemeyer satiriseer die lesers van die pornografiese tydskrif *Loslyf* op subtiële wyse. Vroue word soos in “normale” pornografie, steeds in onderdanige posisies geteken, maar slegs om die indruk te skep dat “Vetkoek” dieselfde doel as *Loslyf* het. Van der Watt (1997) wys op die gevaar dat indien die leser nie besef dat die spot met hom of haar gedryf word nie, die poging tot satire eerder die status quo sal bevestig. Die moontlikheid van misogynie as literêre motief word later in die hoofstuk oor Kannemeyer bespreek.

### 5.7.3 Intertekstuele verwysings

Die intertekste in “Vetkoek” laat hierdie vervolghoofstuk aansluit by die *Bitterkomix*-tydskrif, met ooreenkomstige karakters soos Tommy, Nurse S. Clay Wilson en Krollspell uit “Case 308” en Freek Bester uit *Bitterkomix 3*. Hierdie intertekste met die *Bitterkomix*-reeks maak van “Vetkoek” ‘n soort voortsetting van die oorspronklike “Tommy”-sage. Die gebeure vind nou in ‘n post-apartheid Suid-Afrika plaas. Ander intertekstuele verwysings is na: *Fahrenheit 451* deur Ray Bradbury (1953); die skrywer en *Loslyf*-redakteur Ryk Hattingh en die pulpkarakter Rooi Jan.

### 5.7.4 Konklusie

Kannemeyer (1997:58) beskou “Vetkoek” in sy geheel as ‘n “mislukking”. Hy noem die laaste twee episodes ‘n poging om die verhaal tot ‘n konklusie te bring deur die gebruik van

surrealisme en ikonoklastiese beelde. Myns insiens is dit juis hierdie elemente, tesame met die skrywers se gebruik van metafiksionele kommentaar, wat die verhaal te obskuur maak. Die lesers kon in die latere stadium van die verhaal moeilik met die situasies identifiseer en die satire slaag gevolglik nie.



### 5.8 Bitterkomix 5: Ek sal vergewe, maar nie vergeet nie (1995)



#### 5.8.1 Datum en fisiese besonderhede

Terwyl “Vetkoek” in *Loslyf* gepubliseer word, verskyn *Bitterkomix 5* (Julie 1995). Op die oranje voorblad is ‘n skets deur Joe Dog van ‘n ietwat outydse jong meisie in uitlokkende onderklere met ‘n Voortrekkerkappie op. Die agterblad, deur Botes en Kannemeyer, is ‘n voorbeeld van die soms makabere en grusame galgehumor van die redakteurs. “So lyk mens ...” wys die gevolge as ‘n mens “dit nie oor die treinspoor maak nie”, “as jy onder die grassnyer beland het”, “wanneer jy gewurg word” en “as jy gesteeek is”. Die twee subtitels, *Komieks deur Suid-*

*Afrikaners vir Suid-Afrikaners* en *Ek sal vergewe, maar nie vergeet nie* is 'n aanduiding dat die tydskrif steeds sterk op die Suid-Afrikaanse milieu konsentreer. 'n Teks wat baie nou hierby aansluit, is Botes se "Bloedrivier" (1995:18).

### 5.8.2 Konteks en voorwoord

Die voorwoord dui aan dat die tydskrif nou volledig onafhanklik van die Universiteit van Stellenbosch bedryf word, omdat Kannemeyer se "Boerenooientjies"-teks by 'n drukkersuitstalling van die personeel van die US verbied is. Dit impliseer dat die redakteurs bykans vrye teuels het met betrekking tot sensuur - iets wat al hoe duideliker uit die verhaalinhoude blyk.

### 5.8.3 Resensies

Oor die vyfde uitgawe skryf Morris (1995): "In strips ranging in style and content from erotic to surreal, ironic to absurd, an endearing home-grown wit underwrites the Stellenbosch duo's mordant satire." In Morris se onderhoud met die skrywers formuleer Kannemeyer hulle aspirasies as volg: "This isn't high literature, and we don't want it to be ... It's about stripping things down, exposing perversions, and being provocative." Hierdie doelstellings word tot uitvoering gebring in wat myns insiens twee van die plofbaarste tekste deur Kannemeyer en Botes is, naamlik "Boetie" (1995:4) en "Bloedrivier" (1995:18). Marcel Ruijters (1995) is die eerste Nederlandstalige resensent wat op *Komieks deur Suid-Afrikaners vir Suid-Afrikaners* reageer:

Het goede van *Bitterkomix* is vooral het feit dat ze bijtende satire c.q. maatschappijkritiek leveren, zonder dat ze zich vertillen aan de issues van de zwarte bevolking. Ze hebben goed begrepen dat je het eerst moet hebben over zaken waar je verstand van hebt.

Oor die tekeninge sê Ruijters: "Het tekenwerk van deze Afrikaner undergrounders is overwegend zeer sterk, vooral als het in diens staat van een sterk verteld verhaal ..."

#### 5.8.4 Temas en tendense in enkele strokies

Die uiteenlopendheid van die verwysings in hierdie uitgawe wys steeds op die wye verwysingsraamwerk waarbinne die skrywers se werk figureer. Dit blyk wel dat die grootste gemene deler steeds die terreine is van die letterkunde en die strokiesliteratuur. Voorbeelde hiervan is Kuifie (1995:4), Thomas Bernhardt (1995:4), “The Shining” deur Stanley Kubrick (1995:5), “Dr. Strange” (1995:10), Die Gelofte van Bloedrivier deur Sarel Cilliers (1995:25), Dante (1995:28), “Die Brandwag” (1995:31), C. Louis Leipoldt (1995:31), “Die Skim” en “Zorro” (1995:31) asook R.R. Ryger se *Beertjie en die Boytjies* (1995:34).

Soos in *Bitterkomix 4* is dit net Lorcan White, wat met “Jan Brand” (1995:9) en “‘n Kort geskiedenis van Jan Brand” saam met Joe Dog (1995:31), asook “‘n Dag in die lewe van Jan Brand” (1995:34) ‘n bydrae tot dié uitgawe lewer, soos Ina van Zyl met “Viskop” (1995:14). Botes lewer slegs een strokiesverhaal op sy eie, maar werk saam met Anton Kannemeyer aan nog twee ander strokies. Kannemeyer dra sewe tekste tot hierdie uitgawe by.

Die twee hoogtepunte in hierdie uitgawe is myns insiens Botes se “Bloedrivier” en Kannemeyer se “Boetie”, met temas soos die opvoeding, pedofilie en die rol van geskiedskrywing in die Afrikanerdom. Dit is ‘n voorsetting en verfyning van dieselfde temas wat voorheen in die *Bitterkomix*-reeks gevind is. Beide hierdie tekste word breedvoerig in die laaste twee hoofstukke van hierdie tesis bespreek.

#### 5.8.5 Konklusie

Alhoewel hierdie uitgawe net veertig bladsye beslaan, is *Bitterkomix 5* ‘n skerp en genadelose aanval op die samelewing. Die temas is nog meer gefokus en afgerond as in die vorige uitgawes. Die twee tektste deur Botes en Kannemeyer is volgens my nie slegs hoogtepunte in hierdie uitgawe nie, maar ook in die twee skrywers se oevres tot op hierdie stadium.

## 5.9 Bitterkomix 6: Afrikaners is plesierig



### 5.9.1 Datum en fisiese besonderhede

*Bitterkomix 6* verskyn in Maart 1996 met 'n oplaag van 1200. Die voorblad bevat soos die voriges een kleur, naamlik groen. Botes se voorbladskets toon 'n kroegtoneel met op die voorgrond 'n jong man wat 'n sigaret vir 'n jong meisie aanbied. In die agtergrond sit nog drie kroeggangers wat omhelsend besig is om te drink en te lag. Die oordrewe wyse waarop die man 'n sigaret aan die vrou aanbied, herinner aan 'n sigaretadvertensie.

Die inhoud van die sesde uitgawe word verder geadverteer deur twee panele met karakters uit

twee prominente verhale, Botes se “Fanie Swart” en “Max kom terug” deur Joe Dog. Dit is die eerste *Bitterkomix* met die waarskuwing, “Slegs vir volwassenes” op die voorblad (afgesien van *Gif*), wat moontlik verklaar kan word teen die agtergrond van die “Boerenooientjies”-polemie.

### 5.9.2 Konteks en voorwoord

Die sesde uitgawe van *Bitterkomix* kom net na die “Boerenooientjies”-polemie. Ek gee later, in die hoofstuk oor Kannemeyer, meer aandag aan die rede en aard van die polemie. Dit lyk asof die ekstreme seksuele aard van die “Boerenooientjies”-teks ook neerslag in hierdie uitgawe gevind het, soos blyk uit die woorde op die lokblad (1996:3): “*Bitterkomix* no. 6 bied aan: Meer drank, meer poes, meer drugs, meer spoed ...” Volgens Tayler (1996b) het Botes en Kannemeyer selfs verwag dat hierdie uitgawe, soos *Gif*, verban sou word. Dit verklaar moontlik die “Slegs volwassenes” op die voorblad. ‘n Ander moontlikheid is dat *Bitterkomix* 6 as gevolg van die hoeveelheid seksuele eksplisiete tussen pornografiese tydskrifte uitgestal kon word en sodoende ‘n ander mark as gewoonlik bereik.

### 5.9.3 Resensies

Tayler (1996a) beskryf die reaksie wat die *Bitterkomix*-redaksie in die tyd voor en rondom die publikasie van *Bitterkomix* 6 ontlok het:

They have unleashed a consternation; their work has been banned, exhibitions at galleries attacked with spray paint, letters sent in calling for Anton’s sacking from the varsity, and their parents have received threatening phone calls. Yet they increase in popularity with every issue.

Tayler (1996a) let ook op dat handelaars begin om nie meer die tydskrif aan te hou nie en verduidelik die redes: “Because they are downright lewd, immoral, and unpatriotic pornographers pulling threads from our moral fibre.” Volgens Tayler staan hulle nie tru as dit by temas soos “racism, homophobia, abuse, rape (and) violence” kom nie. En wanneer hulle werk as “swak smaak” bestempel word, reageer Kannemeyer teenoor Tayler deur na Oscar Wilde te verwys: “‘Art is like a mirror’ ... If people recognise themselves in our stories and are

horrified by what they see it's a reflection of their insecurities ... We find stereotypes an excellent vehicle to work with and we enjoy using strong graphic images.”

#### 5.9.4 Temas en tendense in enkele strokies

In *Bitterkomix 6* word voortgegaan met die intertekstuele verwysings, soos in al die vorige uitgawes. Voorbeelde hiervan is die volksliedjie, “Afrikaners is plesierig” (voorblad); Darth Vader uit die *Star Wars*-trilogie (1996:24); *Die Buiter*, *Fritz Deelman* en *Die uile* (1996:25); Dead Kennedys se “Too drunk to fuck (1996:25); *Kuifie* (1996:27) en (1996:31) en S. Clay Wilson (1996:30). Die *Kuifie*-en Wilson-intertekste asook die verwysing na die Dead Kennedys blyk ‘n konstante te wees in veral Anton Kannemeyer se metafore.

Uit ‘n totaal van 10 strokies in hierdie uitgawe, dra Botes een by, naamlik “Die laaste dae van Fanie Swart”. Dit is as historiese strokiesverhaal ‘n belangrike teks en word in die hoofstuk oor Botes breedvoerig bespreek. Anton Kannemeyer lewer ses strokies in hierdie uitgawe. Sy “Max kom terug” is ‘n vernuwing in die *Bitterkomix*-reeks deurdat dit ‘n vermenging is van ‘n kortverhaal en ‘n strokie. Hierdie verhaal word hieronder in meer detail bespreek. Ander bydraes word gelewer deur Lorcan White en Ina van Zyl. White skryf “Nog verdere avonture van Jan Brand” saam met Joe Dog (1996:31), “Nog ‘n dag in die lewe van Jan Brand” (1996:38) en die agterblad. Ina van Zyl voeg “Gertina Stefenete” (1996:34) en “Liefde” (1996:37) tot die tydskrif by.

##### 5.9.4.1 “Max kom terug” (1996:21)

Hierdie teks deur Joe Dog is ‘n vermenging van ‘n kortverhaal en ‘n strokiesverhaal, met die verbale teks wat in so ‘n mate domineer dat dit eintlik as ‘n geïllustreerde verhaal beskou kan word. Die verteller se doelbewuste vermenging van feit en fiksie kom in hierdie verhaal na vore deur die outobiografiese aanduidings in die teks. Max Plant, ‘n alter ego van Joe Dog, se “ou girlfriend” Mona in Berlyn verskyn ook in Joe Dog se eenbladstrokie “True Love”. Max Plant verwys na hoe hy dit gehaat het as “Darth Vader” met sy “vet vadervingers” aan sy hare gevat het en (hom en sy broer) gesoengroet het. Dit is ‘n direkte ooreenkoms met paneel 1 (1995:5) van



“Boetie”. Saam met die ontluistering van die vaderfiguur word die beeld van die vrou eweneens ondergrawe. So laat dink “skoolmeisiepoep” hom aan

‘n swartman wat eendag in Darth se huis die toilet gebruik het. Max was ongeveer agt jaar oud. Hy moes die toilet ná die swart helper gebruik en onthou die afstootlike stank wat in die badkamer agtergebly het. Dit was ‘n premordiale reuk wat hy nog nie vantevore in sy (beskaafde) wit bestaan geruik het nie. Die stank van die skoolgirl se poep boesem ongeveer dieselfde angst en veragting by Max in.

Hierdie onvleiende uitbeelding van die vrou dra by tot die skynbaar misogynistiese elemente in sommige van Joe Dog se tekste, byvoorbeeld in “Elke ou se liefde is belangrik” (1996).

### **5.9.5 Konklusie**

Volgens my is Anton Kannemeyer se eksperiment met die geïllustreerde kortverhaal suksesvol en dien dit as ‘n interessante uitbreiding op “Boetie” (1995:4). Botes hou vol met ‘n ewe suksesvolle “Gesiedenis Departement”-strokie met “Die laaste dae van Fanie Swart” (1996:4). In die geheel gesien is *Bitterkomix 6* ‘n waardige opvolger vir sy uitstekende voorganger, *Bitterkomix 5*.

## 5.10 Lag-lag (1996)



*Lag-lag* verskyn in November 1996 en is volgens Kannemeyer (1997:59) “doelbewus slegs vir *Bitterkomix*-geesdriftiges en -versamelaars gemaak. Daar is slegs sowat 170 eksemplare. Die boekie, met die humoristiese ondertitel “Kleurlose grappies wat eers laf maak en daarna bedwelm” bevat uittreksels uit die sketsboeke van Joe Dog, Conrad Botes en Lorcan White. Kannemeyer (1997:59) beskryf beide die vorm en inhoud as ikonoklasties en lewer kommentaar op een van sy sketse wat vir publikasie in *Loslyf* afgekeur is. “Die waarheid is uit” (1996) toon ‘n stereotiepe vroulike model besig om haarself te ontlaas. Die onderskrif lui as volg: “mooi meisies kak gereeld.” Volgens Kannemeyer ondermyn die skets die vroulike model as seksuele onderwerp.

*Lag-lag* bevat min tot geen narratiewe struktuur nie en is baie moeilik om as strokie te lees. Indien die leser nie met die *Bitterkomix* tradisie bekend is nie, sal die strokies obskuur en vir vele onverstaanbaar voorkom. As versamelstuk vir strokiesentoesiaste is dit egter ‘n kleinood.

5.11 Bitterkomix 7: Op die randjie van 'n dieper insig (1997)



5.11.1 Datum en fisiese besonderhede

*Op die randjie van 'n dieper insig* verskyn in Maart 1997, ook met 'n oplaag van 1200. Kannemeyer is verantwoordelik vir die voorblad, wat in kontras met die voorgangers se een kleur, nege kleure bevat. Die skets toon 'n jong blondine wat op uitdagende wyse tong uitsteek vir die leser. In die agtergrond is 'n kerkgebou met 'n hoë toring. Ook in die skets is uitgeknipte prente van 'n springbokkop, 'n koppie met 'n piering, 'n skoolskoen en 'n baba. Die sewende uitgawe dra ook die waarskuwing, "slegs volwassenes" op die voorblad, geplaas binne 'n outydse tipe beeldradio (wat 'n moontlike aanduiding is dat sensuur vir die kunstenaar 'n verouderde

konsep is). Die agterblad deur Botes bestaan uit twee “dele”. Die boonste deel, met sketse van karakters se profiele, lyk of dit uit ‘n sketsboek geneem is. Die onderste deel wys ‘n posman met die gesig van ‘n geraamte wat met ‘n brief hardloop.

### 5.11.2 Konteks

Die voorwoord is ‘n toespraak (gedateer 28 Maart 1996) deur Ryk Hattingh, gehou by die bekendstelling van *Bitterkomix 6* waarin Hattingh snydende kommentaar lewer op die veranderende Suid-Afrikaanse samelewing waarin *Bitterkomix* funksioneer:

‘n Nuwe mite is vinnig besig om homself in en om ons in te grawe. Ons ken almal reeds die nuwe formulier: versoening, rekonsiliasie, diversiteit, waarheid, vergifnis, regstelling, nasionale eenheid, om nie van al die ander basiese vryhede en regte te praat wat in ons skoot geval het nie.

Die vraag is of *Bitterkomix* nog bestaansreg het indien daar nie meer ‘n Suid-Afrikaanse “ondergrond” bestaan om vanuit te opereer nie. Volgens Hattingh is Suid-Afrika egter nie ‘n utopie nie. Hy wys op siniese wyse op die steurende ooreenkomste tussen die ou en die nuwe regering: “Selfs die oorfone waarmee die ou Intelligensiedienste ons afgeluister het, pas volmaak op die koppe van die nuwe agente wat ons nou afluister.” Hattingh beskou die “korporasies en die hoofstroom” as instansies wat die “mite van die dag” propageer, solank daar wins te make is. *Bitterkomix* is nie ‘n kommersiële hoofstroom publikasie nie en hoef dus nie gehoor aan die “mite van die dag” te gee nie. *Bitterkomix* kan en sal dus onafhanklik van die maatskappy voortgaan met kritiese en satiriese opmerkings.

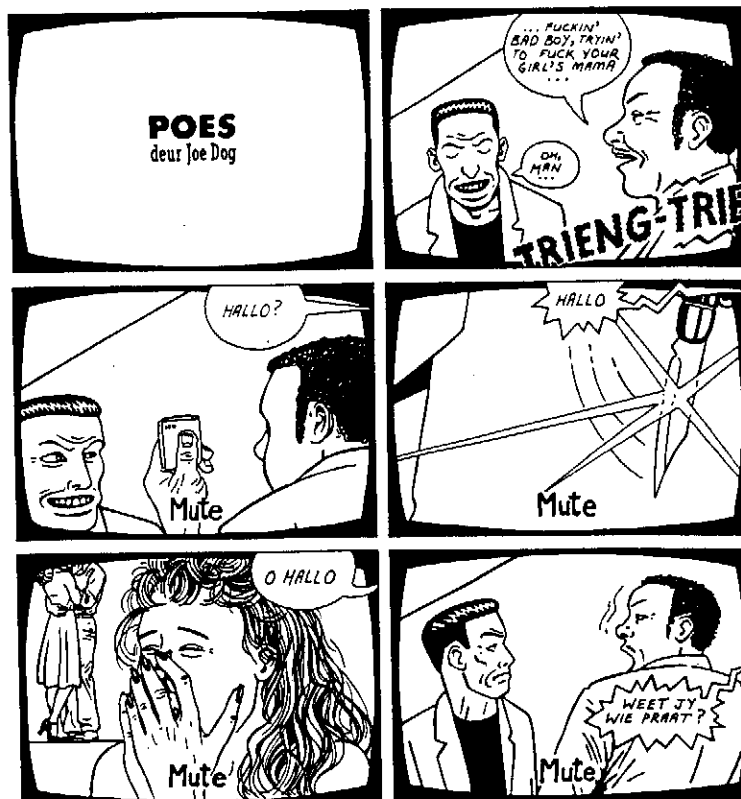
### 5.11.3 Temas en tendense in enkele strokies

In hierdie uitgawe is Botes en Kannemeyer se hoofstrokies nie so ‘n direkte aanval op die Afrikanerdom nie. Die verhale kom persoonlik en obskuur voor. Om die verandering te illustreer, val die fokus op Botes se “Happy Krismis” en “Poes” deur Kannemeyer. Die skrywers maak weer van ‘n uiteenlopende mengsel van intertekstuele verwysings in *Bitterkomix 7* gebruik, alhoewel dit effens minder is in vergelyking met ander uitgawes. Soos by die ander uitgawes

verryk hierdie verwysings onder andere die tydskrif se literêre aansien. Voorbeelde is Ryk Hattingh (titelblad); *Wild at Heart*, 'n film deur David Lynch (1997:4); Thomas Bernhardt se *The Loser* (1997:6); Koos Kombuis (1997:18); Kuifie (1997:21) en Thomas Pakenham se *The Boer War* (1997:26).

In teenstelling met die kleiner aantal intertekstuele verwysings kom daar veel meer tekste deur ander medewerkers in dié aflewering voor, naamlik “Gesinsmoord!”(1997:11) deur Linza de Jager, “Buks Schutte, PS”(1997:12) deur Brandt Botes, Matt Ross se “Space love” (1997:15), “Rook en Oker” (1997:18) deur Koos Kombuis, “Jan Brand in Zuid Afrika” (1997:19) en Jan Brand in dood” (1997:20) deur Lorcan White, “Kakaboys”(1997:22) deur Wilhelm Kruger, “Portraits uit Pretoria” (1997:24) deur John Murray, “Sutherland” (1997:26) deur Timo Smuts en “Jy is ‘n dom donner eenrigting boer” (1997:38) deur Rikus Ferreira. Vir Brandt Botes, Matt Ross, Wilhelm Kruger, John Murray, Timo Smuts en Rikus Ferreira is dit hulle strokiesdebuut in *Bitterkomix*. Ross en Ferreira begin later hulle eie strokie, *Brein Komieks* (1998).

### 5.11.3.1 “Poes” (1997:4)



Dié verhaal van Kannemeyer handel oor 'n jong man, Bertus, en sy ervaring van die realiteit. "Poes" is 'n uitdagende teks wat die leser met 'n intertekstuele vermenging van visuele en verbale tekste konfronteer. Die verhaal jukstaponeer fragmente visuele beelde van 'n film met 'n verbale telefoongesprek tussen die hoofkarakter en sy ma. Telkens kom die leser in die versoeking om raakpunte tussen die twee verskillende "tekste" te vind, alhoewel jy besef dat dit onmoontlik is. Die vertelling word verder gekompliseer deur die doelbewuste vermenging van droom en werklikheid. Dit herinner aan Kannemeyer se problematisering van die grens tussen feit en fiksie in byvoorbeeld "Boetie" (1995). 'n Ander tendens wat in hierdie verhaal na vore tree, is die misogynistiese uitbeelding van vroue. In *Bitterkomix 6* is enkele tekste wat dieselfde metafoor gebruik, en "Poes" is 'n voortsetting hiervan. Die hoofkarakter verkrag byvoorbeeld 'n meisie en ontken dit deur haar te beskuldig dat sy leuens vertel. "Poes" is as gevolg van die vermenging van vertelvlakke een van Kannemeyer se meer akademiese strokies, wat dit volgens my buite die bereik van heelwat literêr onopgeleide lesers plaas.

Hierdie verhaal is 'n tydelike wegkeer van Joe Dog se outobiografiese tekste. Indien "Poes" outobiografiese kenmerke besit, is die leidrade te obskuur om dit te agterhaal.

### 5.11.3.2 "Happy Krismis" (1997:28)



"Happy Krismis" verskil van die historiese strokiesverhaal wat Botes in die laaste twee uitgawes van *Bitterkomix* geproduseer het. Hierdie verhaal beeld een dag in die lewe van die hoofkarakter

Walter uit. Alhoewel dit ook 'n soort kroniekskrywing is, verskil dit van “Bloedrivier” en “Fanie Swart” op grond van die tydruimtelike gegewe, aangesien “Happy Krismis” in 'n veel moderner tyd as die ander twee tekste afspeel. Volgens my is sy tematiek ook veel minder universeel as dié van “Bloedrivier” en “Fanie Swart”. In hierdie verhaal raak Botes 'n hele aantal temas aan wat 'n rol in sy vorige en toekomstige verhale speel. Die uitbeelding van familiebetrekkinge herinner aan “Judas” (1993:28) en “Kanker” (1994:4). Die rol van dominante vroue herinner aan “Oh! Sugar” (1992:42) en “Vaalseun” (1998:5). Die omruiling van geslagsrolle word ook aangespreek deurdat Walter as blanke man op sy knieë staan voor 'n swart vrou en haar stoep afwas. Myns insiens is “Happy Krismis” in die geheel gesien een van Botes se minder suksesvolle verhale.



#### 5.11.4 Konklusie

Kannemeyer se skets, saam met die hoeveelheid kleure, maak dié uitgawe se voorblad volgens my een van mees estetiese in die reeks. As gevolg van die groot hoeveelheid medewerkers word *Bitterkomix 7* 'n meer verteenwoordigende tydskrif. Dit is egter nie so skerp op een sentrale

tema gefokus soos byvoorbeeld die vorige twee uitgawes nie. Botes se “Happy Krismis” (1998:28) is ‘n verandering van sy “Gesiedenis Departement”, maar die narratief is nie so sterk soos byvoorbeeld “Bloedrivier” (1995:18) of “Fanie Swart” (1996:4) nie. Anton Kannemeyer se “Poes” (1998:4) is teoreties goed uitgewerk, maar bevat nie die diepgaande inhoud van byvoorbeeld “Boetie” (1995:4) en “Jeugweerbaarheid” (1994:23) nie. Waar laasgenoemde twee tekste veral gerig is op die aftakeling van die Afrikanerdom, het “Poes” nie meer dieselfde tematiek nie. In die geheel gesien het *Bitterkomix 7* volgens my een van die losste strukture van al die uitgawes.



## 5.12 Bitterkomix 8



### 5.12.1 Datum en fisiese besonderhede

*Bitterkomix 8* word in April 1998 vrygestel. Botes is verantwoordelik vir die voorblad. Die styl van die karikatuuragtige vrouefiguur in die middel van 'n karate-skop herinner aan 'n Japannese *manga*. Dit wat sy geskop het, spat weg in stukke ('n oor, 'n oogbal, 'n tong, 'n vinger en 'n tjop). Die titel is ongewoon laag geplaas om aandag te trek, net bo die drie loksketse wat wat die leser oor die inhoud inlig. Die agt in slangvorm lewer moontlik kommentaar op die "gif" wat die inhoud inhou - dit is egter ironies dat die slang homself pik. Soos die vorige twee uitgawes word

die teikengroep beskryf as “slegs volwassenes”. Die agterblad deur Joe Dog gee ‘n skematiese voorstelling van die “Bitterkomix Hoofkwartier”.

### 5.12.2 Konteks en voorwoord

Die opskrif van die voorwoord, “Dis Lekker om te lewe!” blyk in teenstelling te wees met die inhoud. Die redakteurs skryf dat die “industry” sedert die vorige uitgawe al hoe minder toegeneë is teenoor hulle tydskrif. Vier drukkers weier skynbaar om die tydskrif te druk, die redakteurs se werk word by verskeie uitstallings afgekeur en in Februarie 1998 het die “Oudtshoorn-KKK ons *Bitterkomix 8* launch en uitstalling vir die ‘Rimpelfees’ geweier.” In ‘n onderhoud met Joanne. O (1998) sien die redakteurs hierdie weiering as ‘n poging om hulle werk uit die publieke oog te hou. Die handelaars van “verskeie winkels ... even in sogenaamde ‘verligte’ dele van Suid-Afrika” wil *Bitterkomix* nie verkoop nie. Dit is egter duidelik dat die redakteurs hulle nie laat voorsê deur die ontegenoetkomende houding van die drukkers en verspreiders nie. Hulle hoop intendeel dat hierdie uitgawe nie soos *Gif* verbied sal word nie, aangesien dit nog meer naaktheid en eksplisiethede bevat.

### 5.12.3 Resensies

Daar is na my wete slegs een resensie oor *Bitterkomix 8* wat weer die media se flouerige belangstelling in *Bitterkomix* illustreer. Joanne. O bevestig dat die redakteurs getrou aan hulle aard bly wanneer sy die agste uitgawe beskryf as “an immoral autopsy on Afrikaanderdom ... nothing less than an extended version of *Gif*.” Sy beskryf die omvang van die *Bitterkomix*-tekste as “sexually explicit and morally corruptive, oozing with controversy and scenes ‘not for the faint of heart or intellect’”. Die grensoorskrydende aard van die tydskrif stem haar egter steeds tot optimisme: “Nothing short of decadent, damaging and eye-opening, *Bitterkomix* is set to remain one of SA’s best.”

#### 5.12.4 Temas en tendense in enkele strokies

*Bitterkomix 8* is in vergelyking met die vorige tydskrif veel meer seksueel georiënteer. Vyf uit Kannemeyer se sewe strokies bevat seksueel eksplisiete materiaal en selfs Botes se “Vaalseun” het sterk seksuele ondertone. Kannemeyer se strokies is ‘n openlike aanval op die Afrikanerdom en op dit wat binne die Afrikanerkultuur as heilig gesien word. Sy hoofstrokie “Die hemel help ons (twee)” word op gedetailleerde wyse bespreek in die hoofstuk oor Kannemeyer se werk. In hierdie oorsigtelike bespreking val die aandag op Botes se “Vaalseun”. Soos “Happy Krismis” is “Vaalseun” nie ‘n historiese strokie nie, maar bevat dit wel ooreenkomste met ander tekste uit Botes se oeuvre.

Die tradisie van intertekstualiteit word in die agste uitgawe voortgesit met verwysings na die “Onse Vader” (1998:18); Koos Prinsloo se “Die hemel help ons”, Gerrit Olivier (1998:20); Dostoyevsky se *The Idiot* (1998:21); Bessie Head se *Epilogue: An African Story* (1998:21); ‘n teks deur R. Rootes in Mike Diana se *Boiled Angel no. 7* (1998:23); Kuifie (1998:26); S. Clay Wilson (1998:27); Dr. Strange (1998:28); Trompie (1998:33); “A Hasty Retreat, voorbeeld van ‘n *eight pager*-strokiestydskrif (1998:34) en Fritz Deelman (agterblad). Al hierdie verwysings is weer sterk literêr van aard.

Daar is relatief minder ander skrywers wat in hierdie uitgawe ‘n bydrae lewer, naamlik Karlien de Villiers met “Bye-bye” (1998:25) en “My lewe, my stryd” (1998:30), Lorcan White met “‘n Man kan staan” (1998:26), “Illustrasies” (1998:33) en “Nou die dag by die tennisbaan” (1998:35) saam met Joe Dog en “Jan Brandwag vir wat” (1998:29), asook Wilhelm Kruger met “Man” (1998:32). White se tekste is soos Kannemeyer s’n oorwegend seksueel georiënteer.

##### 5.12.4.1 “Vaalseun” (1998:5)

Met “Vaalseun” bied Botes die leser ‘n bizarre verhaal met outobiografiese en bonatuurlike elemente. Die hoofkarakter, Vaalseun, word in ‘n huis groot waar vroue die botoon voer. Die teks herinner in hierdie verband aan “Happy Krismis” (1997:28) se omruiling van geslagsrolle en dominante vroue. Die verhaal begin waar sy ma en suster Vaalseun betrap met sy suster se

nuwe rooi rok aan, besig om homself te grimeer. In plaas daarvan dat sy ma hom, na sy suster se wense, “goed op sy moer gee”, druk sy sy gesig diep tussen haar borste in terwyl sy hom berispe (1998:7): “En bewaar jou siel as ek jou ooit weer vang so iets probeer, my liefing!” Vaalseun gaan stad toe vir die naweek, maar voor hy kan vertrek, word hy emosioneel verplig om eers sy ma se voete te masseer. Dit skyn dat sy ma Vaalseun se verleentheid miskyk of haarself hierin verlekker (sy krul letterlik van plesier). Haar baasspelerigheid en manipulering word verder beklemtoon as sy sonder rede haar man met ‘n skoen agter sy kop slaan. Die indruk word geskep dat sy haar man vir Vaalseun se geaardheid blameer.

In die stad aangekom, gaan hy na Henry se woonstel. Hulle drink die middag om en gaan die aand uit. Vaalseun is reeds baie dronk voor hulle vertrek en “pass” uit (1998:12). Hy droom van ‘n kaal meisie wat hom verlei en spot, en dan van sy aggressiewe en dominerende ma. Op daardie oomblik vertrek die groep na ‘n kroeg en neem Vaalseun saam. Hy beland egter kort voor lank op die vloer waar hy ‘n visitekaartjie optel wat ‘n sado-masochistiese “Afternoon Playschool for Naughty Boys” adverteer. Vaalseun besluit om daarheen te gaan. Met sy aankoms word hy dadelik deur ‘n vrou, wat baie sterk aan sy ma herinner, met ‘n lat geslaan.



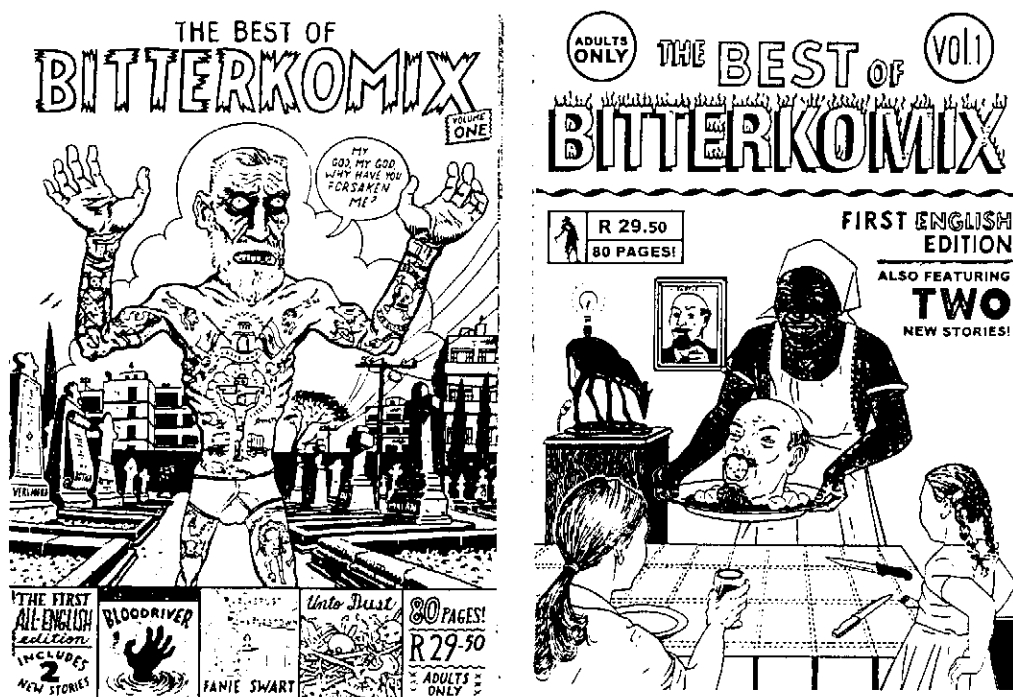
Sy verkleineer en domineer hom tot hy bieg: “dis nie vaalseun wat die katjie in die water gegooi het nie dit was boetie louw ek belowe sal nie weer.” ‘n Ander vrou kom die vertrek binne en neem, teen die eerste se sin, oor. Sy bind Vaalseun op ‘n bed vas en dreig hom met allerhande martelings. Konflik ontstaan tussen die twee wanneer die tweede vrou haar bolyf ontbloot. Vaalseun lek na haar borste, en die tweede vrou slaan hom met die vuis. Dit is te veel vir die eerste vrou, wat die tweede vrou met ‘n mes in die rug steek. Op hierdie punt neem die verhaal ‘n surrealistiese en bonatuurlike wending. In plaas daarvan dat sy sterf, word die tweede vrou net groter en sterker en kom selfs demonies voor. Sy roep ‘n gemaskerde karakter, Barnabas, om vir Vaalseun in die “strontput” te gooi terwyl sy die eerste vrou “n les gaan leer”. Dit is opvallend dat Vaalseun in die put sit en lag. Dit suggereer dat hy die vernederende situasie geniet. Sy masochisme versag die skokkende aard van die teks. Die verhaal eindig met ‘n visuele jukstaponering van Vaalseun in die “strontput” met ‘n stil straattoneel uit enige voorstedelike woonbuurt. Die suggestie dat ‘n skynbaar doodnormale uiterlike sterk afwykende gebeure kan verberg, herinner aan die spreekwoord: “stille waters , diepe grond - onder draai die duiwel rond.”

Die tema wys op die rol van dominante vroue in die seksualiteit van die hoofkarakter en vorm op ‘n sekere vlak ‘n teenhanger met Joe Dog se “Boetie” (1995:4).

### **5.12.5 Konklusie**

In hierdie uitgawe maak Anton Kannemeyer gebruik van sy skokkendste beelde en motiewe nog. Sy jukstaponering van die “Onse Vader” met “pornografiese” elemente is beide ‘n ondermyning van die Christelike geloof en ‘n sinspeling op Kannemeyer se ander tekste wat om die vaderfiguur draai. Die intense ikonoklastiese aard van die tematiek maak *Bitterkomix 8* vir my die ontstellendste van die hele reeks. Dit lyk egter asof veral Kannemeyer se ondermyning van die Afrikanerdom oorduidelik begin raak, wat tot nadeel van sommige van sy strokies strek. Die voortdurende herhaling van dieselfde temas kan lei tot afgesaagdheid. Daarvoor “kompenseer” die aanbieders deur steeds sterker grensoorskrydend te werk te gaan ten einde steeds te kan skok. Dit wil voorkom of die redelike oppervlakkige skok-meganisme tog vir hulle voorop staan - iets wat op die lange duur vervlakking in die hand werk eerder as verdieping.

### 5.13 *The Best of Bitterkomix* (1998)



#### 5.13.1 Datum en fisiese besonderhede

*The Best of Bitterkomix* verskyn in 1998 en bevat vertaalde weergawes van Botes en Kannemeyer se tekste. Die vertalings is gedoen deur Jean Jordaan (Joe Dog se tekste en Botes se “Siembamba”) en Theuns Laubscher (Botes se tekste). Die A5-grootte boekie het twee “voorblaaië”, aangesien die twee kunstenaars se tekste omgekeerd van mekaar gebind is sodat elke kunstenaar sy eie “helfte” het. Botes se voorbladskets wys ‘n getatoeërde Christus-figuur wat in ‘n begraafplaas vir die Eerste Ministers van die Afrikanerregterings rondloop met die woorde: “My God, my God, why have you forsaken me?” Joe Dog se voorblad wys hoe “Pappie” se gaargemaakte kop deur ‘n swart huishulp aan twee jong meisies opgedis word. Beide voorblaaië sluit sterk aan by die tematiek van onderskeie kunstenaars se oeuvres deurdat geloof

en die vader-figuur weer onder skoot kom.

### 5.13.2 Temas en tendense

Die verskyning van 'n Engelse weergawe van *Bitterkomix* wys dat die redakteurs na 'n internasionale mark begin kyk. Botes bring vernuwing deurdat hy 'n kortverhaal van 'n gevierde Suid-Afrikaanse skrywer verwerk en illustreer. "Unto dust", 'n kortverhaal deur Herman Charles Bosman, handel oor die verteller se persepsie van die dood. Hy vertel van 'n insident tydens 'n "bygone Kaffir war" waar die lyke van 'n Boer en 'n swart kryger bo-op mekaar te lande gekom het. Toe die verteller na afloop van die oorlog die blanke vegter se beendere vir sy weduwee gaan haal, kon hulle nie die blanke en die swarte uitmekaar ken nie. Dit bevraagteken die ideologie van rassisme deur op aweregse wyse te vra of rassisme steeds na die dood bestaan.



### 5.13.3 Konklusie

*The Best of Bitterkomix* is saamgestel as inleiding vir die internasionale mark tot die *Bitterkomix*-tradisie. Myns insiens is die keuse van tekste 'n goeie representasie van die twee verskillende skrywers se oeuvres. Die vertalings deur Jean Jordaan en Theuns Laubscher laat ook reg aan die oorspronklike tekste geskied. Dit is jammer dat daar nie van Lorcan White en Ina van Zyl se tekste ook in hierdie bloemlesing opgeneem is nie, aangesien hulle werk ook sterk tot die *Bitterkomix*-tradisie bygedra het, maar die seleksie laat duidelik blyk hoe sterk (bykans uitsluitend) *Bitterkomix* verbind word met die name Kannemeyer en Botes.

5.14 Bitterkomix 9: Vir grootmense (1999)



5.14.1 Datum en fisiese besonderhede

*Bitterkomix 9: Vir grootmense* verskyn in Augustus / September 1999. Die vlam op die volkleur voorblad deur Joe Dog van 'n man en vrou met drankies by 'n swembad kan dui op passie of gevaar. Hier word die vrou veel meer konvensioneel mooi uitgebeeld, maar dan wel in kontrasterende kombinasie met 'n korter, redelike onooglike mannetjie met 'n konserwatiewe voorkoms en 'n vertrekte gesig. Die subtitel is 'n parodie op die "Slegs volwassenes" op die voorblad van die laaste aantal tydskrifte.



### 5.14.2 Konteks en voorwoord

Vroeg in 1999 besoek Botes en Kannemeyer Europa en stel *Best of Bitterkomix* bekend in onder andere Angoulême, Leuven en Amsterdam. In België spreek hulle belangstellendes oor hulle werk toe en daar verskyn 'n paar resensies in Vlaamse koerante soos *Het Belang van Limburg* en *De Limburger*. 'n Sterk groeiende internasionale belangstelling blyk uit 'n opmerking van Jamal (1999): "(I)n France and Belgium ... they're considered to be some of the strongest graphic artists on the face of the planet." Oplaas lyk dit asof die *Bitterkomix*-span wyer as net in Suid-Afrika bekendheid verwerf. Volgens Jamal (1999) is daar selfs seminare oor Botes en Kannemeyer se werk aangebied by die Universiteit van Pennsylvania in die VSA. Om hulle verhale internasionaal meer leesbaar te maak, gee hulle vervolgens nie slegs 'n Engelse vertaling uit nie, maar in die negende uitgawe is daar drie strokies sonder verbale teks. Hierdie tekste, "1974" deur Joe Dog, "Lucky Lucky" deur Conrad Botes en Lorcan White se "King Lizard and the Emerald Woman" is op aanvraag gedoen en word opgeneem in 'n bloemlesing van "stil" strokies deur die Franse *Le Association*. Dit is die eerste keer dat Botes en Kannemeyer se tekste internasionaal so wyd versprei word.

Hierdie uitgawe word nog meer "internasionaal" gemaak deur die insluiting van twee Robert Crumb-strokies wat vertaal is deur Jean Jordaan. In 'n mindere mate dra die drietaligheid van die voorwoord ook tot die internasionale aard van *Bitterkomix 9* by.

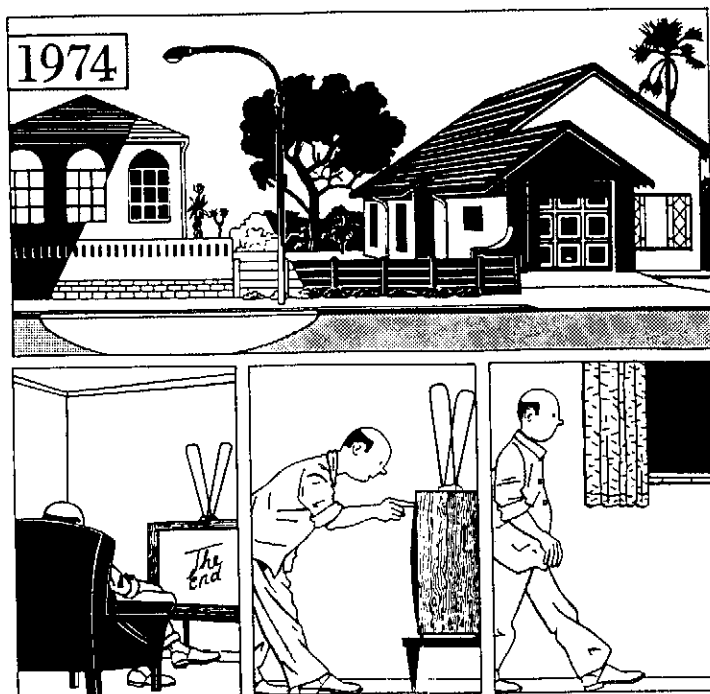
### 5.14.3 Temas en tendense in enkele strokies

Dit is opmerklik dat, met uitsondering van Lorcan White se strokie, daar veel minder eksplisiete seks in hierdie uitgawe uitgebeeld word. Kannemeyer se "Die hemel help ons (deel 2)" is 'n voorsetting van sy eie geskiedskrywing en hy konsentreer hier op sy eerste seksuele ervaring. Hy maak op oorfloedige wyse gebruik van intertekstuele verwysings in hierdie verhaal deurdat bykans die hele eerste paneel (1999:33) deur boektitels opgeneem word. Ander intertekste in die negende uitgawe is Kuifie (1999:4); Robert Crumb (1999:10); Paddy Bouma (1999:15); S. Clay Wilson (1999:37); die TV-kinderprogramkarakters Haas Das (1999:38) en Gorman en Karnati (1999:38).

Soos die vorige uitgawe is daar relatief min ander bydraende kunstenaars in hierdie tydskrif. Dit is wel die eerste keer dat 'n internasionaal bekende kunstenaar se werk in *Bitterkomix* gepubliseer word. Wat dit nog meer besonder maak, is dat die twee strokies van Robert Crumb, "Mnr. Snoid en sy Medemens" (1999:11) en "Mense ... Jy moet hulle liefhê" (1999:12) na Afrikaans vertaal is. Die illustreerder Paddy Bouma maak ook haar debuut in die strokiesliteratuur met "The guilty bystander" (1999:15) en "The Invisible People" (1999:19). Lorcan White lewer 'n bydrae met die "stil" strokie "King Lizard" (1999:27). Die fokus val op Kannemeyer en Botes se "stil" strokies wat hulle in opdrag van 'n Franse strokiestydskrif geskryf het. In beide hierdie verhale word bekende motiewe en temas uit die onderskeie kunstenaars se oeuvres gebruik.

"Stil" strokies soos hierdie is, ten spyte van die afwesigheid van verbale teks, myns insiens steeds letterkunde as gevolg van die tematiese en stilistiese aspekte daaraan verbonde. Die tipe aanbieding en strukturering kan steeds met die letterkunde geassosieer word. "Stil" strokies kan onder meer vergelyk word met stil tonele in die drama of die film.

#### 5.14.3.1 "1974" (1999:4)



Kannemeyer maak van baie min verbale teks in hierdie strokie gebruik, sodat "1974" 'n oorwegend "stil" strokie genoem kan word. Dit vertel die verhaal van 'n seuntjie wat droom dat hy, sy pa en broer deur 'n bende swartes aangeval word. Sy pa en broer word gedood, en wanneer hy gevang word en op die punt is om self vermoor te word, word hy wakker. Hy is as gevolg van die droom laat vir skool en kry vir hierdie oortreding lyfstraf. Die laaste paneel (1999:9) van die verhaal wys die Kuifie-karakter in die agtergrond wat huilend na sy klas stap met 'n groep nors swart werkers in die voorgrond en dra 'n suggestie dat die blanke seuntjie se nagmerrie maklik bewaarheid kan word.

Kannemeyer maak soos in 'n hele paar van sy ander verhale weer van Hergé se "klare lijn"-tekenstyl asook 'n Kuifie-karakter gebruik. Die manier waarop hy die swartes met dik ronde lippe teken, herinner ook aan Hergé se *Kuiffe in Congo* (1930). "1974" lyk na 'n voortsetting van "Boetie" (1995:4) en "Max kom terug" (1996:21) as gevolg van die kleinburgerlike voorstedelike konteks wat die eerste paneel oproep, die uitbeelding van die gesin asook die visuele ooreenkomste tussen die karakters in die verskillende verhale. Die verhaal vermeng ook op vloeiende wyse temas soos die blankes se stereotiepe vrees vir swartes met die vernietigende opvoedingstruktuur in die Suid-Afrikaanse skole. Die teks herinner aan "Poes" (1997:4) deurdat beide met 'n vermenging van vertelvlakke werk, in dié geval droom en realiteit. Volgens my steur die afwesigheid van verbale teks soos praatborrels nie vanweë Kannemeyer se sterk visuele narratiewe struktuur.

#### 5.14.3.2 "Lucky Lucky" (1999:20)

Botes demonstreer met hierdie teks, waar slegs van visuele beelde gebruik gemaak word om die narratief oor te dra, eweneens hoe vloeiend en helder 'n narratief 'n boodskap kan oordra sonder verbale teks. Sy visuele simbole dek nie slegs die gebeure nie, maar voeg ook 'n element van humor toe tot hierdie andersyds siniese uitbeelding van die bese kringloop van die lewe. Daardeur sluit "Lucky Lucky" aan by Botes se "What goes around comes around" (1994:38). In laasgenoemde strokie gee die verteller 'n siniese opsomming van die siklusse in die lewe: 'n Karakter sit op die toilet en kyk TV. Dit wat sy liggaam uitskei, word deur 'n gekompliseerde proses herwin en verwerk tot die presiese materiaal waarna hy besig is om te kyk.

# LUCKY LUCKY

BY CONRAD BOTES © 1979.



20

Die titel "Lucky Lucky" blyk ironies te wees in die lig van die hoofkarakter se ongelukkige lewe. Die strokie vertel die siniese verhaal van 'n man en sy verdrukkende omstandighede. Hy is die produk van 'n ongewenste swangerskap. Sy ma, 'n prostituut, het hom as baba by 'n kerk gelos. As gevolg van 'n baie streng opvoeding waarin die dominee hom met die hel dreig, die onderwyser seksualiteit verdoem en die polisieman hom met die tronk dreig, word die hoofkarakter ongebalanseerd groot. Nadat hy skool verlaat, kom hy in botsing met die gereg as gevolg van 'n poging tot verkragting. Dit spruit uit die feit dat hy in sy jeug geen leiding hieromtrent ontvang het nie. Hy verset hom teen die arrestasie en slaan in die proses 'n polisieman dood. Die gevolg hiervan is dat hy vir 'n geruime tyd tronk toe moet gaan. Wanneer hy uiteindelik vrygelaat word, bestaan sy vroeë omtrent seksualiteit steeds - dit het intussen net baie sterker geword. In sy soeke na antwoorde slaap hy by 'n prostituut, wat hom egter onvervuld

en wrokkig laat. Hy word deur 'n vreemdeling vertel dat misdaad hom ryk en vol aansien sal maak. Tydens 'n rooftog word hy egter deur die huiseienaar betrap en in die gestoei wat ontstaan, dood hy die man en sy vrou. Die verhaal sluit af waar die hoofkarakter brandend van die ook brandende huis weghardloop.

Die sikliese aard van die vertelling lê daarin dat die huiseienaar ook die hoofkarakter se pa is. Botes se teks is onder andere 'n aanklag teen die opvoedingsstelsel wat nie genoegsame leiding aan die hoofkarakter verskaf het nie, maar sy negatiewe optrede bepaal deur hom na 'n buitestander te laat voel. Die tema van die gemeenskap teenoor die buitestander sluit nou by Botes se karakter Fanie Swart (1996) aan.

Alhoewel dié teks uit 'n groot hoeveelheid kleinerige panele bestaan, is die leesritme steeds vloeiend as gevolg van die duidelike liniêre indeling van die stroke. Botes se visuele simbole is duidelik en beskryf die narratiewe sodanig dat verbale teks onnodig is. "Lucky Lucky" se karakters en tema vind verder aansluiting by die seun in "Kanker" (1994:4) en "Vaalseun" (1998:5). "Lucky Lucky" kan uit 'n estetiese en narratiewe oogpunt 'n suksesvolle "stil" strokie genoem word.

#### **5.14.4 Konklusie**

Met die "stil" strokies deur Anton en Mark Kannemeyer en Conrad Botes is *Bitterkomix 9* bemerkbaar in die internasionale arena. Alhoewel daar 'n sterk Suid-Afrikaanse tematiek in Anton Kannemeyer en Conrad Botes se twee tekste voorkom, is die visuele simbole volgens my van sodanige universele aard dat dit verstaanbaar sal wees vir lesers uit 'n ander kultuur. Dit is duidelik wanneer in ag geneem word dat slegs 7% van kommunikasie volgens kenners verbaal plaasvind, terwyl die ander 93% opgemaak word deur 55% gesigsuitdrukkinge en 38% nie-verbale taalaspekte soos volume, toon, tempo, aksent en beklemtoning. Strokie implementeer dieselfde strategieë om die boodskap oor te dra.

Anton Kannemeyer se insluiting van die teoretiese gedeelte oor Robert Crumb se werk (1999:10) dui daarop dat hy steeds 'n didaktiese ingesteldheid teenoor die leser openbaar. In die vorige

uitgawe sluit hy in sy “Komiexgeskiedenis Departement” (1998:34) byvoorbeeld ‘n uittreksel uit sy M.A.-tesis in oor die ontstaan van die *underground*-strookies en spesifiek die seksueel eksplisiete *eight pagers* van die dertigerjare. Ek is dit met hom eens dat die Suid-Afrikaanse leser in die algemeen nog te min van die strookiesmedium en -kunstenaars weet. Dit lyk asof dit tot ‘n groot mate van die redakteurs van *Bitterkomix* self gaan afhang om ‘n strookieskultuur hier in Suid-Afrika te vestig - ‘n taak wat veral Kannemeyer graag op hom wil neem. Hierdie uittreksels uit sy M.A.-tesis lyk ook na ‘n poging om sy eie tekste te verduidelik. ‘n Oordrywing van die “opvoedings”-element kan volgens my egter teenproduktief wees en tot ‘n vervlakking in sy tekste lei.

### 5.15 Samevatting

Samevattend gesien is die werk van Botes en Kannemeyer in die *Bitterkomix*-reeks oorwegend monotematies. Die hoofteema is die ondergrawing van die Afrikanerkultuur, deurdat verskillende verhale konsentreer op die aftakeling van die Afrikanerdom se verskillende steunpilare. Die skrywers het by die veranderende Suid-Afrikaanse situasie aangepas met hulle politiese en sosiale satires, maar het getrou gebly aan hulle hoofdoel.

Deur my analise van die verskillende uitgawes kon ek die volgende gemene delers identifiseer: 1) die meeste van die verhale het ‘n sterk literêre karakter 2) daar is ‘n ikonoklastiese ingesteldheid teenoor die maatskappy 3) al die uitgawes maak van intertekstuele verwysings na veral die letterkunde en strokiesliteratuur gebruik om die verhale te verruim 4) in veral die latere tydskrifte speel die ondermyning van konvensies met betrekking tot seksualiteit ‘n groot rol en 5) die deurlopende postmodernistiese karakter van die tydskrif word uitgebou deur die skryf van eie geskiedenis, oftewel *petites histoires* - volgens Bertens en D’haen (1988: 166-167) een van die mees resente variante van die postmodernistiese roman.

## 6. Anton Kannemeyer se vertelstrategieë in “Boetie” en “Die hemel help ons (twee)”

### 6.1 Inleiding

Die ekstreme en uitdagende aard van sekere van Anton Kannemeyer se strokies het hom bekendheid laat verwerf as ‘n kontroversiële en omstrede kunstenaar. Kannemeyer is as gevolg hiervan al persoonlik aangeval en uitgekryt as ‘n “pornograaf” en iemand wat sy “obsessie met seks in die gesig van die publiek ... smyt” (in Kannemeyer 1997:66). Van sy tekste is as obseen beskryf of “te grafies” bevind vir ‘n uitstalling van kunsdosente by die Universiteit van Stellenbosch. Die omstrede aard van Kannemeyer se strokies is een van die hoofkenmerke daarvan en speel ‘n belangrike rol in sy kuns. Die leser kry die indruk dat Kannemeyer meer sy eie klein geskiedenis (*petite histoire*) skryf as Botes en dus ‘n meer ooglopend outobiografiese skrywer is. Kannemeyer fokus ook sterker as Botes op grensoorskryding op seksuele gebied. Die grensoorskrydende en outobiografiese elemente verleen ‘n sterk postmodernistiese kwaliteit aan Kannemeyer se werk.

In die volgende hoofstuk word Kannemeyer se strokies van nader beskou om te probeer bepaal wat sy tekste so grensoorskrydend maak en hoe sy strokies funksioneer. In hierdie hoofstuk word spesifiek na Anton Kannemeyer verwys - indien Mark Kannemeyer ter sprake kom, word sy skuilnaam, Lorcan White, gebruik. Die tekste waarop ek fokus is, anders as dié van Botes in die volgende hoofstuk, kort genoeg om dit ter illustrasie in die bespreking op te neem.

### 6.2 Invloede

Een van die groot invloede op Anton Kannemeyer se werk, stilisties en inhoudelik, is die Amerikaanse *underground* comix kunstenaar Robert Crumb. Volgens Sabin (1993:36) verskyn die *underground* comix aan die einde van die sestigerjare en verskil dit revolusionêr van die “normale” strokies van die tyd. Vir die eerste keer sedert die Eerste Wêreldoorlog is strokies nie uitsluitlik vir kinders nie. Die *underground* fokus op “volwasse” temas soos seks, dwelms en radikale politiek.

Van al die bydraende kunstenaars tot die *underground*-era beskou Kannemeyer (1997:36) Crumb as “in baie opsigte ... die belangrikste eksponent van die *Underground*-stripkuns.” Crumb begin sy tydskrif *Zap* in 1967 en word volgens Sabin (1993:37) gou die “most popular contributor of strips to the alternative press.” Kannemeyer (1997:35) noem dat sy werk op politiese en sosiale onderwerpe konsentreer, “soos diensplig en oorlog in Viëtnam, onderdrukte minderheidsgroepe, die kwessie van dwelms, seksuele vryheid, die opkoms van feminisme, en sowel ‘n algemene verzet en wantroue teen die regering as teen akademiese instansies ...”

In vele van sy verhale neem Crumb egter nie ‘n direkte standpunt in nie, maar spreek alleen die vraagstuk aan sodat die leser self die vrae moet probeer beantwoord. Volgens Sabin (1993:37) word Crumb se strokies aanvanklik as “cute” gesien as gevolg van sy kostelike karakters, maar dit neem ‘n drastiese wending in ‘n seksuele en gewelddadige rigting na die verskyning van S. Clay Wilson se strokies in *Zap 2* (1968). Kannemeyer (1997:36) beskryf Wilson se werk as “tipies van die ikonoklastiese tradisie” aangesien hy met sy uiters ontstellende inhoud “die konvensies van smaak en oordeel uit(daag).” ‘n Voorbeeld hiervan is Wilson se strokie, “Head first” uit *Zap 2*, wat gedeeltelik hieronder afgedruk word. Wilson se tekste is hoofsaaklik gebou rondom seks, geweld, kruhede en perversie.



Alhoewel Wilson ‘n enorme impak op Crumb en die *underground* gehad het, ontwikkel sy temas en tekenstyl nie soos dié van Crumb nie. Ventura (Van Ewijk 1984:33) beskryf die herhalende maar tog boeiende aard van Wilson se werk soos volg: “Met ijzeren konsekwentie teken hij jarenlang dezelfde walgelijke zeeroovers die vrouwen wreed behandelen, dezelfde “harde” vrouwen die gaarne een pik afhakken. Een ding is zeker, zijn werk straalt een bepaalde kracht uit en door de vreemde fantasieën is het fascinerend.”



Robert Crumb werk op 'n heel ander manier as Wilson. Waar Wilson jarelank dieselfde tipe karakters voorstel, satiriseer Crumb die maatskappy deur 'n reeks verskillende karakters: “‘Whiteman’ an uptight, racist, pillar of the establishment, ‘Angelfoot McSpade’, a grotesque racist caricature, and above all ‘Mr Natural’, a misanthropic, capitalistic guru ... a satire on the gullibility of the love generation” (Sabin 1993:37). Crumb ontsien niks en niemand met sy satiriese tekste nie. Oppervlakkig gesien bevat van Crumb se werk heelwat vulgêre beelde. Saam met die eksplisiete uitbeeldings spreek hy sosiale en kulturele taboes sterk aan, wat tot kritiek uit vele oorde lei. Crumb (Sabin 1993:38) verdedig sy grensoorskrydende tekste as volg:

You had to break every taboo first and get that over with ... y’know, doing racist images, any sexual perversion that came into your mind, making fun of authority figures ... and get past all that, and then really get down to business.

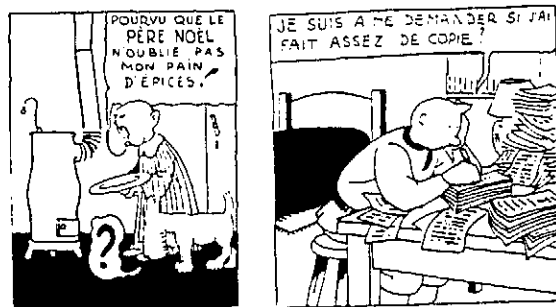
Van die sterkste kritici teen Crumb vanuit 'n feministiese oogpunt reageer teen sy misogynistiese uitbeeldings van seks en geweld teenoor vroue. Crumb reageer op sy beurt in 'n berugte strokie “A note to all you feminists” in *Zap 4* waarin hy sy vryheid van spraak verdedig teen die, soos hy dit ervaar, “fascistiese” standpunte van die feminisme (Sabin 1993:289). Dit is 'n debat wat, alhoewel dit sedertien 'n bietjie afgekoel het, steeds voortgaan.



Waarom is Crumb se tekste so treffend en effektief? Vir Sabin (1993:37) is dit ‘n kombinasie van Crumb se interessante karakters en sy tekenstyl, “an attractive Disneyesque drawing style” wat gekontrasteer word met elemente en inhoude soos dwelms, eksplisiete seks en afgeronde politiese argumente. Kannemeyer gebruik ook ‘n reeds bestaande tekenstyl om sy boodskap mee oor te dra. Waar Crumb die aantreklike en gerusstellende Disneyagtige tekenstyl gebruik om ‘n teenstelling met sy uitdagende en eksplisiete tematiek te vorm, gebruik Kannemeyer die ewe gerusstellende tekenstyl van die ikoniese “klare lijn”-tekenstyl. McCloud (1993:42) beskryf die kenmerke van hierdie tekenstyl wat deur Hergé begin is:

The Belgian ‘clear-line’ style of Hergé’s Tintin combines very iconic characters with unusually realistic backgrounds. This combination allows readers to mask themselves in a character and safely enter a sensually stimulating world.

Volgens McCloud (1993:31) het die ikoniese tekenstyl die voordeel dat meer lesers met die hoofkarakter identifiseer as by byvoorbeeld realistiese tekenstyle. Die gebruik van ‘n ikoniese karakter laat die leser ook meer konsentreer op die boodskap as op die boodskapper (McCloud 1993:37).



Volgens Thompson (1991:21) was Hergé se “klare lijn”-tekenstyl ‘n direkte gevolg van Wallez, die redakteur van die koerant waarin Kuifje die eerste keer verskyn, die *Vingtième Siècle*. Wallez, ‘n vaderfiguur vir Hergé, was “een man met een boodskap en hij zag zijn publicaties als vehicles om die boodskap te verspreiden ...” Aan Hergé het hy die opdrag gegee om ‘n strokie te teken waarmee die jeug kon identifiseer en waarmee Wallez sy eie politieke opvattinge kon uitdra. Dit verklaar tot ‘n groot mate die antikommunistiese aard van Hergé se eerste verhaal, *Tintin au pays des Soviets* (1929). Vir Wallez moes die boodskap helder en ondubbelsinnig oorgedra word, wat direk aanleiding gegee het tot die “klare lijn”-tekenstyl. Kannemeyer gebruik

die “klare lijn”-tekenstyl met dieselfde doel as Wallez. Waar Wallez (en Hergé) die leser teen die Kommunisme en later die Nazisme waarsku, gebruik Kannemeyer sy strokies om die valshede en swakhede van die Suid-Afrikaanse gemeenskap uit te lig.

In die volgende gedeelte word twee van Kannemeyer se verhale uit twee afsonderlike tydskrifte bespreek. Alhoewel hierdie twee tekste in vele opsigte verskil, is daar treffende ooreenkomste wat die gemeenskaplike tematiek verder uitbou. Dit gaan in my analise veral om Kannemeyer se verskillende vertelstrategieë in die konteks van sy strokies.

### **6.3 “Boetie” (1995:4)**

#### **6.3.1 Inhoud**

“Die droewige verhaal van Boetie” is (paradoksaal genoeg) ‘n strokie oor kindermolestering. Die hoofkarakter, “Boetie”, word deur sy vader, “Pappa”, in sy vader se bed betas en seksueel gestimuleer. Boetie kry ‘n ereksie en ontwikkel as gevolg hiervan erge skuldgevoelens. Die verteller kontrasteer die duidelike “klare lijn”-tekenstyl van Hergé en ‘n onskuldige Kuifje-agtige figuur met implisiete seks en ‘n onduidelike grens tussen feit en fiksie, wat hierdie strokie volgens my een van die treffendste in die *Bitterkomix*-reeks maak.

Die strokie begin waar die verteller, Joe Dog, in paneel 1 (1995:4) sy lot by die leser bekla: Hy probeer steeds om ‘n idilliese verhaal soos ‘n “komeek van ‘n eiland vol palmbome en cooker waves op die reef” te teken, maar kan nie van “depressing” stories soos “Boetie” wegkom nie. Die verteller teken homself op selfondermynende wyse as ongeskeer en besig om vodka uit die bottel te drink (paneel 2 en 3 1995:4), met die suggestie dat hy ‘n onbetroubare verteller kan wees, maar veral dat hy dit moeilik vind om die storie te vertel. Die verteller beklemtoon verder die fiksionele aard van “Boetie” deur dit ‘n “storie” te noem.



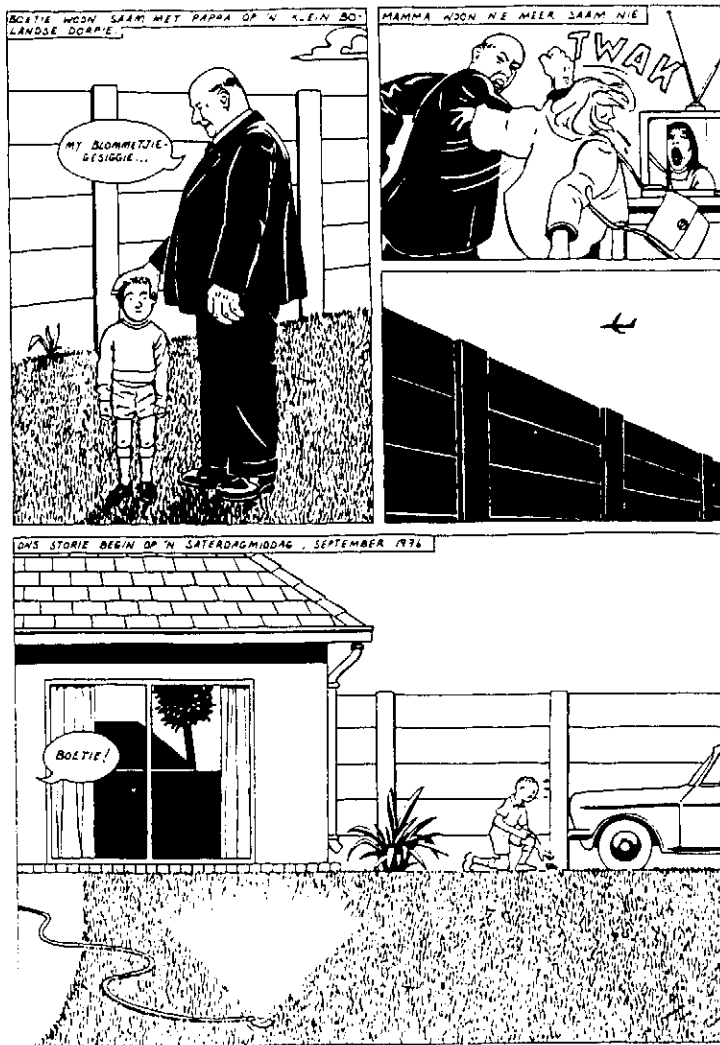
Voordat die eintlike vertelling begin, verskaf die verteller eers die konteks van die hoofkarakter. Die verteller wys in 'n vestigingskoot hoe Boetie doelbewus 'n rugbybal deur hulle huis se venster skop. Die bewegingslyne, wat sterk aan Hergé se soort vaartlyne herinner, beklemtoon die doelgerigte destruktiewe optrede. Volgens die teksstrook in paneel 4 (1995:4) is Boetie “moedswillig ... hy weet egter self nie waarom nie”. Joe Dog jukstaponeer die bal wat deur die venster trek met 'n paneel waar 'n man met sy hand oor sy mond staan. Op hierdie wyse trek die verteller 'n verband tussen die twee panele en suggereer dat die volwasse man in afgrise reageer op die vandalistiese daad. Die negentiende eeuse tipe verwysing na “ons goeie vriend Thomas Bernhardt”, 'n figuur wat in paneel 5 en 6 (1995:4) sy teorie meedeel van die verhouding tussen volwassenes en kinders, verdoesel enersyds die didaktiese element deur

die uitspraak met betrekking tot die ouers as ouderwets en pedanties voor te stel, maar sorg andersyds deur die lam (ter slagting?) of sondebok in die laaste paneel wat die kind verteenwoordig, om simpatie vir die seun te skep al is hy hier die oortreder. Bernhardt se siniese opvatting omtrent ouerskap word dus 'n belangrike leidraad tot die boodskap in "Boetie".

Parents allow themselves the luxury of having children and then kill them. And they all have the most varied and individual methods ... Our parents annihilated us by perpetually reproaching us for being to blame for their lack of peace, and ultimately for everything that affected them. Our parents laid the blame for everything on us. That's the truth. Hence it is impossible to dismiss the suspicion that our parents had us for one sole reason, so that we could represent their guilt.

In die eerste paneel van die volgende bladsy (1995:5) word Boetie saam met Pappa aan die leser voorgestel. Op die oog af lyk dit na 'n gelukkige vader-seun verhouding, veral in die lig van die vader wat na sy seun verwys as sy "blommetjiegesiggie." Ander tekselemente suggereer egter die teendeel. Die volwasse man, wat fisies baie groter as die seuntjie is, hou sy hand op die seuntjie se kop. Wat as 'n liefdevolle gebaar geïnterpreteer sou kon word, word deur die man se greep 'n teken dat hy sy kind na sy wense wil manipuleer. Deur die seuntjie se strak gesigsuitdrukking suggereer die tekenaar daar is 'n probleem met die verhouding tussen vader en seun. Die kind word bykans emosieloos voorgestel - amper asof hy te bang is om iets spontaans te doen. Die agtergrond vind aansluiting by die man se dubbelsinnige greep op sy seuntjie: soos in paneel 3 (1995:5) is dit weer 'n betonmuur. Aan die een kant suggereer dit Boetie se veiligheid van enige bedreiging wat miskien van buite kan kom, maar andersyds is die beperkte speelruimte 'n moontlike rede vir Boetie se rebelse optrede. Die verteller suggereer hiermee 'n vasgevangene lewe in 'n kleinburgerlike milieu.

Enige moontlikheid van 'n gelukkige huis word deur paneel 2 (1995:5) verdryf, waar Pappa vir Mamma so hard met die vuig slaan dat die bloed spat. Die woord "Twak" vervul 'n tweeledige funksie. Dit is eerstens 'n klanknabootsing van die vuishou, maar het tweedens 'n semantiese waarde. Dit suggereer dat die man dit miskien sou kon sê, asof hy (heftig) reageer op sy vrou. Die feit dat sy haar handsak by haar het, stel voor dat sy op die punt staan om iewers heen te gaan. Sy het hom moontlik in kennis gestel dat sy hom gaan verlaat en sy antwoord was om haar te slaan. Die *understatement* in die teksstrook vorm 'n skerp teenstelling met die genadelose



vuishou: “Mamma woon nie meer saam nie.” Die kontras tussen Pappa se ongenaakbare houding en die verbale *understatement* verhoog die intensiteit van hierdie paneel, soos ook die verteller se gebruik van ‘n metafiksionele vertelstrategie. Die intertekstuele visuele beeld op die TV is naamlik ‘n krisisoomblik uit Stanley Kubrick se film *The Shining*. Dit funksioneer op twee maniere: die bylaanval op ‘n vrou dra eerstens by tot die gewelddadigheid van die paneel. Tweedens is daar ‘n visuele vermenging van vertelvlakke wat soos in paneel 5 (1995:4) die teks verdig. Die feit dat die vrouekarakter in Kubrick se film lyk asof sy in die rigting van die pa se aanval op die ma kyk, skep die indruk dat sy verskrik daarop reageer. Al weet die leser dit is onmoontlik, stel die implisiete kommentaar die vader nog meer in ‘n swak lig.

Paneel 3 (1995:5), 'n "stil" paneel (sonder verbale teks), is myns insiens een van die veelseggendste panele in die verhaal. Die tekenaar maak op treffende wyse van perspektief, voorgrond en agtergrond, asook 'n liniêre verdeling van die toneel in swart en wit gebruik om die narratief te voltooi. Die leser vermoed op grond van die vorige paneel dat Mamma op die vliegtuig is. Die vliegtuig vlieg bo-oor die betonmuur en is afgebeeld in die wit gedeelte, wat ook die aanbreek van die ma se vryheid suggereer. Die gesigspunt in paneel 3 plaas die leser, in teenstelling hiermee, ook as't ware in gevangenskap agter die swart afgebeelde betonmuur en op die grond. Die fisiese hoogte van hierdie gesigspunt laat vermoed dit is dié van Boetie, ook omdat dit aanpas by die posisie en plasing van Boetie in paneel 1 en 4 ten opsigte van die muur. Deurdat die leser die perspektief en posisie met Boetie deel, vergroot die identifikasie met sy verlorenheid. Die skaduwee oor die betonmuur in paneel 3 (1995:5) voorspel verdere probleme. Die vliegtuig beweeg ook van regs na links - 'n strokieskonvensie om aan te dui dat iets verkeerd gaan loop. Verskillende leidrade word dus gegee om die leser voor te berei op die erge gevolge wat die ma se vertrek inhou vir haar kind.

Die woorde "ons storie" in paneel 4 (1995:5) dui aan dat die voorafgaande slegs die inleiding was en betrek die leser terselfdertyd verder by die narratief. Paneel 4 is 'n vestigingskoot wat Boetie wys waar hy op 'n Saterdagmiddag met sy karretjies in hulle tuin speel. Die feit dat hy skrik wanneer hy geroep word (die sweetdruppels wat van hom af spat, is 'n konvensie wat skok aandui) suggereer dat Boetie gespanne is - moontlik as gevolg van die geweldpleging teenoor sy ma, óf die feit dat sy hulle verlaat het. Die (tuin)slang op die gras(perk) is 'n terloopse element wat bydra tot die onheilspellende toon van die paneel. Die rigting waaruit die tuinslang kom, is dieselfde as die rigting van waaruit Boetie geroep word. Boetie is kennelik vasgekeer tussen betonmure, want die weerkaatsing in die venster in paneel 4 laat blyk dat die voorkant van die huis ook toegebou is.

Die leser moet omblaai om die narratief verder te volg. Paneel 1 (1995:6) se gesigspunt, 'n ekstra-nabyskoot na onder wat op die karretjie fokus, is duidelik dié van Boetie, wat wil voortgaan met speel. Pappa gee hom skynbaar die keuse of hy wil gaan slaap of nie, maar wanneer die seuntjie anders besluit, verdwyn die pa se ooglopend soetsappige vriendelikheid en beveel hy sy kind om in te kom.



In paneel 2, met Pappa in die venster geteken, word die betonmuur nogmaals weerkaats om te beklemtoon hoe vasgevang Boetie is. Die verteller maak in paneel 3 (1995:6) van die zoemtegniek gebruik om Pappa se fronsende gesig van nader te wys, in aanpassing by sy streng woorde wat sorg dat Boetie in paneel 4 vinnig gehoor gee. Die bewegingstrepie wat gebruik word, stem ooreen met Hergé se visuele simbole, soos ook die *krollebitchkes*, wat aandui dat Boetie effens uit die veld geslaan is. Hy waag egter geen verdere vrae nie. Die rigting (van regs na links) waarin Boetie na sy toe stap, gee 'n verdere leidraad dat iets verkeerd gaan loop.

Paneel 5 speel binne Pappa se slaapkamer af, 'n nog meer beperkende ruimte as die omheinde tuin. Die vertrek is donker en dreigend, soos geaksentueer deur die twee brandende bedlampies



aan weerskante van die enorme bed. Boetie moet solank in die bed gaan lê terwyl Pappa in die badkamer is. Boetie se plasing aan die kant van die donker kamer, weg van die bed af en met sy hande agter sy rug gevou, sy lyftaal en gesigsuitdrukking, laat dit lyk asof hy op die punt is om straf te ontvang. Dit herinner aan Joe Dog se outobiografiese verhaal, “Joe Dog groet Barries” (1992:4) in *Bitterkomix 2* waar die skoolseun wag om ‘n pak slae by ‘n onderwyser, Barries, te kry. Die seuntjie is opvallend klein geteken in kontras met die swart, onheilspellende, vierkantige bed. Hy waag dit ook nie om in te gaan teen die bevel nie: “Gaan lê solank, Boetie, ek is nou daar!” (paneel 1, 1995:7).

Die komposisie en gesigspunt in paneel 2 plaas die leser in die bed saam met Boetie, met die fokus op Pappa wat die kamer binnekom. Pappa se logge liggaam is net in ‘n onderbroek geklee en hy het ‘n vreemde (wrede?) glimlag op sy gesig. Die beligting van agter, die swart skadu en sy gesuggereerde aantog laat hom nog meer dreigend voorkom.

Wanneer Pappa in die bed lê (paneel 3 1995:7), kan Boetie begin: “Boetie ken reeds die prosedure: éérs Pappa se rug krap en dan slapies.” Die verduidelikende strepe in die visuele voorstelling suggereer dat hy die rugkrapmetode aan Boetie verduidelik het. Die byskrif onder in die paneel laat blyk dat die verteller nie objektief is met sy voorstelling van die pa nie: “Die vormlose landskap van Pappa se rug.” Die kreun in Pappa se praatborrel illustreer dat hy gestimuleer word deur Boetie: “Aaaah ... Lekker!” Die fisiese onaantreklikheid van die pa wat telkens beklemtoon word, word hier met ‘n onvanpaste genotsug gekombineer.

Tot op hierdie punt kan alles nog relatief onskuldig geïnterpreteer word, maar dit verander gou. Boetie raak aan die slaap, maar word wakker as hy voel dat “iets nie lekker (is) nie” (paneel 5 1995:7). Die verteller gebruik drie opeenvolgende en ewe groot panele om deur Boetie se gesigsuitdrukkings sy groeiende konsternasie aan te dui namate hy wakker word. Die *krollebitchkes* handhaaf die ooreenkoms met die Kuifie-karakter. Die verteltoon in die teksstrook van paneel 6 is dié van ‘n kind: “Pappa stree! Boetie se piepiedingetjie op en af en op en af.” Die verteller maak soos in paneel 2 (1995:5) weer van ‘n kontras tussen die *understatement* in die teksstrook en die ontstellende tematiek (pedofilie en kindermolestering) gebruik om die impak



te verhoog. In paneel 7 (1995:7) raak Boetie hewig ontsteld as hy ‘n ereksie kry.

Die leser moet eers wag tot op die volgende bladsy om te sien wat gaan gebeur. Die verteller maak op hierdie krisisoomblik van die *cliffhanger*-effek gebruik om die leestempo te vertraag en sodoende spanning by die leser te skep. In die eerste paneel van die volgende bladsy (1995:8) spring Boetie op met die woord: “NEE!” - in ‘n dinkborrel, wat aandui dit word nie hardop uitgespreek nie. Boetie is klaarblyklik te bang om sy vader direk teë te gaan, maar hy vind dit so onuithoudbaar saam met Pappa in die bed dat hy weghardloop.

Paneel 2 (1995:8) toon hoe die pa alleen in die bed agterbly. Volgens die teksstrook “sê (Pappa) niks nie.” Hy leun teen die muur en kyk voor hom met ‘n peinsende (eerder as kwaai), maar verbete gesigsuitdrukking. Sy skynbaar passiewe houding word egter ondermyn deur ‘n enorme bult onder sy kombes, wat suggereer dat Pappa ‘n ereksie het. Sy een hand is ook onder die



komers, wat dit laat voorkom asof hy masturbeer. Daar is egter geen bewegingstrepe om hierdie vermoede te bevestig nie. Die dreigende aard van die paneel word verder uitgebou deur die swart / wit kontras.

Die laaste paneel van die verhaal wys dat Boetie wegkruip, “want hy is bang dat Pappa hom gaan pakgee.” Alhoewel Boetie die slagoffer is, eerder as die sondaar, is sy vrees begryplik, aangesien sy pa homself reeds as ‘n vroueslaner en pedofiel bewys het. Die verteller wys hoe Boetie in die sitkamer wegkruip. Die wyse waarop slegs sy gesiggie uitsteek, herinner aan hoe sy pa vroeër in die verhaal na hom verwys het as “Blommetjiegesiggie”. Boetie se fisiese grootte in hierdie paneel laat smelt hom saam met die pa se eiendom in die sitkamer en suggereer dat hy maar net

'n besitting is. Die lesers word deur die perspektief gedwing om as't ware die passievolle rol te vertolk en na Boetie te soek.

### 6.3.2 Vertel- en tekenstrategie

Om die ondergrawende aard van "Boetie" so oortuigend moontlik te maak, moet die verteller die "Afrikanerskap" van die huishouding eers bevestig. Hiervoor gebruik hy verskillende elemente, onder andere 1) die stereotiepe aanspreekvorms "Pappa", "Mamma" en "Boetie" (1995:5), 2) die tipiese taalgebruik van volwassenes teenoor kinders, byvoorbeeld "slapies" en "piepiedingetjie"(1995:7), 3) Boetie wat met 'n rugbybal speel (1995:4), 4) die mededeling dat hulle op 'n Bolandse dorpie woon (1995:5) en 5) die visuele uitbeelding van die sitkamer (1995:8), getipeer as Afrikaans deur boeke soos die *HAT*, *Kennis* en die Bybel, skrywers soos Leroux en Brink, asook die koerant *Die Burger*. Dié leesstof roep 'n redelik ontwikkelde (selfs akademiese) en godsdienstige milieu op, wat te meer kontrasteer met die geweld en pedofilie.

Kannemeyer maak van verskillende tegnieke gebruik om die verhaal so skokkend moontlik te maak. Van die hoofelemente wat tot die impak van die verhaal bydra, is die kontras tussen die tekenstyl en die inhoud, asook die spel met feit en fiksie.

#### 1) Kontras tussen tekenstyl en inhoud

Kannemeyer gebruik die Kuifie-interteks as 'n deurlopende metafoor in sy oeuvre, vergelyk die volgende voorbeelde: in *Bitterkomix 3* met die strokie "True love" (1993:60), in *Bitterkomix 4* met "Drug raid at 4 am" (1994:40), in *Lag-lag* (1996), in *Bitterkomix 6* met "Vleiskuifie" (1996:28) en *Bitterkomix 9* met "1974" (1999:4).

Kannemeyer verwys nie net na die karakter as interteks nie, maar teken sy verhaal in die styl van Hergé se Kuifie-verhale. Hierdie nabootsing van 'n ander kunstenaar of kunswerk se styl word volgens Van Gorp (1993:297) pastiche genoem: "... meestal word met pastiche een bewust toegepaste en selfs veel stilistiese virtuositeit vergende poëtiese techniek bedoeld." Kannemeyer se gebruik van pastiche maak sy hoofkarakter herkenbaarder en meer universeel.

In *Lag-lag* (1997) beskryf Kannemeyer waarom die Kuifie-karakter so 'n goeie metafoor vir sy verhale is:

I'm (Tintin - my toevoeging) a flat character, mainly because I'm such a good person. Sometimes I become violent and beat or shoot people, but those acts are always "justified". I look at every situation objectively and hardly ever make mistakes. Certain feelings are never expressed by me, such as love for a woman. I am the "hero" and therefore not human.

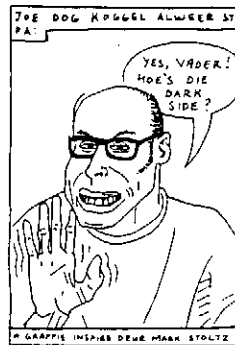
Volgens Kannemeyer sorg die ikoniese "klare lijn"-tekenstyl dat lesers graag met hierdie soort karakter wil en kan identifiseer. Hy gebruik 'n vergelykbare hoofkarakter, maar anders as in Hergé se verhale tree Kuifie nie as die "wenner" uit nie. Boetie is wel, soos Kuifie 'n eendimensionele karakter - die klem rus op die negatiewe karakterisering van die pa-figuur. Die uitspraak deur Kannemeyer is egter ook in 'n mate 'n korrektyf: dit "erken" dat karakters soos Boetie wat as foutloos voorgestel word, nie menslik moontlik kan wees nie.

## 2) Spel met feit en fiksie

Kannemeyer gebruik saam met intertekstualiteit en pastiche 'n ander postmodernistiese vertelstrategie in "Boetie", naamlik die spel met feit en fiksie. In verskillende tekste in sy oeuvre suggereer Kannemeyer dat die verteller in vele van sy tekste, Joe Dog, en die skrywer Anton Kannemeyer een en dieselfde mens is. Die deurlopende visuele ooreenkoms tussen Joe Dog en Anton Kannemeyer is een sterk suggestie. 'n Ander suggestie word in *Bitterkomix 7* (1997:39) gevind: "Joe Dog sleep al weer sy familienaam deur die modder ... 'Noem my sommer Kannenaarier." Die ooreenkoms tussen Kannemeyer en Kannenaarier is te sterk om te ignoreer.



Joe Dog verwys in van sy tekste na sy familie en spesifiek sy pa, vergelyk voorbeelde soos *Bitterkomix 8* (1998:20): “My pa het dikwels vir my gesê (jare gelede toe ons nog met mekaar gepraat het) dat ek alewig my bek vol het van die Afrikaner, maar dat ek (en sommer Gerrit Olivier ook) ‘boggerol’ weet van die Afrikaner”; en in *Bitterkomix 9* (1999:41): “Joe Dog koggel alweer sy pa: ‘Yes, Vader! Hoe’s die Dark Side?’”



“Vader” is as ‘n woordspeling ‘n intertekstuele verwysing na een van die karakters in die *Star Wars*-films van George Lucas, Darth Vader. In ‘n ander teks deur Kannemeyer, “Max kom terug”, verwys die verteller, Max Plant, na “sy eie Vader” as “Darth” (1996:22). Die verteller suggereer dat Anton Kannemeyer, Joe Dog en Max Plant na dieselfde persoon verwys. In “Why Bitterkomix” (1999) verklaar hy sy gevoel jeens sy pa as volg: “A horrible childhood makes for excellent subject material: ... ‘My father was my worst enemy ... (he) took me to a police station and charged me for ‘stealing’ his car when I was in my final year at school.” Die feit dat Joe Dog (Kannemeyer se skuilnaam) die Kuifie-figuur as ‘n voorstelling van homself as kind gebruik, word bevestig in “Max kom terug” (1996:25). Die tekenaar skets naamlik hoe die verteller en sy broer, Jan Brand, op ‘n pornografiese teks “in Darth se studeerkamer” afkom. In hierdie paneel teken die verteller homself as dieselfde Kuifie-karakter as in “Boetie”. Dit versterk die outobiografiese element in Kannemeyer se “Boetie” en maak dit vergelykbaar met ‘n groot aantal van sy ander tekste.

Volgens Van Gorp (1993:41) behoort die outobiografie (teenswoordig meermale egodokumente genoem) tot die belydenis- of bekentenisliteratuur. Hy omskryf dit as volg: “Iedere vorm van literatuur waarin een auteur voor een publiek van lezers openlijk getuigenis aflegt van zichzelf.” Die outobiografie handel oor die outeur se eie lewe, met ander woorde, die uiterlike

gebeurtenisse asook die innerlike gewaarwordinge. Alhoewel die outobiografie meestal streng tot die werklikheid beperk word, kan dit volgens Van Gorp ook verbeeldingselemente bevat. Deur 'n spel met die konvensies van die outobiografie “kan een fictief, pseudo-autobiografiesch relaas uitgewerk word, waarbij de auteur het hoofdpersonage op zijn leven laat terugblikken” (Van Gorp 1993:41). Dit dui aan hoe dun en onagterhaalbaar die grens tussen “waarheid” en “leuen” in so 'n tipe teks kan wees. Dit is inderdaad onkontroleerbaar vir die leser of dit hoegenaamd klop met die “werklikheid”. Selfs 'n outobiografiese teks laat volop ruimte vir die verbeelding. Verskeie van Anton Kannemeyer se tekste poneer dat Kannemeyer nie met sy pa oor die weg kom nie, vergelyk “Die hemel help ons (twee)” (paneel 3 1998:20): “Jare gelede toe ons nog met mekaar gepraat het”. Boetie se wedervaringe in hierdie teks kan egter ewegoed versinsels wees wat in diens van die verhaal staan. Kannemeyer (1997:58) spreek die kwessie omtrent die feitlikheid van “Boetie” in sy M.A.-verhandeling aan, wanneer hy reageer op die vraag of hierdie insident werklik met hom as kind gebeur het (1997:58):

Ek beskou die antwoord as irrelevant. Vir my is dit belangrik dat die strip onafhanklik van my persoonlike geskiedenis funksioneer. Die narratiewe raamwerk vereis dramatisering en ander aspekte van *diagramming* wat dikwels selektief en ten slotte subjektief aangewend word.

Dit is kennelik vir Kannemeyer belangriker dat die teks as strokie suksesvol is op grond van die tekentegniek en die inhoud.

### 6.3.3 Tema

Die strokiesverhaal is 'n ondermyning van die Afrikanerdom en spesifiek die vader-figuur. In vele van Kannemeyer se tekste spreek hy kritiek teenoor die vader-figuur, die kerk en skool uit. Waarom fokus Kannemeyer spesifiek op hierdie instansies? Naudé (1995:8) noem vier redes waarom 'n groot gedeelte van die Afrikanervolk tydens die apartheidsjare “gereageer (het) asof hulle as't ware gehipnotiseer was deur hul politieke en kerkleiers waar dit oor hul steun van die beleid van apartheid gegaan het ” waarvan veral twee hier relevant is. Eerstens verwys hy daarna dat “die lang historiese isolement van die Afrikaner van die wêreld om hom heen” en die feit dat die Afrikaner se waardestelsel voortdurend onder bedreiging gestaan het van die “Swart Gevaar”,

byvoorbeeld die Zoeloes by Bloedrivier (vergelyk ook Botes se “Bloedrivier”), die “Engelse Gevaar” in die Anglo-Boereoorlog en die kommunistiese “Rooi Gevaar” gesorg het vir ‘n onbewuste angs by die Afrikanervolk wat maklik deur die politici uitgebuit kon word.

Volgens Naudé (1995:9) is een van die hoofredes vir die Afrikaner se onkritiese houding teenoor apartheid tweedens “die groot agting wat in die Afrikaner se denke gekweek is vir die gesagsfigure en die gesagstrukture van die Afrikaner se volkslewe.” Dit het daarvoor gesorg dat die gesag van mense soos die vader as “hoof van die huisgesin”, die onderwyser as “hooffiguur in die skool”, die dominee as “hoofvertolker van die geloofswaarhede” en die politieke leier as “betroubare rigtingwyser vir volk en vaderland” bo alle twyfel gestel is. Al vier hierdie gesagsinstansies is volgens Naudé op die Bybel as hoofbron gebaseer (vergelyk ook Kannemeyer se uitbeelding van die Bybel in die slotpaneel van “Boetie”).

Kannemeyer spits etlike verhale toe op die ontluistering van hierdie gesagsinstansies: In “Joe Dog groet Barries” (1993:4) fokus die verteller byvoorbeeld op onderwys en die lyfstrafstelsel; in “Onse Vader” (1998:18) kom religie onder skoot wanneer die verteller die Christelike “Onse Vader” jukstaponeer met ‘n seksueel eksplisiete visuele teks wat beide pornografies en godslasterlik voorkom; in “Jeugweerbaarheid” (1994:23) word die verdrukkende houding van ‘n dominee teenoor seksualiteit uitgebeeld; in “‘n Kort Geskiedenis van Jan Brand” (1995:31) word die onverdraagsaamheid van ‘n Nasionale Party politikus teenoor strokiesverhale bespot en in “Boetie” (1995:4) fokus die verhaal op die vader as hoof van ‘n Afrikanergesin en brandmerk hom as vroueslaner en kindermolesteerder. Kannemeyer ondergrawe met hierdie strokies die kerninstansies wat die Afrikanerdom verdedig en hom as kind deel van die stelsel gemaak het.

## **6.4 “Die hemel help ons (twee)” (1998:20)**

### **6.4.1 Inhoud**

In hierdie strokie maak Joe Dog gebruik van Crumb se tipe *confessional*-strokies om sy eie standpunte oor twee onderwerpe, naamlik “sukkses” en “die Afrikaner” met die leser te deel. In





sy heftige betoog teen verskillende aspekte van die Afrikaner ondermyn die verteller homself op (doelbewus) paradoksale wyse deur onder andere te sê dat hy nie veel van hierdie onderwerp weet nie, deur kru taal te gebruik, in sy neus te krap en sy vinger af te lek. Om sy aanval op die Afrikaner te steun, verwys hy na drie verskillende tekste wat op direkte en indirekte wyse by die onderwerp aansluit.

Die vestigingspaneel (1998:20) verskaf op realistiese wyse die milieu waarbinne die strokie afspeel. Dit wys die verteller, Joe Dog, wat by sy lessenaar sit en op die punt is om te begin teken. Die gesigspunt is dié van die verteller self, wat vermoedelik die strokie gaan teken wat die leser op die punt is om te lees. In die middel word 'n weerkaatsing van die verteller se gesig

en skouers geplaas. Die twee hande in die eerste paneel herinner aan 'n bekende tekening deur M.C. Escher.

Die verteller verweer hom in die eerste paneel teen die kritiek van “mense” op sy strokies: “Mense dink my graphic depictions van seks is kak smaak en ek dink hulle haircuts en Nike-tekkies is kak smaak.” Hierdie vergelyking relativeer die kritiek op sy strokies tot 'n kwessie van persoonlike smaak. Die verteller maak dit vanuit die staanspoor duidelik dat sy opvattinge en argumente die hoofrol in die volgende strokie gaan speel.

Vir die volgende paneel (1998:20) beweeg die gesigspunt nader aan die spieëlbeeld en fokus net op die spreker se gesig. Deurdat alle ander inligting wat in die eerste paneel tot die konteks bygedra het, buite beeld gestel word, dwing die tekenaar die leser om slegs hierop te fokus. Die verteller kondig aan dat hy oor twee onderwerpe met die leser wil praat, naamlik “sukses” en “Die Afrikaner”. In die volgende ses panele bly die fokus op die verteller se gesig terwyl hy sterk standpunt inneem teen die oppervlakkige konnotasie van finansiële welstand en sukses in die gemeenskap. Volgens hom is dit 'n geval van “hoe meer geld jy maak hoe meer suksesvol is jy.” Naas die direkte aanval maak ook die meegaande visuele teks hierdie beginsel in die Suid-Afrikaanse gemeenskap bespotlik.

Dit is opvallend dat die verteller homself ook deurlopend ondermyn - volgens hom was sy pamienskien reg toe hy gesê het dat die ekspreker “‘boggerol’ weet van die Afrikaner” (paneel 3 1998:20). Die verteller beskou sy eie waarneming as “oorwegend pedestrian, nie moerse histories nagevors nie” (paneel 4 1998:20). Boonop teken hy homself nie baie vleierend nie en later verwys die verteller na homself as 'n “moerse snob” (paneel 5 1998:21). Die verteller verskaf dus geen antwoorde nie, maar konsentreer daarop om die tekortkominge in die gemeenskap aan te spreek.

In die laaste paneel vra hy wat “vat (dit) nou eintlik om ryk te word” en dus suksesvol in die gemeenskap te wees. 'n Radikale aanhaling uit Dostoyevsky se *The Idiot*, dat daar bykans altyd 'n ooreenkoms is tussen 'n persoon se finansiële sukses en sy gebrekkige intelligensie, word gebruik om die status en respek wat individue op grond van hulle finansiële situasie in die Suid-Afrikaanse gemeenskap kry, te ondergrawe.



By sy volgende gespreksonderwerp, "Die Afrikaner" (in paneel 3, 1998:21) gee Joe Dog sy aanvanklike opvatting van die Afrikaner, met daarnaas 'n stereotiepe Boer met sy roer wat ooglopend goed daarby aanpas. Die figuur se woorde pas egter allermins binne die konteks van die paneel. Die praatborrel se soetsappige, clichématige onvanpastheid ondermyn die idee van die tipiese Afrikaner as 'n "bebaarde filosoof of edel krygsmen". Paneel 3 (1998:21) gee 'n uitbeelding van wat die verteller as die ware Afrikaner sien: 'n man met neusgate soos 'n vark en lang hare in sy nek wat by 'n spitbraai staan en sy vraatsug met die volgende vraag verdedig met: "Wat?? Wats fout met vleisiebraai???" (sic.) Vir die verteller is die meeste Afrikaners "kommen degenerates", gekenmerk deur smaakloosheid in klere- en kunssmaak (paneel 5 en 6 1998:21), onoorspronklikheid met betrekking tot straatname (paneel 6 1998:21) en



22

oppervlakkige, vals, pretensieuse vriendskappe (paneel 6 1998:21).

In paneel 7 (1998:21) blameer die verteller alles op die kerk en apartheid: “as gevolg van sensuur en onderdrukking deur die N.G. Kerk het kulturele mediocrity geseëvier ... apartheid het grotendeels ‘n degenerate van die Afrikaner gemaak.” Hy staaf hierdie standpunt deur die teksstrook in die laaste paneel (1998:21) aan ‘n lang aanhaling te wy uit Bessie Head se *Epilogue: An African Story* (1972), oor ‘n insident waar sy nie die “Whites Only”-bordjie op ‘n stasiebankie gesien het nie en op onbeskofte wyse deur ‘n blanke man afgejaag is. Head ironiseer hierdie optrede deur dit teenoor die blankes se strewe na superioriteit te plaas:

It never occurred to him that he was achieving the opposite of his dreams of superiority and had become a living object of contempt, that human beings, when they are human, dare not conduct themselves in such ways.

Die eerste twee bladsye van hierdie strokie bevat 'n groot hoeveelheid verbale teks, waarby die visuele uitbeeldings die verteller se aanval op die Afrikaner illustreer en ondersteun. Die stadige vertel- en leestempo maak die strokie uit 'n narratiewe oogpunt uitdagend en ook die visuele materiaal vertoon min aksie. Dat die verteller deeglik bewus is hiervan, blyk uit die kommentaar in die eerste paneel op die volgende bladsy: "OK, OK. Té veel lettertjies en té min prentjies, of wat?" Hy kritiseer hiermee die oppervlakkige wyse waarop sy tekste gelees word en impliseer dat die grafiese (en seksuele?) vir sy lesers voorop staan. Hy wag tot die leser omblaai om die narratief te verander - asof hy die "volhardende" leser beloon.

Die volgende twee bladsye (1998: 22 - 23) se grafiese uitbeeldings staan in bykans binêre opposisie tot die voorafgaande, maar is wel 'n voortsetting van die tema (die ondergrawing van die Afrikaner). Die "Storie van vleis" bestaan uit twee fases. Die eerste verwys na 'n insident in die winter van 1983 op die rugbyvelde van die Hoërskool D.F. Malan, 'n skool bekend as 'n Afrikaanse opvoedingsinstansie, toe 'n rugbyafrigter sy spelers gemotiveer het deur hulle herhaaldelik 'n rugbybal "vleis" te laat noem (paneel 2, 1998:22).

In die tweede deel van die "storie" skep die verteller 'n analogie met 'n karakter wat, vyftien jaar na die insident op die rugbyveld, homself op dieselfde wyse motiveer om 'n ereksie te kry, en terselfdertyd sy meisie met dieselfde motiveringstegnieke (onder meer herhaling) oortuig om hom oraal seksueel te stimuleer. Vergelyk paneel 7 (1998:22), paneel 1 en 2 (1998:23) en paneel 3 (1998:23). Na die derde herhaling ('n volmaakte getal?) is Kosie se ereksie volkome. Sy penis vorm die middelpunt van die komposisie (paneel 3, 1998: 23). Op sy hardhandige aanmoediging aan sy "cherrie" om haarself te "help" (paneel 4, 1998: 23) volg 'n besondere "byklank", naamlik "Blom!" Naas klanknabootsing kan die "byklank" die volgende semantiese waarde inhou. Kosie sien sy "cherrie" ('n vrug) moontlik esteties as 'n "blom" wat op sy "stingel" (penis) hoort, of dit funksioneer as werkwoord om te suggereer dat sy of hy "blom" wanneer sy hom oraal stimuleer. Hierdie interpretasies word gestaaf deur die woord "blom" op die meisie se wang. Dit herinner ook aan Pappa se verwysing na Boetie as sy "blommetjiesig" (paneel 1, 1995:5).



Die verteller se eksplisiete grafiese uitbeelding van die fellatio met behulp van die nabyskoot en inzoomtegniek verander dit in 'n daad van aggressie wat teen die wil van die vrou ingaan. Dit stimuleer Kosie totdat hy op oordadige wyse in haar mond ejakuleer, soos blyk uit die groteske en oordrewe resultaat in paneel 6 (1998:23). Hierdie uitbeelding is 'n intertekstuele verwysing na 'n strokie deur Robert Crumb waarin seksualiteit en pornografie ondergrawe word deur die seksuele omgang tussen twee karakters bespotlik voor te stel. Crumb se strokie eindig op dieselfde wyse waar die man, teen die vrou se wense, in haar mond ejakuleer en dit ook op groteske wyse deur haar neusgate uitspuut. In 'n onderhoud wat *Rolling Stone* met Crumb gevoer het, betwyfel hy die sogenaamde "pornografiese" aard van hierdie strokie. Volgens Crumb (in Estren 1974:124): "(It) isn't regular pornography. It comes at it from another angle. It's satire

on itself; it makes fun of pornography.” Kannemeyer se gebruik van “pornografiese” elemente in hierdie en ook ander tekste word later in hierdie hoofstuk bespreek.

Om te verseker dat die leser fokus op sy boodskap keer die verteller in paneel 7 (1998:23) terug na sy oorspronklike verteltegniek en spreek die leser direk aan. Die verteller het by wyse van spreke aan die leser se vermeende verwagtinge toegegee deur hom of haar met ‘n hele paar (uiters grafiese) voorstellings te “trakteer” en keer nou weer na sy argument terug. Die verhaal is dus ingebed in ‘n toespraak gerig tot die leser. Die direkte kyk na die leser gee die strokie die allure van ‘n soort verklaring of nuusberig. Die verteller se posisie in die middelpunt van die paneel, beklemtoon nogmaals die subjektiwiteit van die verbale standpunt. Uit sy praatborrel blyk die verteller se ongeloof dat die “dogmatiese en konserwatiewe denkers” steeds nie die ooreenkomste tussen “geweld en seks, of repressie en abnormale seksuele gedrag enigsins begryp of wil erken nie.”

Die verteller beeld vervolgens ‘n insident uit waartydens ‘n “stoere ou Afrikaner” sy twee dogtertjies in die openbaar uitskel oor ‘n onbenulligheid. Deur hierdie paneel met die voorafgaande te jukstaponeer, kritiseer die verteller hierdie Afrikaner, vir hom tipies van ‘n hele geslag se verbale geweld teenoor sy twee verskrikte dogtertjies, wat sins insiens kan lei tot perverse en abnormale seksuele gedrag. Hoewel hy die derde storie nie as “heeltemal fair” beskou teen die Afrikanerman nie, herinner dit hom aan ‘n verhaal deur R. Rootes in Mike Diana se *Boiled Angel* no. 7. Die verteller teken Rootes se verhaal hier oor in die tekenstyl van Mike Diana. Dit is een van die duidelikste voorbeelde van doelbewuste (erkende) intertekstualiteit in die *Bitterkomix*-reeks, waar nie alleen die inhoud nie, maar ook die tekenstyl “oorgeneem” word. Die eksperimentele, metafiksionele spel met tekste (stories binne stories) en style blyk egter daaruit dat die inhoud van een strokiekunstenaar gekombineer word met die tekenstyl van ‘n ander. Wat volg, vind ek een van die ontstellendste strokies in die *Bitterkomix*-reeks.

Inhoudelik handel dit oor ‘n meningsverskil tussen ‘n pa en sy dogtertjie wat die pa oplos deur teen sy dogtertjie arm te druk. Saartjie (weer ‘n intertekstuele verwysing na ‘n bekende reeks vir meisies) stem in en word gevolglik platgedruk. Die pa het dus die argument gewen en Saartjie



24

“weet wat (sy) nou moet doen ...” Die verkragting en Saartjie se reaksie word baie eksplisiet gegee. Die pa se brutale en manipulerende reaksie in die voorlaaste paneel: “Ag! Bly net stil! Ek het fair en square gewen! ... Nou blaf soos ‘n hondjie vir pappa!” spreek van ‘n geweldige onvolwasse, afwykende persoonlikheid.

Die verteller gebruik die tekenstyl van Mike Diana om twee redes: die eenvoudige en duidelike lyne vorm soos met Hergé se “klare lijn” ‘n skrilte kontras met die afstootlike inhoud. Anders as die “onskuldige” tekenstyl van Hergé, maak die verteller staat op Mike Diana se “skuldige” styl as interteks: In 1994 is Diana in Florida tot een jaar gevangenisstraf veroordeel as gevolg van sy strokie *Boiled Angel*, waarin “extreem gewelddadige en obscene seksuele beelden voorkom.” Diana word verplig om sielkundige behandeling te kry, mag nie met minderjariges praat nie en ook nie weer teken nie (Schifferstein 1996:10). Dit is asof die verteller die “ergste”



kunstenaar en sy tekenstyl wil gebruik om hierdie aanklag teen die Afrikaner te maak.

In die laaste paneel word die verteller nie geteken nie. Die raad aan al die “sexually repressend mans in Suid-Afrika” om te masturbeer om van hulle onderdrukte gevoelens ontslae te raak, word in die mond geplaas van ‘n voël, die hadida. Die indruk word geskep dat die verteller homself van hierdie mans en selfs sy eie raad distansieer.

## **6.4.2 Vertelstrategie**

### **6.4.2.1 *Confessionals***

Soos by “Boetie” gebruik die verteller in hierdie strokie die kontras tussen die tekenstyl en inhoud om vir ‘n skokkende teks te sorg. Daar is egter ‘n belangrike verskil. “Boetie” maak van geïmpliseerde seksuele beelde gebruik, wat volgens Kannemeyer (1997:58) vermoedelik juis tot die effektiwiteit daarvan bygedra het. In teenstelling hiermee bevat “Die hemel help ons (twee)” ‘n ooraanbod van eksplisiete seks.

Kannemeyer gebruik ‘n mengsel van Hergé, Crumb en Diana se teken- en vertelstyle as vertelstrategie in hierdie strokie. Veral Crumb se “confessional”-tipe vertelstyl, tematiek en lesersbenadering verhoog die teks se skokwaarde: “He also increasingly featured himself as a subject for strips, using them as confessionals; never disguising his self-loathing or hostility towards women” (Sabin 1993:38). In die latere stadium van Robert Crumb se strokiesloopbaan het hy homself naamlik as onderwerp vir sy strokies gebruik. Volgens Kannemeyer (1997:38) moes baie *underground* strokieskunstenaars na die “bevryding” van die strokie selfondersoek doen en Crumb gebruik sy outobiografiese strokies vir “kritiese selfbetragting”.

### **6.4.2.2 Pornografie en obseniteit**

Een van die hoof vertelstrategieë in hierdie teks is die eksplisiete visuele seksuele beelde, wat aan die obsene grens, om die leser te skok. Ook in verskeie ander tekste van Kannemeyer figureer hierdie soort grafiese en eksplisiete uitbeeldings van seksuele omgang en geslagsorgane: Die

basiese intrige van Kannemeyer en Botes se “Vetkoek” in die sekstydskrif *Loslyf* is byvoorbeeld gebaseer op seksuele aktiwiteite tussen die verskillende karakters, soos ook “Liefde en Missiele” in *Gif* (1994), “die waarheid is uit ...” in *Lag-lag* (1996), “Max kom terug” (1996:21) en “Die hemel help ons (twee)” (1998:20). In “All models are over eighteen” in *Gif* (1994) maak Kannemeyer selfs van direkte aanhalings uit ‘n “hard core” pornografiese tydskrif, *Gold Fever*, gebruik - vergelykbaar met wat Koos Prinsloo in *Slagplaas* doen in sy verhaal “PCP”(1992:62).

In Kannemeyer se strokies in *Gif* en sy tekste vanaf *Bitterkomix 6* tot *Bitterkomix 8* is daar feitlik sonder uitsondering naaktheid en seks aanwesig. Soms fokus die gesigspunt net op die geslagsorgaan, byvoorbeeld in “Liefde en Missiele” (1994) waar die een karakter, Levinia, se vagina in ‘n ekstra-nabyskoot gewys word met die meegaande dialoog: “Naai ons, Griet!” As gevolg hiervan brandmerk sommige van sy kritici en lede van die publiek Kannemeyer as pornograaf. Vervolgens word na die definisie van pornografie gekyk om te probeer vasstel of dit inderdaad die geval is en hoe Kannemeyer “pornografiese” elemente binne sy strokies aanwend.

Van Gorp (1993:314) definieer die begrip as volg: “Literatuur die seksuele handelingen gedetailleerd beskryf of evoceert met het duidelike opzet de lezer te prikkelen ...” Egte pornografie kan dus literêr voorkom, maar streef ‘n oppervlakkige bedoeling na, naamlik seksuele prikkeling. Volgens Van Gorp is die grens tussen pornografie en erotika soms moeilik bepaalbaar en hang dit in vele gevalle af van die afsonderlike gemeenskappe se sedelike opvattinge. Hy noem ook dat enkele tekste wat aanvanklik as pornografie geklassifiseer is, later as hoogstaande literatuur geprys is, byvoorbeeld *Lolita* van Nabokov en *Lady Chatterley’s Lover* deur D.H. Lawrence. Hierby kan die werk van die Marquis De Sade, asook tekste van die Nederlandse outeur Gerard Reve gevoeg word.

In haar ondersoek na pornografie se moontlike literêre waarde, in die essay “The Pornographic Imagination” (in Bataille 1977: 84) wys Sontag daarop dat pornografie bykans altyd as ‘n siekte van die gemeenskap gesien word en as ‘n geleentheid om skrywers en lesers daarvan te veroordeel:

Pornography is a malady to be diagnosed and an occasion for judgement ... In this view, all pornography amounts to is the representation of the fantasies of infantile sexual life,

these fantasies having been edited by the more skilled, less innocent consciousness of the masturbatory adolescent, for purchase by so-called adults.

Kan pornografie, wat sosiaal en psigologies deur die gemeenskap as 'n "disease of a whole culture" bestempel word, ook gesien word as "interesting and important works of art?" (Sontag in Bataille 1977:86). Volgens Sontag het literatoure die literêre waarde van pornografie oor die hoof gesien omdat vier literêre aspekte verontagsaam word: 1) die oppervlakkige en eenvoudige wyse waarop pornografie gemik is op seksuele prikkeling kontrasteer direk met die komplekse werking van "hoë" literatuur; 2) in pornografiese tekste ontbreek die begin/middel/einde-struktuur van literatuur; 3) die taalgebruik in pornografiese tekste is niks meer as 'n vereenvoudigde instrument om 'n stel nie-verbale fantasieë te inspireer nie, en 4) waar "egte" literatuur gebou is om die komplekse verhoudings tussen mense en hulle emosies, is pornografie "oblivious to the question of motives and their credibility and reports only the motiveless tireless transactions of depersonalized organs."

Kannemeyer se tekste kom wel in bepaalde opsigte ooreen met die genoemde kenmerke van pornografie, vergelyk byvoorbeeld sy strokie "All models are over eighteen" in *Gif* (1994), waar 'n aanhaling uit 'n "hard core porn book", *Gold fever* gebruik word as vertrekpunt: "John has a nice cock ... So he fucks me and his balls slap my ass with a rhythm that matches my gasps of delight and whimpers of satisfaction." Met eerste oogopslag domineer die visuele teks wat hierdie verbale teks tot op die letter illustreer, sodat die teks dus na pornografie lyk. Wanneer die leser egter Van Gorp se definisie in gedagte hou, ontstaan die vraag of die hoofdoel van Kannemeyer se tekste wat naaktheid en seksuele omgang uitbeeld wel pornografie en seksuele prikkeling is.

Dit mag dalk 'n geringe rol speel, maar is myns insiens beslis nie sy hoofdoel nie. Kannemeyer toets die vae grens tussen erotika en pornografie eerder om die leser se reaksie en pornografie self te satiriseer. Hy gebruik seksueel eksplisiete materiaal en skep erotiese scenario's, maar hierdie prikkelende elemente funksioneer binne 'n konteks wat pornografie self as bespotlik voorstel. Indien die verteller daarin slaag om die leser seksueel te prikkel met 'n perverse teks wat pornografies voorkom maar eintlik pornografie self belaglik maak en ondermyn, word die leser in 'n sekere sin die slagoffer van die verteller se satire. 'n Vergelykende artikel oor

“Vetkoek” en die “Tommy”-sage deur Rheeder (1995:12) stel ook die standpunt dat Kannemeyer, saam met Botes, in hierdie tekste seksueel eksplisiete beelde gebruik om die leser te satiriseer. Van der Watt (1997) betwyfel dit egter:

despite their attempts to liberate Afrikaans from both its Nationalist and Calvinist parents, their work in many ways perpetuates oppressions which have become synonymous with the Afrikaner regime. In particular I am referring to their employment of misogynist imagery ... a strategy which is apparently - and to my mind unsuccessfully - used to expose and satirise “old” Afrikaner masculinities and androcentric thought.

Sy is van mening dat Kannemeyer se tekste eerder die patriargale stelsel van die Afrikaner aanmoedig deur die misogynistiese uitbeelding van vroue - ‘n standpunt waarmee ek nie kan saamstem nie. Die pornografie wat Kannemeyer aanwend as vertelstrategie in sy satiriese tekste funksioneer dikwels as skoktaktiek wat doelbewus eerder weersin wil wek as om te prikkel.

#### **6.4.2.3 Misoginie**

Alhoewel Kannemeyer se uitbeelding van die vrou in “Die hemel help ons (twee)” nie so misogynisties as in byvoorbeeld “Elke ou se liefde is belangrik” (1996:33) is nie, bly dit (as verteltegniek) steeds aanwesig. Kannemeyer kombineer misogynistiese visuele beelde in van sy strokies met kru taalgebruik wat dieselfde beelde oproep, vergelyk “Illustrasies” (1998:33) waar die manlike karakter aan die vroulike karakter sê: “... Er ... I want to tit-fuck you and then cut off your arms” en in die volgende paneel: “Sondra is gebore met ‘n piel in die bek. Wat dink Sondra?” Sondra antwoord in haar dinkborrel: “Perversiteit is nie kuns nie.” Hierdie opmerking is veelseggend met betrekking tot die samelewing se opvatting van skynbaar obscene materiaal.

Dieselfde misogynisme word in “Elke ou se liefde is belangrik” (1996:33) gevind. Kannemeyer kombineer geweld, sadisme en masochisme op ‘n doelbewuste kru en brutale wyse met seks om die leser te skok en weersin op te wek. Robert Crumb maak ook van hierdie tipe beelde gebruik wanneer hy in sy strokies vroue as seksobjekte uitbeeld, hulle laat verneder, verkrag en martel. Soos Crumb is Kannemeyer egter ‘n produk van sy tyd. Dit is nie net in Kannemeyer se strokies wat hierdie soort misdade teen vroue plaasvind nie, maar bykans elke dag in die realiteit.

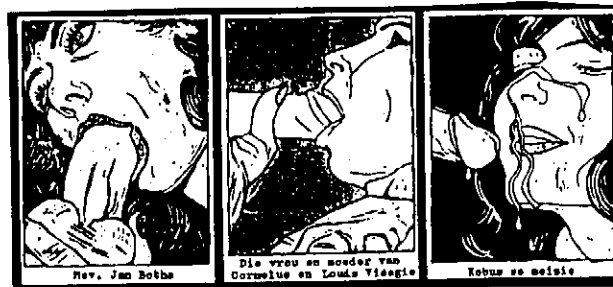


Volgens Crumb dien sy misogynistiese uitbeelding van vroue as persoonlike uitlaatklep - "Nutsboy" is byvoorbeeld 'n strokie waarin die verteller uitgaan om 'n vrou te soek om haar met 'n byl in stukke te kap - iets wat Crumb nie sou doen nie. Die leser moet in gedagte hou dat toe Crumb hierdie soort tekste geteken het, feminisme nog nie so sterk ontwikkel was nie. Crumb se tekste kon selfs as materiaal dien om feministiese bewussyn te verhoog.

Oppervlakkig gesien bevat Kannemeyer se strokies vulgêre en onsensitiewe visuele en verbale uitbeeldings van vroue, maar dit funksioneer binne 'n bepaalde konteks. Witek (1989:69) wys hoe skynbaar misogynistiese beelde in Jackson se *Nits make Lice* gebruik word om die leser "wakker" te skok: "Perhaps the most disturbing aspect of ... *Nits make Lice* is not the gore, which after all is a staple even of our movies for juveniles, but the graphically depicted violence against women." Soos Jackson en Crumb gebruik Kannemeyer misoginie, soos pornografie en obseniteit, veral as vertelstrategie om die leser te satiriseer en uiteindelik te skok.



Die gevaar bestaan egter wel dat waar hierdie soort tekselement geïsoleerd beskou word, die afwesigheid van 'n konteks dit makliker na pure misoginie laat lyk. Dit is wat moontlik gelei het tot die beskadiging van Kannemeyer se teks, “Boerenootjies hou van pielsuig” in Durban gedurende Oktober 1995.



In die polemieks wat op hierdie aanval op Kannemeyer se werk, gevolg het, verdedig die vandals mnr. Fletcher Reed sy aksie as volg: “Ek het die kunswerk beskadig omdat ordentlike vroue en kinders nie blootgestel moet word aan sulke onbetaamlikhede nie” (*Beeld*, 27 Oktober 1995). Hierdie optrede en uitspraak bewys dat Kannemeyer se satire geslaag het: “Boerenootjies hou van pielsuig” handel volgens Kannemeyer (in Ismail 1995) oor die “submissive women in Afrikaans society.” Mnr. Reed se paternalistiese optrede getuig juis van die onderdrukking van die vrou, aangesien hy vroue die geleentheid ontnem om self te besluit. Beezy Bailey som myns insiens die debakel sprekend op wanneer hy in ‘n humoristiese brief aan die *Sunday Tribune* op 29 Oktober 1995 op ‘n ironiese gevolg van Mnr. Reed se selfopgenome sensorskap wys:

I would like to thank Mr Fletcher Reed for promoting Anton Kannemeyer's work. Congratulations on getting the 'Pielsuig' pictures on to the front page of the *Sunday Tribune*. Mr Kannemeyer is a good artist and deserves attention and well done Mr Reed for assisting the career of a good artist and for furthering the public awareness campaign of pornography in a free country.

## 6.5 Gevolgtrekking

Hierdie verhaal is soos "Boetie" gemik op die ondergraving van die gesagstrukture wat die Afrikanerdom in stand gehou het. Soos in "Boetie" fokus "Die hemel help ons (twee)" ook op die vader-figuur. Die verteller vergelyk met hierdie verhaal die seksuele geweld teenoor die kind in Rootes se verhaal met die verbale geweld van die Afrikaner teenoor sy twee dogtertjies. Volgens die verteller lei die Afrikaner se verdrukkende en gewelddadige opvoedingstruktuur tot perversies en moet dit as sodanig blootgelê word. Saam met die seksueel eksplisiete materiaal word taboes soos seks met kinders gebruik om hierdie twee tekste so skokkend as moontlik te maak. Die gebruik van pornografie word deur vele verdoem, maar Sontag (in Bataille 1977:92) verdedig dit deur op die Franse pornograaf en filosoof George Bataille se gebruik van pornografiese beelde in *Histoire de l'Oeil* te wys:

It is because one of the tasks art has assumed is making forays into and taking up positions on the frontiers of consciousness (often very dangerous to the artist as a person) and reporting back what's there ... His principal means of fascinating is to advance one step further in the dialectic of outrage. He seeks to make his work repulsive, obscure, inaccessible; in short, to give what is, or seems to be, *not* wanted.

Soos Bataille gebruik Kannemeyer pornografiese en obscene beelde in sy eie "dialectic of outrage" in sy preokkupasie met die ondermyning van die Afrikanerkultuur. Dit sorg dat Kannemeyer se tekste grensoorskrydend is en tot nadenke stem.

## 7. 'n Analise van Conrad Botes se vertelstrategie in "Siembamba" (Addendum 7)

### 7.1 Inleiding

Naas 'n analise van die strokieskomponente in Botes se "Siembamba" gee hierdie bespreking ook 'n praktiese toepassing van sekere terme wat in die glossarium uiteengesit word (sien Addendum 1). Verder bespreek ek die implikasies van Botes se keuse van die medium vir sy bydrae tot die Afrikaanse letterkunde. Die bydrae wat sy uitbeelding en dus interpretasie van die oorspronklike teks lewer, word ook ondersoek. Sedert die woorde van "Siembamba" die eerste keer in 1881 by Huila-se-rand deur die Voortrekkers opgeteken is (Alberts 1989:26), is daar met gereelde tussenposes in die literatuur daarna terugverwys as 'n soort literêre motief. Na 'n sistematiese analise van die wyse waarop Botes hierdie tradisionele Afrikaanse teks uitbeeld, word dit in die literêre tradisie geplaas van tekste wat "Siembamba" ook as interteks benut.

### 7.2 "Siembamba" (1994:32)

In die eerste paneel bepaal die verteller die tipe konteks waarbinne sy teks funksioneer. Die byskrif: "*Bitterkomix bied aan.*" herinner die leser aan die draer, naamlik *Bitterkomix*. Die verteller doen 'n beroep op die leser se kennis van bekende liedjies deur die byskrif links bo te plaas. Volgens die leeskonvensie van strokies behoort die leser hierdie verwysing vroeg, indien nie heel eerste nie, raak te lees.

Die verbale teks kondig verder aan dat dit 'n "Geïllustreerde liedjie" is. Die verwagting word geskep dat die visuele beelde of tekeninge getrou aan die "oorspronklike" liedjie sal bly. Die tekening wys 'n ou, gebruikte boek, wat aansluit by die bekendheid en die hoë gebruiksfrekwensie van die volksliedjie aan. Die boek lê oopgevou, wat suggereer dat die verteller niks vir die leser verberg nie: die boek, en die teks, is oop en maklik leesbaar. Daar is ook 'n suggestie van 'n metafiksionele strategie: die afbeelding van 'n boek binne 'n boek fokus die aandag op die teks se status as artefak en problematiseer sodoende die grens tussen werklikheid en fiksie, vergelyk Waugh (1984:2): "Metafiction is a term given to fictional writing which selfconsciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to



pose questions about the relationship between fiction and reality.” Dit roep die vraag op: Is Botes se teks ‘n afbeelding van die sogenaamde werklikheid, of is dit ‘n afbeelding van ‘n reeds bestaande afbeelding?

Die subtitel dui ook op die (skynbaar) eenvoudige aard van die teks deur dit as ‘n “kleuterliedjie” te beskryf (let ook op die verkleinwoord). Die kontras tussen die uitdagende en grensoorskrydende *underground*-tradisie van *Bitterkomix* en die gerusstellende beelde en verbale mededelings is opvallend. Waarom word die leser so pertinent aan die konteks van *Bitterkomix* herinner as alles oënskynlik so onskuldig is? Die verteller manipuleer die leser: die letters waarin die byskrifte geskryf is, staan in kontras met die lopende skrif waarin die titel en subtitel van die kleuterliedjie verskyn. Die byskrifte boots tipografies handgeskrewe letters na, maar verklap, grafologies gesproke, relatief min van die individuele hand wat dit gevorm het. Deur van beide die tradisionele “neutrale” skrif én die “subjektiewe” lopende skrif gebruik te maak, suggereer die verteller dat sy teks nie slegs ‘n illustrasie sal wees nie, maar ook ‘n eie interpretasie wil toevoeg.

Die tweede paneel suggereer dat hierdie teks die verteller se eie interpretasie van die bronteks is. Die verteller skets ‘n situasie wat afwyk van die konvensionele verwagting. Die leser kon ‘n meer intieme en liefdevolle toneel verwag het met die woorde “Mamma se kindjie”, maar die verteller situeer die handeling in ‘n kontrasterende milieu. ‘n Derde karakter, die man, word tot die toneel bygevoeg. Die spanning tussen die manlike en die vroulike karakter sluit aan by die spanning tussen woord en beeld, tussen die verbale en die visuele teks.

Die tweede paneel funksioneer as ‘n vestigingskoot: dit verskaf inligting omtrent die milieu en toestande waarin die verteller se interpretasie van die bronteks gaan afspeel. Die ruimte blyk die binnekant van ‘n karig gemeubileerde huis te wees. Al sigbare meublement is die gloeilampskerm wat direk onder die byskrif geplaas is. Dit is geen spesifieke vertrek waarin die gebeure afspeel nie - hierdie geweld kan enige plek in die huis plaasvind.

Die geweld in paneel 2 word deur die bewegingslyne rondom die lampskerm geïntensiveer. Die gewelddadige greep van die man op die vrou se arm skep die moontlikheid dat die lamp met ‘n

vorige stamp in beweging gebring is, dat die vrou dit dalk gestamp het toe sy aan 'n vorige greep van die man ontkom het, maar hierdie interpretasie kan uiteraard nie werklik gegrond word uit die teks nie.

Die paneel is in twee verdeel, met die man en die vrou elk in 'n helfte. Die man is in sy onderklere, wat die vermoede skep dat die ruimte vir hom bekend is en dat dit selfs sy tuiste kan wees. In teenstelling met die prominente posisie wat die man in Botes se teks beklee, vermeld die bronteks geen manlike rolspeler nie. Inteendeel, dit beklemtoon eerder die verhouding tussen moeder en kind, vergelyk "Mamma se kindjie". Die man se rol as gewelddenaar en bedreiging vir die eenheid van moeder en kind word hier egter deur die visuele teks voorop gestel. Dit roep vrae op oor die moontlike redes vir die ekstreme optrede teenoor moeder en kind. Die komposisie van die paneel maak op 'n subtiele wyse voorstelle wat moontlik die rusie tussen die man en die vrou kan verklaar. So word, naas die man se greep op die vrou, die bottel in die man se regterhand en die baba wat die vrou in haar linkerhand vashou onder die leser se aandag gebring. 'n Verdere leidraad wat die komposisie bied, is te vinde in die driehoek wat die drie grepe in die paneel vorm: die man se greep op die vrou, die bottel in die man se hand en die vrou se greep op die kind stel 'n soort magsverhouding voor.

Die verteller maak van sterk skadu's en lyne gebruik om tot die dramatiese inhoud by te dra. Die skaduwee agter die man se kop, asook die ruwe lyne op sy gesig maak hom nog meer dreigend. Die vrou se slanke en selfs maer liggaam beklemtoon verwaarlosing en ook weerloosheid, wat die kontras tussen die man as gewelddenaar en die vrou as slagoffer vergroot. Die verteller skets hierdie twee karakters op 'n onvleiende wyse, wat sterk tot die bykans ongenaakbare verteltoon bydra. Saam met liggaamstaal funksioneer gesigsuitdrukking ook in die bepaling van die gemoedstoestand van die karakters. Die man is duidelik woedend en verbete, terwyl die vrou vreesbevange voorkom.

Die desperate wyse waarop die vrou haar baba vashou, dra tot 'n gevoel van chaos en paniek by. Die baba word op twee maniere gemarginaliseer: hy of sy word regs onder in die hoek geteken, wat die laaste plek is om te lees indien daar volgens die leeskonvensie te werk gegaan word, en die baba word gedeeltelik buite beeld gestel. Alhoewel die baba huil en dus die aandag van die

volwassenes behoort te trek, word selfs die klanknabootsing deur die paneelraam afgesny. Die verteller suggereer enersyds dat die paneel slegs 'n gedeeltelike weergawe van die "volle prentjie" kan gee, maar andersyds dat die kind se gehuil nie vir die man en vrou van kardinale belang is nie. Inteendeel, dit kom voor asof die kind, soos die bottel, op hierdie stadium slegs 'n bykomstigheid is. Dit word aan die leser oorgelaat om self die skreeu asook die kind se liggaam te "voltooi". Hierdie tegniek het myns insiens veral twee funksies: dit verhoog die leser se betrokkenheid by die skep van die teks, en fokus terselfdertyd sy / haar aandag op die elemente wat geselekteer word.

In die derde paneel maak die verteller van die zoemtegniek gebruik om van uitgediende inligting ontslae te raak, byvoorbeeld die gloeilamp en die bottel. Die leser word herinner aan die beperkte spasie in die strokiesmedium en dus die belangrikheid van dit wat wel uitgebeeld word. Die verbale teks bly getrou aan die liedjie, terwyl die visuele teks steeds nie 'n konvensionele illustrasie bied nie. Deur die gesigspunt nader aan die karakters te bring, word die leser se aandag op die progressie in terme van die aksie gevestig. In die geut tussen panele twee en drie het die man van sy bottel ontslae geraak om 'n sterk greep met sy regterhand op die baba se beentjie te kry. Hy het ook sy greep op die vrou gelos en sy gebalde vuus word reg onder haar ken geplaas. Die verteller skep duidelike verwagtinge by die leser ten opsigte van die man se optrede teenoor die vrou. Die paneel se verbale teks kontrasteer met die visuele teks: alhoewel gesê word dat die kind aan die moeder behoort, is dit duidelik dat die kindjie amper heeltemal in die besit is van die geweldenaar.

Met die zoem-tegniek het die karakters proporsioneel vergroot. Dit is opmerklik dat die man 'n veel meer prominente posisie as die vrou in die paneel inneem. Hy vertoon steeds meer kragtig en gewelddadig, 'n persepsie wat die groot, swart skaduwee teen die muur versterk. Die feit dat sy gelaat verdonker het as gevolg van die lamp se skaduwee kan simbolies geïnterpreteer word. In terme van komposisie is die kragtige voorarm en hand om die baba se beentjie die middelpunt van die paneel, terwyl die vrou se greep, soos haar hele liggaam, gemarginaliseer word. Ook hierdeur word die man se rol as aggressor beklemtoon.

Alhoewel die kind ook proporsioneel vergroot is, word hy steeds gedeeltelik buite beeld gestel.

Weer illustreer die verteller sy mag oor die leser wat sal moet wag voor die identiteit van die kind gefinaliseer word. Die kind word onderstebo gehou met elke been in opponerende besit. Die y-vorm waarin die kind verkeer, herinner op 'n bykans absurde wyse aan 'n wensbeentjie van 'n kalkoen of hoender. Die tradisie van 'n wensbeentjie is gebaseer op geweld: twee partye trek aan die twee verskillende punte tot die beentjie breek. Die party wat met die grootste stuk eindig, is die gelukkige wenner en mag 'n wens maak. Die verteller skep op hierdie bykans groteske wyse 'n verwagting ten opsigte van die kind se onmiddellike toekoms.

Die aksie waar twee volwassenes om die besit van 'n kind stry, roep ook 'n assosiasie op met die Bybelse verhaal van Salomo en die twee prostitute (1 Konings 4: 16 - 28). In die verhaal gee die koning opdrag dat die kind gehalveer moet word om die twee strydende partye tevrede te stel. Voor dit kan gebeur, gee die regte moeder haar regte prys sodat die kind se lewe gespaar kan word. Salomo sien op grond hiervan wie die ware moeder is en wanneer hy die kind aan haar besorg, seëvier die Goeie oor die Bose. Hierdie Bybelse assosiasie kan 'n verwagting skep dat 'n derde party tussenbeide kan tree om die kind uit die kloue van die man te red en aan die moeder terug te besorg. Die visuele teks het tot dusver afgewyk van die oorspronklike, en alhoewel die verbale teks stipuleer dat die kind se nek in die volgende paneel omgedraai moet word, is daar as gevolg van die vroeëre afwyking tussen verbale en visuele teks, miskien nog op hierdie stadium hoop vir 'n gelukkiger einde. Hierdie optimisme by die leser kan egter net bestaan indien die strokie se afsonderlike panele heeltemal geskei van mekaar gelees word.

Paneel 4 slaan enige optimisme aan die kant van die leser genadeloos die nek in met 'n letterlike en koelbloedige uitbeelding van die verbale teks. Vir die eerste keer in die strokie sluit die visuele by die verbale teks aan, met katastrofale gevolge vir die baba. Die grafiese uitbeelding van die moord is doelbewus skokkend - dit word verder verhoog deur die kontras tussen die gespierdheid van die man en die weerloosheid van die baba. Die styl waarin die kind geteken is, beklemtoon die sagte en weerlose aard daarvan. Die kind is in duidelike lyne geteken en ook heeltemal in wit uitgebeeld, sonder enige skaduwee - iets wat sy reïne aard ondersteun. In teenstelling hiermee beklemtoon die onafgeronde tekenstyl van die manlike karakter sy aggressiewe en selfs dierlike aard. Die man is in skaduwees gedompel en vorm saam met die swart agtergrond 'n direkte teenstelling met die kind. Die paneeloppervlakte word bykans

heeltemal deur die moord op die kind opgeneem; die swart agtergrond smelt saam met die voorkoms van die man en verklap niks oor die skynbare afwesigheid van die vrou nie. Die moord word deur middel van die gesigspunt en komposisie op die voorgrond geplaas sodat niks die aandag van die gruwelike aard daarvan moet aftrek nie. Ook die klanknabootsing en bewegingstrepe bevestig, amper oorbodiglik, die verbale teks.

Die kind se liggaam is na vore gedraai, maar die nek word tot so 'n mate omgedraai dat die leser weer, soos in die vorige twee panele, nie die identiteit kan bepaal nie. Die verteller maak van interne buite beeld (sien glossarium) gebruik om 'n universele aard van die kind te suggereer.

Volgens die bronteks word die kind vervolgens in 'n sloot gegooi. Die oorgang tussen paneel 4 en 5 is soos die vorige twee oorgange weer aksie tot aksie en vereis min moeite van die leser. Die perspektief in paneel 5 beweeg effens weg van die aksie, waardeur die leser die geleentheid gebied word om gedeeltelik agter die rug van die man te sien. Hierdie gesigspuntverskuiwing verklaar waarom die vrou nie die baba probeer red het nie. Sy lê op die vloer en word deur beide die raam en die man se liggaam gedeeltelik buite beeld gestel. Die verteller maak van die raam gebruik om die geweld teenoor die vrou verder uit te bou. Deur die vrou tot slegs haar bolyf te reduseer, maak die verteller dit onmoontlik om op grond van 'n visuele analise vas te stel waarom sy daar lê. Die leser moet op sy of haar verbeelding staatmaak om die rede daarvoor te bedink word sodoende 'n mede-skepper aan die teks.

Die verbale teks vereis dat die kind in die "sloot" gegooi moet word. Hierdie aksie word in paneel 5 op die voorgrond geplaas: die man smyt die lyk weg. Die leser sien egter nie hoe die kind in die sloot val nie. Dit word weer aan die leser se verbeelding oorgelaat om die nodige detail te voorsien. Die selektiewe aanbieding deur die verteller aktiveer die rol van die leser en forseer hom of haar om die gesuggereerde geweld te voltooi. Die leser word weer as't ware aandadig aan die gebeure.

Die bloedlustigheid van die bronteks lei tot nog 'n geweldspek deur die grafiese voorstelling in die sesde paneel. Alhoewel die kind reeds dood is, moet sy liggaam verwoes word. Die verteller maak steeds op letterlike wyse van die bronteks gebruik en dra dus nie "verantwoordelikheid"

vir die moord nie. Die byskrif, naamlik “Geïllustreerde liedjies”, herinner die leser dat die verteller slegs besig is met ‘n illustrasie en nie in die proses is om die teks te herskryf nie. Paneel 6 fokus op die letterlike interpretasie van die aksie: die man se voet (met tone soos dié van ‘n roofvoël) stamp hard op die kind se kop neer sodat die bloed daaruit spat. Ons sien wel hier die kind se gesig, maar die hoek vanwaar dit uitgebeeld word, maak identifikasie steeds onmoontlik. Die platgetrapte gesig en uitpeulende tong intensiveer die grusame moord. Die feit dat die man se gesig en liggaam nie gewys word nie, ontnem hom van enige emosie en reduceer hom tot sy aksies.

Die fokus rus deurentyd, van die eerste tot die sesde paneel, op die handeling. Die verteller dokumenteer so te sê die grusame kindermoord en wil met sy nougesette uitbeelding verseker dat die leser niks van die gebeurtenis mis nie. In die sesde paneel sak die gesigspunt selfs tot op grondvlak om ook hierdie aksie van naby uit te beeld. Die donker agtergrond, asook die sterk bewegingstrepe, aksentueer die geweld wat in hierdie paneel plaasvind. Na aanleiding van die swart spatels en strepe in die gedeeltelik verdonkerde muurarea, vind die leser die uiteinde van die gooi in die vorige paneel. Die oorspronklike teks het vereis dat die kind in ‘n sloot gegooi moes word en nie teen ‘n muur nie. Die visuele teks wyk weer, soos in paneel twee, van die oerteks af en skep sodoende spanning. Die leser word deur die visuele suggestie van die muurspatsels gedwing om sy of haar weergawe van die gooi in heroorweging te neem. Die moord moet dus weer ‘n keer deur die leser “beleef” word.

Die oorgang tussen panele 6 en 7 is van ‘n ander aard as dié tussen vorige panele. Die oorgange tussen panele 1 tot 6 val in McCloud se tweede kategorie, naamlik aksie-tot-aksie. Tussen panele 6 en 7 is die oorgang egter nie-sekwensieel, aangesien die twee panele geen logiese verband toon nie. Die teks word pertinent simbolies gelaai en vereis dus sluiting deur die leser. Die sewende paneel toon ‘n jukstaposisie van die “ou” Suid-Afrikaanse vlag met ‘n uitgehaalde menslike hart. Die verbale teks is getrou aan die bronteks: “dan is hy dood”. Indien daar slegs in terme van die verbale teks na die “hy” gekyk word, verwys dit beslis na die kind. Na wie of wat die voornaamwoord verwys, is egter dubbelsinnig in die konteks van die gejukstaponeerde visuele teks: dit kan ook na (die hart van) die kind of na die vlag (van die vorige politieke bedeling) verwys.

Die oorgang tussen panele 6 en 7 vereis heelwat meer van die leser as die vorige, en dit bring ook 'n verdere ontwikkeling in die verteller se interpretasie van die teks mee: dien “Siembamba” miskien as 'n metafoor wat 'n ander vraagstuk aanspreek? Die gebruik van die simbool van die vorige Suid-Afrikaanse politieke bedeling laat die vraag ontstaan oor wat deur die kind en wat deur die ma voorgestel word. As 'n mens redeneer dat die kind en vlag, wat in hierdie paneel gejuksaponcer word, na dieselfde onderwerp verwys, met ander woorde die apartheidsregering wat nou dood is, kan dit wees dat die manlike karakter die gewelddadigheid van daardie bedeling voorstel. Die vrou, wat die moeder van die baba is, kan die land voorstel waarin hierdie geweld plaasvind.

### 7.3 “Siembamba” as literêre motief

Botes lewer met sy interpretasie van die bronteks 'n bydrae tot 'n tradisie waarin “Siembamba” as 'n motief gebruik word om wreedheid teenoor kinders te beskryf. Verskeie digters het in die afgelope eeu van hierdie motief gebruik gemaak. Ek wil vervolgens die funksie van die motief in verskillende gedigte ondersoek ten einde die bydrae wat Botes maak, in perspektief te stel.

Daar bestaan verskillende teorieë omtrent die herkoms van die woord “siembamba”. In 'n artikel uit 1955 kom Alberts tot die slotsom dat woord afkomstig is uit “'n Angoolse Bantoetaal - *Imbundu*” (1989:26). Hy ontleed die woord morfologies en vind dat die woord *bamba* in die Portugese woordeboek *Diccionario Popular* as *danca de pretos* omskryf word naamlik as “dans van Bantoes”. Sy konklusie is dat die woord uit 'n inheemse Afrikataal in Portugees tereggekome het en dat “siembamba” onlosmaaklik met die slawehandel gekoppel is. In 'n opvolgartikel wys Alberts (1989:26) hoe die woorde van “Siembamba” oor die tye heen verander het. Volgens hom is die woorde van “Siembamba” die eerste keer opgeskryf in Angola, op 1 Januarie 1881 in 'n Dorslandtrekkerlaer bo-op Huila se rant. Hy skets die milieu as volg:

Daardie Nuwejaarsdag was 'n ware feesdag want ná sewe jaar van omswerwinge in die koorssiektebesmette Okavango en Kaokoveld, het die mense hulle bestemming bereik gehad. Die eerste nag in sewe jare kon hulle rustig slaap, sonder om deur muskiete gepla te word; die eerste dag kon hulle glashelder drinkwater geniet.

Die teks het volgens Alberts 'n soort bevrydingskwaliteit en het as vreugdeslied gefunksioneer. Alberts (1989:27) gee die woorde wat volgens hom daardie dag gebruik is:

Mame se kindjie, Siembamba,  
kort-om, kort-om,  
draai sy nek om,  
Siembamba ...  
Meisie, mooi en viets,  
Meisie, gee jy iets -  
iets of niets vir my?  
Soentjies móet ek kry.  
Toe, kry ek iets of nie?  
iets of nie, een twee drie!

Alberts (1989:28) is van mening dat die letterlike betekenisvlak van 'n kindermoord onwaarskynlik is. Volgens hom is die rol wat die "Siembambakultus" in die Afrikanerkultuur vertolk, gelykstaande aan die ander hoekpilare, naamlik die "geskiedenis, die taal, die landbouekonomie en die kerk". Alberts sluit by sy teks 'n artikel deur ds. S.P.E. Boshoff in oor "Siembamba" wat in *Die Brandwag* van 25 Maart 1917 verskyn het. Boshoff se interpretasie van die gewelddadigheid in die teks verskil van Alberts s'n: "Dit begin soos 'n vertroostende wiegeliedjie, wat 'n kindjie aan die slaap moet sus, en eindig soos 'n duiwelse dodedans, waardeur dieselfde kindjie se kop onskuldig plat getrap word." Boshoff verklaar hierdie destruktiewe verskynsel as volg:

Dit is die piekniek-gees, wat daarin heers: daar is 'n oormate van oortollige jeugdige en lewenslustige energie, wat moet afgeblaas word. Daar moet gemaak en gebreek, getrippel en getrap word - net wat voorkom! Oom Kalie se vrou sal moet deurloop onder die besemstok! Wie, of wat, kan dit skeel, wanneer die geliefde in die wag-'n-bietjie-bos hang, of mame se kindjie, wat misskien lastig en huilerig is, in die sloot gegooi, en sij kop plat getrap word?

Verskeie Afrikaanse digters verwys na "Siembamba" in hulle gedigte. Ek wil vervolgens enkele van hierdie tekste bespreek om die wyse waarop hierdie intertekstuele verwysings funksioneer, te ondersoek. Ruimte laat dit nie toe om alle intertekste volledig te bespreek nie.



Volgens Labuschagne (1974:158) gebruik Langenhoven die “oorspronklike ‘Siembamba’ as die eerste strofe van ‘n langer, komiese gedig op dieselfde patroon.” C.L. Leipoldt se gedig “‘n Nuwe liedjie op ‘n ou deuntjie” (in Snyman 1983:158) verwys ook na die “Siembamba”-gegewe, maar nie op komiese wyse nie. Sy gedig verskyn volgens Snyman (1983:159) in die periode tussen 1902 en 1914, toe Leipoldt in die buiteland was. Snyman gebruik Leipoldt se teks om “die sosiale aard en funksie van die ironie” te bespreek en raak indirek aan die gebruik van die “siembamba”-gegewe. In sy teks maak Leipoldt van “Siembamba” as ‘n refrein gebruik, wat die teks tot ‘n eenheid bind en tot die algemene toon daarvan bydra. Die gedig self handel oor die vernietiging en smart wat die Tweede Vryheidsoorlog meegebring het. Indien in gedagte gehou word dat 65% van die 34116 konsentrasiekampsterftes kinders onder die ouderdom van 16 was, is dit volgens Snyman (1983:158) duidelik dat die eintlike ramp van die Anglo-Boereoorlog die dood van die kinders was. Leipoldt as kindergeneeskundige het hom sterk betrokke gevoel by die lyding van kinders; iets wat ‘n leidraad tot die interpretasie van sy gedig kan wees.

Volgens Snyman beklemtoon Leipoldt se gebruik van “Siembamba” die ironiese aard van hierdie bronteks, aangesien die oorspronklike slaap- of wiegiedjie in sy gedig as ‘n dodeliedjie optree. Vir Snyman funksioneer die verwysing as ‘n mengsel van ‘n susliedjie en ‘n jammerklag wat verzet teen die oorlog uitdruk. Die verteller wil deur middel van hierdie ironie asook die sterk retoriese aanslag, die vernietiging wat oorlog veroorsaak onder die leser se aandag bring. Die slaaplidjie, wat aan die een kant die leser aan ‘n nostalgiese verlede herinner, tree as dodelied op wat die leser met die aaklige realiteit verbind. Die irrasionaliteit van ‘n wiegiedjie wat met die moord op ‘n kind eindig, beskryf op treffende wyse die chaotiese aard van oorlog.

Die konteks in Leipoldt se gedig is die Tweede Vryheidsoorlog. A.D. Keet se gedig, “Die twee boodskappers” (1919), handel ook oor hierdie periode in die Suid-Afrikaanse geskiedenis en hy gebruik die verwysing na “Siembamba” op ooreenkomstige wyse. Keet se gedig is gebaseer op ‘n foto wat ‘n tragiese misverstand aangaande die einde van die oorlog toon. In ‘n brief aan dr. W.J. Leyds, wat as ‘n soort subtitel by die gedig ingesluit word, beskryf hy die presiese konteks van die foto as volg:

Het pathetische van het geval bestaat daarin, dat de foto genomen is na het tractaat van Vereeniging toen de boodschapper van Generaal De La Rey het bericht van het sluiten

van den vrede aan zijn commando had overgebracht, doch verkeerd, zoodat het commando in het denkbeeld werd gebracht, dat vrede was gesloten met behoud der onafhankelijkheid.

Die nuus wat die “eerste boodskapper” bring, veroorsaak groot geesdrif en blydschap by die aanhoorders daarvan. Hulle wys hulle vreugde deur te “dans dat die stof so staan”. Die danse wat gedans word, is die “polka-swaai”, die “Kaapse-draai”, asook die “siembaba ...(sic.) uit blydschap vir Suidafrika!” In die lig van die twee ander genoemde danse lyk dit asof die verteller in Keet se teks die “Siembamba”-interteks as volksdans gebruik om die plesierigheid verder uit te bou. Ek glo dat die verwysing na die bronteks nie sonder die meegaande ingeboude ironie kan optree nie: die verteller beeld ‘n ironiese situasie uit deur onder andere na ‘n ironiese teks te verwys.

Die titel van Eveleen Castelyn se gedig “Sterfliedjie op ‘n ou deuntjie” (1984) dien as direkte terugverwysing na Leipoldt se gedig, maar toon ook ‘n geringe afwyking. Waar Leipoldt se teks, soos Keet s’n, by die konteks van die Anglo-Boereoorlog aansluit, verwys Castelyn se teks na die sogenaamde Grensoorlog van die sewentiger- en tagtigerjare tussen Suid-Afrikaanse en die Angolese / Kubaanse magte. Die gedig handel oor ‘n helikopter-ongeluk by Cuvelai wat die lewe van twaalf soldate geëis het. Soos by Leipoldt word “Siembamba” in Castelyn se gedig ook vir die dooies gesing; die wiegiedjie funksioneer weer as ‘n dodelied. Die verteller herinner die leser aan onreg wat steeds plaasvind, al het daar al meer as ‘n halwe eeu tussen die twee genoemde periodes verloop. Die ironiese aard van “Siembamba” sluit by die ironiese dood van die helikopterpassasiers aan: die helikopter is nie deur vyandelike magte afgeskiet nie, maar het as gevolg van meganiese of menslike foute neergestort. Die soldate word verder met medaljes vereer, maar die verering is postuum, met ander woorde, hulle sal dit nooit weet nie. Al wat hierdie soldate dus wen, soos die subtitel en aanhaling uit die Leipoldt-gedig sê, “is dat ons onthou”. Hierdie teks wil dit onder die leser se aandag bring dat “ons”, die lesers, juis nie onthou nie: oorloë vind steeds plaas en daar is steeds kinders wat hieronder gebuk gaan.

Hambidge (in Snyman 1991:248) lewer ook ‘n bydrae tot die “Siembamba”-gegewe met haar gedig, “‘n Nuwe liedjie op ‘n ou deuntjie”. Waar Leipoldt en Keet se gedigte na die Anglo-Boereoorlog, en Castelyn s’n na die “Grensoorlog” verwys, funksioneer Hambidge se gedig in die konteks van politieke onrus in die townships tydens die apartheidsjare. Hambidge se teks

maak van 'n "Siembamba"-refrein gebruik om die leser ook aan die sentrale ironie van oorlog te herinner: dit maak nie saak waar die oorlog geveg word nie, daar is altyd onskuldige slagoffers. In hierdie geval is die onskuldige slagoffers die dienspligtiges wat "vermink" terugkeer ná hul diensplig in die townships.

Die verteller in Hambidge se gedig trek 'n verband tussen geweld en digkuns: een van die direkte gevolge van die geweld is dat dit "bitter verse uit vrese (skep)". Net soos Hambidge se teks dien Leipoldt, Keet en Castelyn se gedigte as verset teen die idee van oorlogslagoffers. Botes se visuele gedig sluit sterk by hierdie tradisie aan, maar toon ook vernuwing deurdat die kind in sy strokie die slagoffer van huislike geweld word. Waar die oorloë in Leipoldt en Keet, Castelyn en Hambidge se gedigte geveg en afgesluit is, is die "oorlog" in Botes se teks, naamlik die geweld teenoor kinders en vroue, iets wat steeds op 'n daaglikse grondslag voorkom. Die leser word op die onreg van huislike geweld bedag gemaak.

Botes se illustrasie van die bronteks herinner die leser aan die geweld in Suid-Afrika en bied deels 'n verklaring daarvoor: van kleins af word die kinders op byna skisofreniese aard met 'n moordliedjie gesus. 'n Belangrike deel van die tradisionele grootmaak van Suid-Afrikaanse en spesifiek Afrikaanse kinders berus op 'n teks wat op dubbelsinnige wyse van die sinlose moord op 'n kind vertel. Alhoewel die moorddadige betekenis van die teks deur sommige ontken word, kan die woorde self nie misgekyk word nie: die kindjie word steeds in die sloot gegooi en daar word steeds op sy kop getrap. Botes se teks is verbaal gesproke konvensioneel, maar met betrekking tot die visuele 'n innoverende uitbeelding van 'n vertroude teks in die Afrikanertradisie. Die spanning wat hy tussen die verbale en visuele skep, maak "Siembamba" 'n treffende teks wat vernuwing bring in die gebruik van hierdie literêre motief.

## 8. Die historiese strokiesverhaal: Conrad Botes se “Bloedrivier” en “Die laaste dae van Fanie Swart” as alternatiewe geskiedskrywing

### 8.1 Inleiding en teoretiese begrippe

Botes skryf in drie opeenvolgende tydskrifte tekste wat as historiese strokies geklassifiseer kan word. Die eerste voorbeeld word in *Bitterkomix 4* gevind met “Klapmuts polisie slaan toe” (1994:33) waarin Botes ‘n seleksie van gegewens uit ‘n koerantberig neem en dit met visuele uitbeeldings jukstaponeer. Die struktuur en tematiek herinner aan die *New Journalism* - iets wat Botes op ‘n meer uitgebreide skaal aanpak in “Die laaste dae van Fanie Swart” (1996). Die strokie is na my mening ‘n sukses veral met betrekking tot die gebruik van perspektief in Botes se nuusberiggewing. Botes brei sy gebruik van historiese materiaal uit deur twee prominente verhale uit sy oeuvre, naamlik “Bloedrivier” (Addendum 2: bladsy 206) en “Fanie Swart” (Addendum 3: bladsy 213), op gebeurtenisse uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis te baseer. In beide gevalle is dit Botes se “*Bitterkomix* Geskiedenis Departement” wat die verhale aanbied. Deur dit self “geskiedenis”(1995:18 en 1996:4) te noem, plaas Botes hierdie verhale in die kader van die geskiedskrywing. In beide tekste maak die verteller van sogenaamde verifieerbare feite gebruik om in sy weergawe ‘n representasie van die “realiteit” te gee. Hierdie “feite” is egter as retoriese strategieë geselekteer en getuig, saam met die visuele en verbale aanbieding, van ‘n artistieke ingesteldheid wat Botes se tekste tipeer as historiese fiksie. Botes se gebruik van die historiese gegewe as vertelstrategie word vervolgens analiseer.

Die oorsprong van historiese strokiesverhale kan teruggevoer word na die historiese roman. Volgens Van Gorp (1993:180) is Walter Scott, met sy *Waverley Novels* (1814 - 1819), die skepper van dié tipe roman. Van Gorp definieer die historiese roman as ‘n teks “die zijn verhaalstof put uit historiese gebeurtenissen en/of personages.” Volgens Van Gorp toon dit sterk ooreenkomste met die historiografie, maar die verskil lê daarin dat die romanskrywer “zijn materiaal met zijn verbeelding (herordent en bewerkt).” Die historiese roman is ‘n breë studieterrein en bevat volgens Van Gorp drie vlakke van historisiteit: 1) die verteller verwerk vasstaande gegewens; 2) die verteller interpreteer historiese feitemateriaal; 3) die verteller skep deur middel van sy verbeelding die verlede sonder direkte aanknopingspunte met historiese feite

of data. Wesseling (1990:1) onderskei ook tussen tipes historiese romans:

one usually categorizes these works as historical novels, but not without adding some sort of qualification, such as 'apocalyptic' historical novel (Foley 1978), 'mock' historical novel (Dickenstein 1976), or 'comic' historical novel (Turner 1979).

McHale (1987:87) beweer dat tradisionele historiese fiksie uitgaan van die volgende drie begrensings: 1) dit respekteer die feite aangaande die historiese karakters en gebeure. Om konflik met die historiografie te vermy, fokus die historiese roman op die gedeeltes wat nie aandag gekry het in die offisiële weergawe nie. McHale (1987:87) verwys hierna as die sogenaamde "dark areas of historiography". 2) Dit vermy anachronismes aangaande beide objekte en die heersende "Weltanschauung". 3) Dit wil 'n geloofbare teks wees en is volgens McHale daarom altyd realisties. Nie alle historiese tekste is egter sogenaamde "klassieke" historiese romans nie. Wesseling (1990:189) vind byvoorbeeld dat postmodernistiese historiese fiksie hierdie beperkinge negeer:

Postmodernist historical fiction violates these constraints by inventing where official historiography has clearly spoken, a procedure that often results in clashes with the historical record, by inserting blatant anachronisms into the text, and by freely combining the historical with the supernatural.

Wesseling (1990:106) beskryf die verskil tussen konvensionele historiese fiksie en alternatiewe historiese tekste as volg: "Whereas conventional historical fiction contents itself with fleshing out the bare skeleton of established historical facts, alternate histories drastically reshape this basic framework itself."

Botes se "Bloedrivier" is in vele opsigte 'n radikale herskepping van die "offisiële" weergawe van die Slag van Bloedrivier. Om dit te behaal, maak hy gebruik van 'n spel met feit en fiksie (wat as feit aangebied word) en die vermenging van die realisme met die metafisika. Botes slaag hiermee om die algemeen aanvaarde "waarhede" van die historiese gebeurtenis te bevraagteken en dwing die leser om na al die genoemde feite terug te gaan en dit te kontroleer.

Alhoewel Botes se teks 'n historiese verhaal is, kan dit as gevolg van die strokiesmedium waarin dit geskryf is asook die lengte van die teks nie 'n roman genoem word nie. Vir die doeleinde van hierdie bespreking word na Botes se “Bloedrivier” en “Die laaste dae van Fanie Swart” as historiese strokiesverhale verwys. Voordat ek Botes se historiese strokiesverhale analiseer, word eers ingegaan op die gebruik van geskiedskrywing in die strokiesmedium.

Botes se subversiewe narratiewe strategie in “Bloedrivier” herinner sterk aan die historiese *underground*-strokies van die Amerikaanse sestigerjare. Hierdie *underground*-tekste het volgens Witek (1989:13) hulle ontstaan te danke aan die Amerikaanse historiese strokiesverhaal wat in ongeveer 1948 begin het met reekse soos die religieuse *Bible stories for young folk* en biografieë soos *The Story of Harry S. Truman*. Hierdie strokies was egter nie so gewild soos die sogenaamde “real-life adventure”-strokies wat historiese feite en figure as bronmateriaal gebruik het nie. *Westerns* soos *Dave Crockett* en *Custer's Last Fight*, misdaad- en bende-verhale (*True Crime Comics*), gruverhale en die bonatuurlike (*Ripley's Believe It or Not!*) asook avontuurverhale (*True Aviation Picture Stories, It really happened*) het die gebied van die historiese strokiesverhaal tussen 1941 en 1950 gedomineer. Witek (1989:14) sonder die Gilberton-reeks uit as die gesaghebbendste voorbeeld van hierdie soort strokies. Die *Classics Illustrated*-reeks asook die *Classics Comics*-reeks het vir 'n periode van bykans dertig jaar die botoon in die bedryf gevoer. Witek (1989:14) verklaar dit as volg:

The Gilberton fact-based comics were impeccably researched and handsomely produced. In fact, some artwork from Gilberton comics was eventually used to illustrate school textbooks, an unheard-of height of respectability for comic-book art at the time.

Die Gilberton-reeks was didakties ingestel en daarom aanvaarbaar vir 'n gemeenskap waar die gevare van die strokiesmedium deur Frederic Wertham se *Seduction of the innocent* aan die breë publiek uitgespel is. In binêre opposisie met die opvoedkundige Gilberton-reeks was William M. Gaines se “stupendously gruesome” *E.C. Comics* (Witek 1989:14). Oorspronklik staan die afkorting E.C. ironies genoeg vir “Educational Comics” onder bestuur van William se pa, M.C. Gaines. Laasgenoemde konsentreer aanvanklik op Bybelstrokies, die Amerikaanse geskiedenis, wêreldgeskiedenis en wetenskap, maar sy pogings faal om die reeks as didaktiese leesstof te bemark. Na sy vader se dood in 1947 bring William M. Gaines 'n radikale verandering in die tipe

strokies wat deur sy maatskappy geproduseer word. Hulle fokus op gruverhale, wetenskapfiksie, misdaad en oorlogsverhale. Dit is veral in laasgenoemde subgenre waar die didaktiese aard van die oorspronklike *E.C. Comics* volgens Witek (1989:15) voortleef. Witek (1989:15) beskryf die strokies wat onder leiding van Harvey Kurtzman verskyn as “stories based on historical fact ... painstakingly researched and rich in accurate period detail.” Hierdie verhale verskil van die “veilige” Gilberton-reeks op grond van die eksplisiete en gedetailleerde visuele aanbieding, maar die feitelike inhoud is net so akkuraat soos dié van Gilberton. Die voorskrifte aangaande die uitbeelding van geweld in die *Comics Code Authority* bedreig egter die voortbestaan van historiese strokiesverhale in die vyftigerjare. Witek (1989:52) verduidelik:

Historical narratives in comic book form became nearly impossible; the ban on ‘all scenes of horror, excessive bloodshed, gory or gruesome crimes, depravity, lust, sadism, (and) masochism’ can be taken to rule out nearly everything in the history of Western civilization except inspirational biographies and patriotic exemplum.

Die rigiede *Comics Code Authority* is ‘n duidelike weerspieëling van die Amerikaanse middelstand se kunsopvattinge in die vyftiger- en sestigerjare. Juis omdat die moralistiese kampvegters so sterk op die strokiesmedium gefokus het, verskaf dit volgens Witek (1989:51) “a particularly fruitful ground for iconoclasm” aan die rebellerende jeug. Die goedkoop en bereikbare medium van die “comix”, soos dié eksponente van die nuwe soort strokies daarna verwys het, het ‘n ideale mondstuk vir kontrakultuur in die sestiger- en sewentigerjare geword. Elke verbod in die *Comics Code Authority* is deur die “comix” geminag. Alhoewel dit nie veel langer as ‘n dekade gehou het nie, het die “comix” volgens Witek (1989:52) twee belangrike nagevolge vir die hedendaagse historiese strokies gehad: “The comix blazed the way for the present-day historical and autobiographical comic books by developing both a group of artists who could write fact-based narratives in comic-book form and an audience prepared to read them.” Botes se “Bloedrivier” en “Die laaste dae van Fanie Swart” is tot ‘n sekere mate ‘n voortsetting van hierdie Amerikaanse tradisie. In beide die Amerikaanse en Suid-Afrikaanse maatskappye is daar ten tyde van die bekendstelling van die tekste ‘n ontegenwoordige houding van die middelstand jeens strokies. Botes se historiese tekste bevat soos die “comix” beslis ‘n didaktiese element en getrou aan die *underground*-strokies word dit gekombineer met burleske humor en groteske, oordrewe grusaamhede.

## **8.2 Conrad Botes se “Bloedrivier”**

### **8.2.1 Inleiding tot die mite van die Slag van Bloedrivier**

Botes neem as onderwerp vir sy verhaal die mite van Bloedrivier. Hierdie veldslag is al deur sommige beskryf as die dag waarop bestaansreg aan die Afrikaner toegeken is deur Goddelike Bemiddeling. Dingaansdagvieringe, soos dit aanvanklik bekend was, het deur die loop van die Suid-Afrikaanse geskiedenis gegroei en getaan, maar het tot in 1994 ‘n prominente posisie in veral die Afrikanergeskiedenis en -politiek beklee. Die Slag van Bloedrivier het ‘n sentrale verwysingspunt geword en het van godsdiens, politiek en geskiedenis ‘n drie-eenheid gemaak vir die uitbou van die Afrikanerdom. Vergelyk die volgende voorbeelde:

In 1919 beskryf Van Zijl (in Preller 1919:5) die grond waarop die veldslag plaasgevind het, as “Heilig Land”. Hy koppel dus geloof, geskiedenis en politiek wanneer hy die belangrikheid van die Slag van Bloedrivier vir die Afrikanervolk beklemtoon:

Die dag is geword ‘n bron waaruit geestelike kragte afstraal om die nasionale eenheid van ons volk te bewaar en te beskut teen verslapping en verbrokkeling; want die gedagtenis is ‘n gemeenskappelijke volksbesitting; ‘n sterke eenheidsband onder Afrikaners van Kaappunt tot aan die Zambesi.

Ook vir Swart (1961:2) is die stukkie geskiedenis onlosmaakbaar verbind aan geloof en hy verklaar waarom die dag en gebeurtenis heilig behoort te wees vir die Afrikaner:

Gelofte dag was, en moet gesien word as, die verheffingsuur van ‘n wordende nasie wat sy hoogste bestaansreg op die krisisoomblik in die hande van God geplaas het en wat as antwoord ontvang het: julle sál ‘n volk wees.

Swart is nie die enigste wat die oorwinning van die Boere oor die Zoeloes net deur middel van ‘n “wonderwerk” en “Goddelike bemiddeling” kan verklaar nie. Volgens Van Wyk (1995:23) het ander gesiene historici soos H.B. Thom, A.N. Pelzer en D.J. Kotzé God se ingryping ingeskryf in dié deel van die Afrikaner se geskiedenis. Die belangrikheid van hierdie veldslag en meer spesifiek die kultuur wat daar rondom opgebou is in die Suid-Afrikaanse geskiedenis



en politiek, kan nie ontken word nie. Bloedrivier het 'n idioom in die mond van die heersende Nasionale Party geword om te "bewys" dat Apartheid en die Afrikaner se heerskappy oor Suid-Afrika deur God self goedgekeur word. Van Wyk (1995:23) vat dit as volg saam:

(Die Slag van Bloedrivier) word tot 'heilige verbond' gemaak wat die Afrikaner tot 'verbondsvolk' verhef en 'vir ewig met God' vasmaak. Die slagveld by Bloedrivier word vir D.F. Malan 'heilige grond' en 16 Desember word deur ds. J.D. Vorster tot 'heilige verbondsdag' gedoop.

Hierdie aanhalings uit Van Wyk, Swart en Van Zijl lewer bewys van die verhewe betekenis wat aan die Slag van Bloedrivier toegeken is binne die konteks van Afrikanerpolitiek. Degenaar (1992:73) verwys na hierdie soort verskynsel as mitologisering. In sy ondersoek na die verband tussen verbeelding en mites definieer Degenaar die mite as "a narrative in dramatic form rich in imagery, meaning and power." Volgens hom is mites kollektief van aard en is al die groeplede deel daarvan. Barbour (1974) gee 'n puntsgewyse samevatting van die karaktereenskappe van die mite:

1) Myth is a dramatic narrative which relates to a primordial event. The imagination produces a dramatic cosmic framework for human life; 2) Myth guarantees the meaning of life; 3) Myth portrays a saving power; 4) Myth provides a paradigm for action; 5) Myth is enacted in ritual.

Degenaar identifiseer vier areas waar mites 'n vername rol speel, naamlik primitiewe of pre-geletterde kulture, religie, politiek en literatuur. In sy bespreking van mites in die politiek noem Degenaar spesifiek die voorbeeld van Bloedrivier en die rol daarvan in die uitbouing van die Nasionale Party se magsbasis:

Political myth is a dramatic narration which legitimizes political action. Three kinds of myths can be distinguished in this regard, pertaining to past, present and future events. Past-orientated myths are concerned with past events used to reinforce the authority of those in power, for example, The Afrikaner Myth of the Great Trek and the Myth of Blood River.

Conrad Botes neem die Slag van Bloedrivier, 'n mite in die Afrikanerkultuur, en herskryf dit in die ikonoklastiese tradisie van *underground*-strokies. In die proses stel hy vrae omtrent die

representasie van dié spesifieke geskiedkundige gebeurtenis in die konteks van Suid-Afrika asook geskiedskrywing in die algemeen. Vervolgens 'n bespreking van sy narratiewe strategieë in “Bloedrivier”.

## **8.2.2 Botes se strokie: “Bloedrivier” (1995:18) (sien Addendum 2:206)**

### **8.2.2.1 Inhoud**

Die Slag van Bloedrivier word in Botes se hande 'n epiese verhaal van geweld, bedrog, leuens en manipulering - anders as die bykans heilige agting wat Bloedrivier in die tradisionele Afrikanergeskiedskrywing oor die jare geniet het. Botes se representasie is streng chronologies en hy maak deurlopend van “feite” gebruik om die leser te oortuig dat sy teks geloofbaar is. Hy beskryf hoe die veldslag se simboliese betekenis gebruik is om te bewys dat die Afrikaner, soos die “Israeliete”, “een van God se twee uitverkore volke is” (1995:26). Die strokie verander daarna in wetenskapfiksie met 'n surrealistiese sy wanneer die verteller saam met die karakter Jan Brand in “Suid-Afrika se vinnigste ruimteskip, die Swart Gevaar” (1995:27) vir Andries Pretorius in Dante se sewende sirkel van die hel gaan kuier. Pretorius is in sirkels ses tot nege omdat hy “doelbewus en berekend gesondig het” (1995:28). Terwyl die verteller en Jan Brand toekyk, besluit Pretorius dat hy genoeg in die “Phlegethon - die rivier van kokende bloed” (1995:29) gely het en hy klim uit. In Dante se *Inferno* word die Phlegethon deur Centaursse, monsters met die kop, lyf en arms van 'n man maar die onderlyf van 'n perd, bewaak wat die siele in die rivier met pyle skiet (in Mandelbaum 1980: Canto XII: 107). Pretorius word deur 'n swart Centaurus, gewapen met 'n AK47, betrap. Dit help nie dat Pretorius hom op die “Grootbaas” (1995:30) beroep nie, want die bewaker skiet hom genadeloos terug in die rivier in.

### **8.2.2.2 “Bloedrivier” as postmodernistiese historiese strokiesverhaal**

Volgens Wesseling (1990:189) oortree postmodernistiese historiese romans die grense van tradisionele geskiedskrywing deur onder andere gebruik te maak van anachronismes en metafisiese elemente. Botes gebruik hierdie twee aspekte saam met die volgende metafiksionele strategieë in sy postmodernistiese historiese strokiesverhaal:

## 1) Die spel met feit en fiksie

Botes maak in sy verhaal van sogenaamde feite gebruik. Hierdie feite kan in drie kategorieë verdeel word: histories korrekte en kontroleerbare feite, onkontroleerbare feite en onwaarhede wat as feite aangebied word. Botes speel dus met die konsep “feit” in die historiese vertelling.

### 1.1) Historiese konteks: onderhandelings tussen Piet Retief en Dingaan

Om die gebied tussen die Tugela en die Umzimvubu te kan bewoon, het Dingaan die voorwaarde aan Retief gestel om aan hom die vee wat Sikonyela van die Zoeloes geroof het, terug te kry as bewys dat die Boere dit nie in die eerste plek gesteel het nie (Muller 1968:166). Tydens Retief se tweede besoek in Februarie 1838 teken Dingane die verdrag, maar die afskeid verander in ‘n, volgens Van der Walt (in Kruger 1977:212) “weersinwekkende moord op weerlose manne”. Van Jaarsveld 1969:142) doen ook verslag hiervan: “Retief is op 6 Februarie op verraderlike wyse deur Dingane met sowat 70 Blankes en 30 Kleurlingbediendes om die lewe gebring” (sien Addendum 4: 222). Historici vermeld telkens die “barbaarse” aard van die moord op Retief, maar gee meermale geen verduideliking daarvoor nie.

Botes (1995:18) beeld hierdie stuk geskiedenis uit as direkte voorloper tot die Slag van Bloedrivier. Reeds in die eerste paneel (1995:18) is die verteller se spel met feit en fiksie duidelik. Die verhaal begin met ‘n uitbeelding van “Piet Retief ... (se) tweede besoek aan Dingaan” (1995:18). Die teksstrook in die eerste paneel verskaf die historiese konteks (datum en plek) waar die onderhandeling plaasvind. Die tekenstyl gee net die basiese detail, met ‘n redelik realistiese uitbeelding van die binnekant van Dingaan se stat, Ungungunglovo, asook die kleredrag en wapens van die tydperk.

Die neutrale gesigspunt in die eerste paneel skep die indruk van ‘n objektiewe verteller. Die verteller laat die leser van ‘n afstand na die gebeure kyk. Die paneel is in twee verdeel, Retief links en Dingaan regs, met die onderhandelingsverdrag in die middel tussen hulle. ‘n Sfeer van rustigheid word deur hierdie liniêre verdeling geskep, maar daar is duidelike tekens wat die teendeel bewys. Dingaan sit op ‘n stoel, wat aan hom ‘n hoogtevoordeel bo Retief gee en ‘n

suggestie laat van 'n magsposisie. Alhoewel Retief se praatborrel groter en aan die bo-kant van Dingaan s'n is, sodat die indruk geskep word dat Retief aan die roer van sake staan, suggereer die omgewing die teendeel: die leser sien 'n sittende en knielende Retief en sy manne wat deur 'n oormag staande en gewapende Zoeloes omring word. Botes se uitbeelding verskil sterk van die uitbeelding van dieselfde gebeurtenis by die Voortrekkermonument (Van Jaarsveld 1969:141 - sien addendum 5 op bladsy 222). In hierdie voorstelling word Retief en Dingaan weerskante van 'n tafel uitgebeeld, met die Boere wat agter Retief staan en die Zoeloes wat agter Dingaan kniel. Botes se visuele voorstelling is dus 'n interessante inversie.

Retief is besig om die onderhandeling af te sluit: "As u dus hier teken behoort die lappie grond tussen die Tugela en die Umzimvubu aan ons" (1995:18). Die onderbektoneering van die stuk grond se grootte suggereer dat Retief miskien nie so 'n eerbare onderhandelaar was soos historici weergee nie. Ook die eerbaarheid van Retief se manne word bevraagteken: let op hoe een van hulle die Zoeloevrou betas - iets wat die hele onderhandeling in 'n nuwe lig stel. Dingaan verseg egter om te teken: "Nee! Die grond behoort aan die Zoeloes." Die feit dat hy die Zoeloes die eienaars noem en nie homself nie gee 'n ander beeld van Dingaan as die heidense diktator wat baie historici voorgestel het.

Dingaan teken nie die kontrak in Botes se "Bloedrivier" nie (1995:18). Dit verskil radikaal van Van Jaarsveld, Muller en Van der Walt, wat almal te kenne gee dat Dingaan wél geteken het. Die bewys hiervoor word volgens Van der Walt (in Kruger 1977:216) deur Andries Pretorius gevind wanneer hy Retief-hulle se lyke op Hloma Amabuto vind: "In Retief se bladsak, tussen ander stukke, was ongeskonde die Akte van Afstand van grondgebied aan die emigrantē (sic.), onderteken deur Dingaan en sy indoenas." Van Jaarsveld (1969:145) stel dit so: "Met reg het die Trekkers beweer dat die Republiek Natal deur die Retief-Dingaantraktaat en die reg van verowering na onuitgelokte aanvalle hulle toegeval het - in hulle eie woorde, 'n land geruïneer deur roofdiere en barbare' is deur hulle bewoonbaar gemaak." Botes impliseer met sy weergawe dat die Boere hierdie dokument moes vervals het - iets wat die wettiging van die Trekkers se intrek in Natal bevraagteken.

Die oorgang na die tweede paneel gee die leser letterlik 'n kykie oor Dingaan se skouer. Hierdie

gesigspunt wys aan die leser die gebeure uit Dingaan se perspektief. Retief is as hoofonderhandelaar in die middelpunt van die komposisie. Sy stemtoon het egter 'n drastiese verandering ondergaan sedert die vorige paneel, want hy verwys op familiêre wyse na Dingaan as hy sê: “Kyk, jy verstaan nie. Jy teken!” Hierdie belediging deur 'n misleidende onderhandelaar, saam met die bierdrinkende Boere wat hulleself aan sy onderdane vergryp, is die somtotaal van wat Dingaan sien. Die verteller suggereer hiermee 'n verklaring waarom Dingaan so skielik die Boere se dood beveel het, wat ingrypend verskil van die teorieë dat dit Dingaan se bygelowige of barbaarse aard was wat hiervoor geblameer kan word.

In die derde paneel verskil Dingaan se presiese woorde as hy die Boere se dood beveel ook van die meer tradisionele “Maak dood die towenaars!” wat op Geloftedagvieringe oorvertel is. Die (algemeen aanvaarde) verwysing deur Dingaan na Retief en die Boere as towenaars, versterk die indruk van die Zoeloekoning as 'n bygelowige “heidenvors” (in Swart 1961:7). Sy praatborrel in Botes se weergawe, waarin Dingaan na Retief-hulle verwys as “kolonialistiese varke” (1995:18), suggereer, weliswaar deur 'n anachronisme, 'n heldersiendheid by die Zoeloeler wat nie deur ander historiese weergawes aan hom toegeken is nie. Die gebruik van anachronismes is volgens McHale (1987:84 - 96) 'n algemene gebruik by postmodernistiese historiese tekste.

Ook die gesig van Dingaan word geensins “mooi” uitgebeeld nie, maar die verteller maak wel van 'n stralekrans om sy kop gebruik om sy magsposisie en woede voor te stel. Hierdie stralekrans word ook gebruik om Andries Pretorius se magsposisie en aansien (1995:20) en sy triomf na die veldslag (1995:25) uit te beeld. Later word die stralekrans egter op ironiese wyse 'n aanduider van Pretorius se lyding in die Dante se Hel (1995:29).

Botes se plasing van hierdie paneel as die laaste op die blad, kan as 'n soort *cliffhanger*-effek gesien word: die leser moet oorgaan na 'n volgende bladsy om die gevolge van Dingaan se opdrag te sien. Alhoewel “Bloedrivier” nie in episodes verskyn het nie sodat die leser tot 'n volgende uitgawe hoef te gewag het nie, is die volgende paneel wel buite die leser se perifere veld. Deur hierdie metode te gebruik, vertraag die verteller die verteltempo en skep sodoende spanning en afwagting by die leser.

Die eerste paneel op die volgende blad gee 'n uitbeelding van Retief se dood, wat in skrilte kontras staan met die ordelike en waardige uitbeelding daarvan in Van Jaarsveld (1969:142 - Addendum 4 bladsy 222). Daar is in Botes se teks selfs 'n suggestie van 'n homo-erotiese element: die middelpunt van die komposisie is een van die boere met oopgesperde bene (1995:19). Sy liggaamsposisie herinner aan dié van die Kubaan in Botes se "Liefde vir die vyand: Deel 2" (1994:37) wat pas deur Rocco de Wet, Grensvegter, gesodomeer is.

Die uitbeelding van Retief en sy manne se dood is grusaam, vergelyk die bloed wat by een Boer se ore en mond uitspat as hy met die knopkieries geslaan word (1995:19). Daar is 'n groot hoeveelheid van hierdie soort eksplisiete geweld in Botes se "Bloedrivier", vergelyk die spies deur die Voortrekkervrou se nek in die derde paneel (1995:19), die baba se kop wat teen 'n Ossewawiel verpletter word in die vierde paneel (1995:19), en die spies wat regdeur die Boer op die perd steek in die vyfde paneel (1995:19). Die grusaamheid van die moorde is tot 'n groot mate lewensgetrou en kan gesien word as 'n uitbeelding van die afgryslikhede wat tydens oorloë plaasvind. Dit word myns insiens egter geïroniseer deur die meegaande verbale uitinge en klankeffekte: die klank "ak" word geëggo in al vier bogenoemde sterftonele. Die "ak"-klank hou miskien verband met die verskyning van die AK 47 later in die verhaal. Die leser verwag eintlik 'n meer konvensionele "sterfklank" wat miskien meer waardigheid aan die slagoffer kan gee. Botes se byklanke wyk so ver af van die norm dat dit 'n element van humor toevoeg tot die grieselige vertelling.

## 1.2) Die gelofte

Sekerlik die belangrikste element van die Slag van Bloedrivier is Sarel Cilliers se Gelofte aan God waar hy belowe het dat, indien die Boere die veldslag wen, die hele Afrikanervolk die dag vir ewig as Sabbatdag sal heilig. Vir Marais (1990:113) is die Gelofte die absolute hoofsaak van die Slag van Bloedrivier: "Wat Bloedrivier onderskei van al die krygsdade van die Groot Trek, is die Gelofte wat die Slag van Bloedrivier voorafgegaan het. Die Gelofte het Bloedrivier verhef tot 'n kader waar dit enkel en alleen staan en die Afrikanervolk se geskiedenis bestraal."

Volgens Swart (1961:5) moet die idee vir die Gelofte na die Bybel teruggevoer word: "Die

eintlike oorsprong kom natuurlik uit die Bybel. Op Sondag, 2 Desember 1838, het Cilliers naamlik na aanleiding van Josua 10: 7 - 10 die kerktiens vir die manskappe waargeneem.” Cilliers en Pretorius het saam oor die Geloofte gedink en volgens Pelzer (in Van der Colf 1971:34) eers die kommandante en veldkornette daarvoor geraadpleeg voor hulle die manskappe in kennis gestel het. Op 9 Desember het almal ten gunste van die Geloofte besluit en daarna “is die Geloofte elke aand in die laer afgelê en so is daarmee voortgegaan tot die aand van die 15de nadat die laer as het ware in die aangesig van die vyand by Bloedrivier getrek was” (Pelzer, in Van der Colf 1971:36).

Botes (1995:21) is feitelik korrek wanneer hy noem dat die Geloofte die eerste keer op 9 Desember deur Cilliers afgelê is, maar hy onderbeklemtoon die belangrikheid daarvan deur slegs twee keer in sy verhaal daarna te verwys. Die eerste uitbeelding is ‘n kleinerige paneel - reeds ‘n aanduiding van die onderbeklemtoning. Dit wys vir Cilliers, met sy hoed afgehaal, wat skuins voor ‘n kanon staan en bid: “Seën ons Heer met die gebruik van hierdie liefdesgawe en gee asb. dat ons Dingaam verslaan Amen.” Botes parodieer die Geloofte deur dit as ‘n afgerammelde tafelgebed voor te stel. Hiermee ontken die verteller die Bybelse oorsprong en die gewyde aard van die offisiële Geloofte soos dit deur die historici gedokumenteer is. Botes jukstaponeer ook die gebed met ‘n kanon, wat ‘n aanduiding gee hoe nou verwant geweld en godsdiens op daardie stadium vir die Voortrekkers was.

Die tweede keer verwysing na die Geloofte word gekombineer met ‘n uitbeelding van Sarel Cilliers op sy sterfbed (1995:25). ‘n Sterwende Cilliers probeer die Geloofte onthou en dikteer dit aan ‘n man wat alles neerskryf. Die verteller is weer feitelik korrek, aangesien niemand presies weet wat daardie dag by Bloedrivier gesê is nie. Selfs Cilliers se eie weergawe op sy sterfbed is volgens Gerdener (1924:68) nie heeltemal korrek nie. Die feit dat niemand presies weet hoe die woorde lui wat deur die Afrikaner as heilig beskou word nie, ondermyn tot ‘n mate die heiligheid daarvan. Die woorde wat Cilliers se joernaalskrywer neerskryf ten spyte van wat aan hom voorgesê word, dien egter as die grootste ondergrawende element. Die leser moet die tydskrif omdraai om by ‘n ontsyfering van sy krabbelskryf te kom (1995:25): “fokken ... kakstorie ... totally far-out feminist ...” Die verteller ondermyn die geskiedskrywers se weergawe deur die anachronisme (vergeelyk die woord “feminist” in die konteks van 1871) en die kru taalgebruik,

wat op 'n totale minagting aan die kant van Cilliers se joernaalskrywer vir die heiligheid van die Geloofte dui.

### 1.3) Die veldslag

Muller (1968:169) beskryf die Slag van Bloedrivier as “een van die grootste en beslissendste slae wat ooit tussen Blank en Swart in Suid-Afrika gelewer is.” Historiografe se beskrywings van die veldslag fokus veral op Andries Pretorius as militêre strateeg en die dapperheid van die Boere. Die geraadpleegde geskiedskrywers het weggebly van dramatisering wanneer dit by die veldslag self kom, maar hulle beskrywings kan nogtans nie objektief genoem word nie. Van der Walt (in Kruger 1977:216) doen as volg verslag:

In die vroeë môre het tussen tien- en vyftienduisend Zoeloes, ervare vegters vol selfvertroue, met die grootste doodsveragting die ongeveer 460 Boere aangeval. Die Zoeloes was nie bestand teen die taaie vasberadenheid en die moordende geweervuur van die Boere en die skitterende krygstaktiek van hulle aanvoerder nie. Teen die middag was die hele swart massa op die vlug.

Ook Van Jaarsveld (1969:144) se weergawe besing die dapperheid en die godvresenheid van die Boere:

Ingekring deur 64 waens het die Trekkerkommando onder aanvoering van Andries Pretorius hulle met primitiewe sannagewere teen die oormag van ook dappere krygers met hulle assegaie verweer. Die oorwinning was vir hulle 'n wonderwerk van God.

Die verteller in Botes se teks maak van spanning tussen verbale en visuele tekste, asook tussen die verskillende verbale tekste, gebruik om die feitlikheid van die gebeurtenis te bevraagteken. Hy beklemtoon deurgaans Andries Pretorius se deeglikheid en ywerigheid voor en tydens die veldslag. Wanneer Pretorius Dingaan tot 'n geveg uitdaag (1995:21), is dit Pretorius self wat die Zoeloevrou wurg terwyl 'n ander Trekker laggend toekyk. Sy strategiese vermoëns word duidelik gestel: “Pretorius is 'n eersteklas militêre aanvoerder” (1995:22). Die naby-skoot in hierdie paneel wys 'n intense en gefokusde Pretorius met 'n gebalde vuus en vasberade gesigsuitdrukking. Pretorius se deelname aan die geveg self word deeglik geboekstaaf op bladsy 23 en 24. Waarom lê die verteller soveel klem op Pretorius? Enersyds skep dit die indruk dat



Pretorius 'n dapper vegter was. Indien die leser Pretorius se liggaamshouding in paneel 5 (1995:23) en gesigsuitdrukking in paneel 1 (1995:22 en 24) van nader beskou, lyk hy egter fanaties in sy optrede. Die verteller beeld Pretorius uit as 'n dapper en genadelose vegter in paneel 3 (1995:23) wanneer hy 'n Zoeloe op kort afstand deur die kop skiet. In paneel 2 (1995:24) is dit Pretorius self wat die berede aanval lei. Weer word Pretorius se dapperheid beklemtoon, maar terselfdertyd word hy uitgebeeld as 'n genadelose moordenaar. Met hierdie dualistiese uitbeelding suggereer die verteller 'n oorywerigheid by Pretorius ten opsigte van oorlogvoering.

Paneel 2 (1995:22) is 'n afstandskoot wat aan die leser geleentheid bied om 'n oorsig van die gevegsterrein te kry. Dit is 'n diagrammatiese voorstelling van die laer, verder toegelig deur 'n aantal byskrifte. Alles beklemtoon die uitstekende militêre ligging van die Wenkommando se laer. Met behulp van die "wetenskaplike" byskrifte en die objektiewe verteltoon in die teksstrook, probeer die verteller om in sy weergawe skynbaar so naby as moontlik aan die verifieerbare feite te bly. Die verbale en visuele tekste sluit ook nou by mekaar aan. Almal is besig om die laer te versterk en voorbereidings te tref. Panele 3, 4 en 5 (1995:22) fokus telkens op 'n Voortrekker wat die laer versterk deur kanonne reg te skuif, veghekke te bou en lere te pak. Die tweede strook is eweredig in die drie panele verdeel en dit skep 'n gevoel van afgemetenheid - 'n tekentegniek wat ook deur Eisner (1985:25) gebruik word om die tempo van die verbygaande tyd aan te dui. Die afwesigheid van enige praatborrels gee 'n aanduiding van hoe doelgerig die Boere is, asook van die stilte en afwagting wat in die kamp heers. Die verteller se objektiwiteit word verder verhoog deurdat hy nie in die volgende drie panele enige emosie op die gesigte van die Boere uitbeeld nie.

Paneel 6 (1995:22) se teksstrook is steeds in dieselfde "objektiewe" en feitlike verteltoon geskryf. Die feite wat genoem word, stem ooreen met die historiografe se'n, naamlik die datum, die tyd van die dag en die geskatte hoeveelheid Zoeloes. Die perspektief is, soos die hele bladsy sover, van die kant van die Boere en dit skep die indruk dat die verteller moontlik die Boeremagte kan ondersteun. Op hierdie wyse skep die verteller spanning tussen die (objektiewe) verbale teksstrook en die (subjektiewe) gesigspunt. Op die voorgrond is daar twee Boere en op die agtergrond 'n groot groep Zoeloes. Die verskil in die grootte van die twee opponerende magte

word hierdeur beklemtoon. Die een Boer kyk terug in die rigting van die leser, en sê “Liewe Here!” Hierdie woorde herinner die leser aan die Geloofte, en gee saam met die Boer se wydgesperde oë ‘n weerspieëling van sy bevreesde gemoedstoestand, maar kan natuurlik ook as ‘n vloekwoord gelees word. Die verteller beeld op hierdie wyse die spanning uit wat op daardie oomblik in die veglaer moes heers.

Paneel 7 (1995:22) wys die oomblik waarop die Zoeloes die aanval begin. Die perspektief waaruit dit gewys word, is dié van die Zoeloes. Weer beklemtoon die verteller sy ooglopende objektiwiteit, want sy gesigspunt is nie beperk tot slegs een van die twee magte nie. Alhoewel die perspektief die indruk kan skep dat die Zoeloes die aggressors is, moet die leser in gedagte hou dat dit die gevolg kan wees van Pretorius se gewelddadige optrede teenoor die Zoeloe-vroue en sy direkte (en verkleinerende) uitdaging tot Dingaan (1992:21). Die gesigsuitdrukking van die stormende impi’s laat blyk hulle gemotiveerdheid. Die verteller beeld hulle nie as ‘n stormende swart massa uit soos hulle in Van Jaarsveld (1969:144 - addendum 6 op bladsy 223) beskryf word nie. ‘n Moontlike verklaring hiervoor is dat dit aan die Zoeloes ‘n emosie toeken wat afwyk van dié van barbare en moordenaars, om sodoende die idee te vestig dat hulle hulle koning en grondgebied teen ‘n groep indringers verdedig. Die verteller omskep ‘n “horde swart barbare” sodoende in doelgerigte en gemotiveerde soldate.

Die Zoeloes beweeg van links na regs in paneel 7 (1995:22), waarop die Boere antwoord deur van regs na links te skiet in die volgende paneel (1995:23). Die verteller gebruik hier twee visuele konvensies, vergelyk Pullman (in Barker 1993:13):

Movement which advances the story moves as our eyes do across print, from left to right. Successful of swift movement is almost always shown in this direction. Obstacles, on the other hand, come from the right. When a character moves from right to left ... it’s a sure sign that things are going to go wrong.

Die verteller maak van hierdie strategie gebruik om die effek van die aanvallende Zoeloes te beskryf en, gedagtig aan die tekenkonvensie, te suggereer dat hulle suksesvol gaan wees. Die volgende paneel (paneel 1; 1995:23) maak van dieselfde gesigspunt met betrekking tot hoek en afstand as die vorige paneel gebruik, maar die fokus het verskuif na die verdedigende Boere.

Hulle skiet van regs na links - in die rigting van die aanstormende Zoeloe-magte. Volgens die konvensie funksioneer die beweging in hierdie rigting as aanduiding dat sake vir die Zoeloes verkeerd gaan loop.

Paneel 2 (1995:23) bevestig nie hierdie teorie nie, maar verskaf verdere inligting oor die toestand tydens die geveg. Die een Boer kla dat die hoeveelheid rook van hulle gewere te veel is om die vyand te kan sien. Dit weerhou hulle egter nie daarvan om aan te hou veg nie, vergelyk die ander Boer se woorde: "Laai my geweer." In hierdie paneel word drie Boere op die voorgrond gewys, maar die leser sien slegs twee Zoeloeskilde in die agtergrond. Die numeriese, tesame met die proporsionele verskil, suggereer dat die Boere die oorhand kry. Die volgende paneel dien as bevestiging vir hierdie suggestie. In die rook en chaos van die geveg skiet Pretorius 'n Zoeloe kryger dood. Die paneel het geen verbale teks nie, wat die aandag op die visuele vestig en die grusaamheid van die grafiese uitbeelding beklemtoon. Soos in die vorige paneel het die Boere die numeriese voordeel. Ook die skietkrag van die Trekkers blyk duidelik uit hierdie paneel, vergelyk die hoeveelheid geweerlope en die kanon teenoor die een Zoeloe en twee assegaaië.

Die gesigspunt in paneel 4 (1995:23) plaas die leser op die slagveld tussen die dooie en gewonde krygers. Soos in die vorige paneel word die grusaamheid van die wonde beklemtoon deur die grafiese uitbeelding (vergelyk die donker vlekke en strepe waarmee die dooie Zoeloe op die voorgrond geteken is). Die verteller teken ook 'n Zoeloe wat op die grond lê. Aan sy liggaamshouding en geluid wat hy uiter, is dit duidelik dat hy pyn het. Hierdie uitbeelding van emosie en gevoel stem ooreen met die laaste paneel op die vorige bladsy (paneel 7; 1995:22). Die verteller beeld die Zoeloes deurentyd uit as normale mense wat ook kan seerkry en ly. Die afgryslike aard van oorlog en geweld staan steeds sentraal in hierdie uitbeelding van die Slag van Bloedrivier.

Waar die Zoeloes tot amper teen die waens in paneel 3 gevorder het, is hulle baie verder weg in paneel 6 (1995:23). Daar is geen Boer te sien in paneel 6 nie, slegs 'n koeël uit 'n Boer se geweer wat deur 'n verbaasde kryger se kop trek. Alhoewel die leser beseft dat dit nie moontlik kan wees nie, suggereer Pretorius se woorde en houding in paneel 5 'n liniêre verband tussen paneel 5 en

6 wat met die koeël se herkoms verband hou. Hierdie suggestie word versterk deur 'n visuele rym met paneel 3 waar Pretorius 'n Zoeloe doodskiet. Hierdie soort visuele rym en liniêre patrone bou die teks tot 'n hegte eenheid uit. Die verteller versnel op hierdie wyse ook die verhaalt tempo en die leesritme en suggereer sodoende die hewigheid van die oorlog.

Paneel 1 (1995:24) toon 'n naby-skoot van Pretorius wat die leser in staat stel om afleidings omtrent sy gesigsuitdrukking te maak. Die uitdrukking in sy oë, die skerp tande en kop wat laag gehou word, wys 'n bloeddorstige Pretorius wat die geveg wil klaarmaak. Sy betekenisvolle gesigsuitdrukking vorm 'n kontras met die twee Boere op die agtergrond wat so ver na agter uitgebeeld word dat die leser min van hulle gesigsuitdrukking kan aflei. Pretorius is in paneel 2 op die voorpunt tydens die bereide aanval. Die Zoeloes is besig om te vlug, maar die Boere maai hulle genadeloos af: "Baie impis sterf terwyl hulle probeer wegkom" (1995:24). In vier opeenvolgende panele skets die verteller, uit wisselende gesigspunte en met grusame grafiese effek, hoe die krygers van agter af deur die Boere se koeëls getref word. Die feit dat hulle van agter af doodgeskiet word, bevraagteken die eerbaarheid van die Boere se gevegsmetodes en skep simpatie met die Zoeloes. Die tekenaar beklemtoon hier meer die genadeloosheid en die deeglikheid van die Boere as moordenaars as wat hy hulle dapperheid en vernuf uitlig. In die laaste twee panele op bladsy 24 kom, soos in paneel 3 op bladsy 23, geen verbale teks voor nie. Die visuele voorstelling is betekenisvol genoeg. Die verteller toon in paneel 5 hoe 'n kryger weerloos terugkyk asof hy wag vir sy beurt terwyl sy makker langs hom doodgeskiet word (sy oog bars uit sy kop uit). In die agtergrond hardloop en swem vluggende Zoeloes. Die laaste paneel maak van 'n naby-skoot gebruik om die vreesbevange gesig van 'n Zoeloe te wys met 'n koeël wat voor by sy voorkop uitkom en in die water vasslaan.

Paneel 1 op die nuwe bladsy (1995:25) illustreer hoe Pretorius die glimlaggende Boere na afloop van die geveg toespreek. Pretorius beklemtoon die feit dat die rivier se water rooi gekleur is weens die aantal Zoeloe-krygers wat hulle doodgemaak het. Ook in die opvolgparagraaf word hulle deeglikheid, maar ook bloeddorstigheid beklemtoon as hy die rivier "Bloedrivier" doop. In geen van die twee panele gee Pretorius erkenning aan die Geloofte of aan God vir die oorwinning nie - 'n kontrasterende weergawe van die gebeure, wat nou aansluit by die afgerammelde weergawe van die Geloofte in paneel 2 (1995:21). Die verteller sluit sy weergawe

van die geveg af met die feite omtrent die hoeveelheid slagoffers aan weerskante: “Ongeveer 3000 impis (sic.) het op die slagveld bly lê. 3 Voortrekkers is beseer” (1995:25). Hierdie ooglopend objektiewe feite lei hier ook subtiel na ‘n ander gevolgtrekking as in die historiese bronne deurdat die enorme verskil in syfers kan impliseer dat die Voortrekkers oorboord gegaan het. Die verteller jukstaponeer die verbale historiografiese feite met ‘n visuele uitbeelding van die Zoeloes se drywende lyke in die rivier. Die oorwegend donker visuele uitbeelding skep ‘n somber en doodse atmosfeer wat die triomfantlike geskiedkundige feite ironiseer. Die leser sou eintlik verwag om die jubelende Boere te sien, maar in plaas daarvan toon die verteller die gevolge van die vernietigende veldslag.

## 2) Die verteller

Die tipe verteller wat in “Bloedrivier” optree, funksioneer anders as in die klassieke historiese fiksie. Volgens McHale (1987:87) streef tradisionele historiese romans na ‘n realistiese weergawe van die “werklikheid”. Die realisme moet die leser oortuig dat hy of sy nie fiksie lees nie, want “wie weet dat hy (deur fiksie) gemanipuleer word, kan homself daardeur aan manipulasie onttrek” (Van Zyl 1995:109). Die verteller wil juis ‘n illusie van werklikheid en feit skep, want, soos Van Zoest (1980:66) dit stel, “waar fictie voor niet-fictie wordt aangezien is manipulasie de eenvoudigste zaak van de wereld”.

Die verteller in “Bloedrivier” verander op bladsy 26 van ‘n derdepersoonsverteller na ‘n eerste persoonsverteller wat deel van die vertelling word. Alhoewel die toetrede van die ekverteller tot die verhaal na ‘n metafiksionele strategie kan lyk, is dit volgens Bertens & D’haen (1988:104) ‘n tegniek wat in talle realistiese romans van die negentiende eeu gebruik is om juis die werklikheidsillusie te versterk. By implikasie moet die verteller na geloofwaardigheid streef, anders slaag hy of sy nie daarin om die leser van die “feitelike” aard van sy verteller te oortuig nie. Botes se verteller versterk egter nie die realisme van die vertelling nie; intendeel, die doelbewuste oortreding van die geloofwaardigheid ondergrawe juis die werklikheidsillusie.

Die gesig en figuur wat die verteller uitbeeld (1995:26, paneel 1), is dié van Conrad Botes oftewel Konradski (vergelyk “Vetkoek” episode 5, September 1995 in *Loslyf* waar hy as ‘n

pornografieskrywer optree). Dit versterk die persoonlike aard van die vertelling. Botes beeld “homself” uit as ‘n historikus, akademikus en politikus as hy die leser in panele 1 tot 7 (1995:26) van Bloedrivier en die politieke implikasies daarvan op die Afrikanerdom vertel. Hy suggereer dat hy ‘n Afrikaner is (hy staan in ‘n stereotiepe Afrikaanse kombuis voor ‘n AGA-stoof). Die wyse waarop hy die inligting aan die leser oordra, ondergrawe die “ernstige” aard van sy selftoegekende rolle: die ek-spreker giggel oor die geskiedenis wat hy pas vertel het, hy noem die lesers “konte” (paneel 2; 1995:26) en gebruik informele taal om sy gevolgtrekkings te formuleer, vergelyk “Hierdie uitverkore-ding het die Nationaliste (sic.) se koppe heeltemal laat uithaak. Manifestasies hiervan het soos pitsere uitgeslaan op Geloftedagvieringe.” Hy maak van onkontroleerbare uitsprake van President Steyn en ‘n sekere minister R.F. Botha gebruik. Verder het die verteller slegte tafelgewoontes as hy luidkeels ‘n wind opbreek in paneel 1 (1995:27). Wanneer die verhaal ‘n surrealistiese wending neem, tree die ek-verteller ook as begeleier op wanneer hy die leser na die Hel neem. Hy vlieg saam met ‘n ongure karakter wat drink en bestuur en lag hardop as hy vir Andries Pretorius in die kokende waters van die Plegheton sien.

Hierdie voortdurende selfondermyning skep die indruk dat die verteller bewus is van die onmoontlikheid om die geskiedenis in taal te representeer, wat ooreenstem met Barthes (1970:154-155) se stelling dat “in ‘n pluralistiese orde (die werklikheid) ... nie gedwing (kan) word om saam te val met ‘n eendimensionele orde (taal) nie.” In plaas daarvan om vrugtelos na ‘n realistiese en geloofwaardige verteller te streef en later deur die kritici gekruisig te word, maak Botes van ‘n selfondermynende verteller gebruik om die kritiek op sy weergawe van Bloedrivier te ondervang. Deur homself as ‘n randfiguur te projekteer, presenteer Botes hom as ‘n alternatiewe geskiedskrywer wat nie by die konvensies van die historiografie of die klassieke historiese fiksie hoef te hou nie. Botes beseft klaarblyklik dat hy, soos elke ander historikus of historiograaf, ook nie aan sy eie konteks kan ontsnap nie. As alternatiewe geskiedskrywer bevraagteken hy hierdeur ook die objektiwiteit van geskiedskrywers in die algemeen.

### **3) Intertekstuele verwysings**

In “Bloedrivier” problematiseer intertekstuele verwysings eweneens die grens tussen werklikheid en fiksie. In die vertelling word na Dante verwys, terwyl Virgilius, wat Dante in die *Inferno* deur

die Hel vergesel, deur Jan Brand voorgestel word. Jan Brand is 'n fiktiewe karakter, vergelyk Lorcan White en Joe Dog se strokie, "'n Kort geskiedenis van Jan Brand" (1995:31), maar word terselfdertyd gebruik as 'n alter ego van Lorcan White, alias Mark Kannemeyer. Die intertekstuele karakter Jan Brand herinner verder aan die historiese Vrystaatse president, Jan Brand, wie se gevleuelde woorde spreekwoordelik geraak het: "Alles sal regkom, sê Jan Brand, as elkeen sy plig doen" (die laaste gedeelte word dikwels vergeet!) Om die kompleksiteit van die narratief te verhoog, maak die verteller gebruik van 'n kombinasie van historiese karakters soos Dingaan en Andries Pretorius, met die fiktiewe en / of outobiografiese karakter van Jan Brand asook die outobiografiese verteller Conrad Botes.

Botes se grafiese voorstelling van Andries Pretorius gaan nie uit van die werklikheid nie (soos in foto's) nie. As plaasvervangende model benut Botes die uiterlike van Rocco de Wet, die hoofkarakter uit die fotoverhaalreeks *Die Grensvegter*, wat dus ook as interteks betrek word. In die voorafgaande uitgawes van *Bitterkomix* gebruik Botes hierdie karakter gereeld, vergelyk die verwysing na Rocco as kunstenaar (1993:7) en as die Grensvegter in die verhaal "Liefde vir die vyand" (1992:40) in *Bitterkomix 3*, in die verhaal "Bomfok - Liefde vir die vyand: Deel 4" in *Gif* (1994) en in *Bitterkomix 4* in "Liefde vir die vyand: Deel 2" (1994:37). In sy M.A.-tesis bespreek Botes (1998:77) onder andere sadisme en masochisme in fotoverhale en verduidelik hoe hy die karakter van Rocco de Wet ervaar:

Volgens my verpersoonlik die Grensvegter die slegste eienskappe van tradisionele manlikheid tot 'n psigotiese aard. In geen ander fotoverhaal is daar so 'n intense ontwikkeling van die fallus as fetisj (masjiengeweer, mes, kapbyltjie, ereksie van falliese gestalte) nie. Hiermee domineer hy sy ras-andere (Kubane, Russe, MPLA's, ens.) op gewelddadige wyse en bied dit as enigste hoop op oorlewing aan sy geslags-andere aan.

Botes gebruik Rocco de Wet, wat in die sewentiger en tagtigerjare 'n populêre aksieheld vir die Afrikanerjeug was, om die historiese figuur van Andries Pretorius te kontekstualiseer. Alhoewel die een 'n historiese en die ander 'n fiktiewe karakter is, word opvallende ooreenkomste tussen die twee andersyds verskillende heldefigure na vore gebring. Beide is as propanganda gebruik in die uitbouing van die Afrikanerdom en by beide speel geweld 'n beslissende rol in hulle optrede teenoor ras-andere, byvoorbeeld Kubane by De Wet en Zoeloes by Pretorius. My gevolgtrekking is dat die karaktereienskappe van De Wet gebruik word om Botes se persoonlike

gevoel teenoor Pretorius oor te dra.

Die verteller van die strokiesverhaal beeld homself uit in 'n rol soortgelyk aan dié van Dante in Dante se *Inferno*. Die vermenging van wat vroeër as “hoë” literatuur gesien is en populêre oftewel “lae” kuns is volgens Hutcheon (1985:81) ‘n tipies postmodernistiese fenomeen. Hierdie parodiërende strategie gebruik volgens Hutcheon strokiesprente, Hollywoodfilms, pornografie, populêre musiek en liedjies om elitistiese opvattinge in verband met literatuur te ondermyn. Botes gebruik dieselfde strategie om die grense tussen geskiedskrywing, historiese fiksie en postmodernistiese historiese fiksie op te hef en te problematiseer.

### 8.2.3 Gevolgtrekking

Botes kies een van die belangrikste en bekendste militêre veldslae in die geskiedenis van die Afrikaner as bronmateriaal vir sy eerste historiese strokiesverhaal. As historiese verhaal ontmasker Botes se “Bloedrivier” onder andere die verpolitiserings van die geskiedenis wat in die Suid-Afrikaanse verlede plaasgevind het. Botes se uitbuiting van postmodernistiese elemente in “Bloedrivier” se narratiewe struktuur, soos die problematiek rondom feit en fiksie, en die opheffing van die grens tussen “hoë” en “lae” literatuur, dui op sy kennis en beheersing van eietydse literêr-filosofiese tendense. Hy maak op treffende en oortuigende wyse van hierdie problematiek gebruik om die Slag van Bloedrivier, ‘n gebeurtenis wat die Apartheidsregering as heilig beskou het, te demitologiseer.

Botes bring met sy postmodernistiese historiese strokiesverhaal vernuwing in die soort tekste wat Afrikaanse strokies tot dusver behels het. Sy intellektuele spel en literêre aanpak in “Bloedrivier” lei tot die kritiese blootlegging van volksmites en maak van “Bloedrivier” een van die hoogtepunte in die Afrikaanse strokiesliteratuur.



### 8.3 “Die laaste dae van Fanie Swart” (1996:4) - (sien Addendum 3:213)

#### 8.3.1 Inleiding en teoretiese begrippe

In *Bitterkomix 6* maak Botes weer van ‘n historiese gebeurtenis gebruik om ‘n tweede historiese strokiesverhaal te skryf. “Die laaste dae van Fanie Swart” verskil van “Bloedrivier” in dié sin dat dit die Afrikanerdom veel subtieler bevraagteken. Waar “Bloedrivier” op een van Suid-Afrika se bekendste historiese gebeurtenisse fokus, is “Fanie Swart” die obskure verhaal van ‘n sosiale randfiguur. ‘n Ander verskil tussen die twee tekste is die afwesigheid van ooglopende postmodernistiese vertelstrategieë soos die gebruik van metafiksie by “Fanie Swart”. Botes se verhaal is ‘n dramatisering van gebeure wat in 1921 aanleiding gegee het tot Swart se moordtog. Botes klassifiseer dit, soos “Bloedrivier”, as ‘n produk van die “*Bitterkomix* Geskiedenis Departement”. Die persoon Fanie Swart en sy laaste dae is egter nie die tipe materiaal wat ‘n mens in tradisionele geskiedenisboeke sal vind nie, hoewel dit byvoorbeeld aangeteken is in *Ware Suid-Afrikaanse Moordverhale* deur Johann van der Post (1949).

Die leser word in die opskrifpaneel herinner dat hierdie teks ‘n *Bitterkomix*-verhaal is, wat in die konteks van die kontroversiële tydskrif funksioneer, eerder as ‘n stuk geskiedskrywing. Deurdat van die ooglopende metafiksionele narratiewe strategieë ontbreek, funksioneer hierdie verhaal anders as die postmodernistiese historiese strokiesverhaal “Bloedrivier”. Botes gebruik hier wel ook ‘n kombinasie van sogenaamde feite en die strategieë van fiksie, maar die neutrale vertelstyl in die teksstrokies, die gebruik van kaarte en ander feitemateriaal, herinner aan die *New Journalism* wat in die sestiger- en sewentigerjare ‘n bloeiperiode in die Verenigde State beleef het, vergelyk Van Gorp (1993:204):

Deze auteurs schrijven ‘romans’ die gebaseerd zijn op werkelijk gebeurde feiten en op grondige studie en documentatie van die feiten. De verwerking van het materiaal gebeurt evenwel op een ‘literair verantwoorde manier’ zodat Tom Wolfe *New Journalism* kan definiëren als ‘journalism that reads like a novel.’

Volgens Scheepers (1998:11) beoog die *New Journalism* ‘n “doelbewuste ondermyning van die sogenaamde objektiwiteit en ‘neutrale’ styl van die mediawêreld”. Dit word aangewend om “‘n

opvallender dimensie van 'waarheid' in die literêre teks teweeg te bring." Scheepers (1998:11) verduidelik die gevolge hiervan vir die onderskeid tussen feit en fiksie: "Die genres van die literêre en die joernalistieke teks beweeg deur *New Journalism* nader aan mekaar, en die eens rigiede grens tussen 'fiksie' en 'beriggewing' vervaag." Van Coller (1992:344) is van mening dat die "*New Journalist* die leser (belowe) dat hy hom bemoei met suiwer feite." Die verteller in "Fanie Swart" maak myns insiens veral van die *New Journalism* se strategieë gebruik om sy teks se geloofbaarheid te verhoog.

Van Gorp (1986:207) lig die volgende kenmerke uit van literêre tekste wat as *New Journalism* aangebied word: 'n formele taalregister en 'neutrale' styl, passiewe werkwoorde, geen byvoeglike naamwoorde wat 'n waardeoordeel uitspreek nie en 'n verwysing na ander bronne en naslaanwerke. "Fanie Swart" is wel nie 'n prosateks nie, maar 'n strokiesverhaal en funksioneer dus op grond van 'n kombinasie van verbale en visuele elemente. Al die kenmerke wat Van Gorp formuleer het te make met die enkele verbale aspek van literêre tekste, soos romans. In Botes se verhaal, soos in vele ander strokiesverhale, is daar egter twee verbale elemente wat saam met die visuele uitbeelding bydra tot die geheel, vergelyk Baetens en Lefèvre (1993:18):

De eerste groep omvat alle uitingen van de verteller; deze worden weergegeven in de tekststroken. De tweede groep omvat de ballonnen en de onomatopoeën (of klanknabootsingen). Het zijn 'gesproken' of alleen maar in gedachten geformuleerde monologen en dialogen van de personages en ook alle geluiden die ze maken of horen.

Die teksstrook, oftewel die verteller se bydrae, dra kontroleerbare feite oor in 'n neutrale verteltoon, vergelyk: "Oktober 1921. Fanie Swart bevind hom in die streek waar Transvaal, Vrystaat, en Natal se grense byeenloop" (1996:4, paneel 1) en "Fanie Swart en Annie Eksteen is op 1 Desember 1921 in die gemeenskap van goedere getroud" (1996:5, paneel 3). Daar kan dus aanvaar word dat die verteller na die *New Journalism* se tipe werklikheidsgetrouheid streef. Die vraag is tot watter mate die ander verbale talige elemente, naamlik dialoog en klankeffekte, asook Botes se visuele uitbeelding met die kenmerke van *New Journalism* ooreenstem.

Baetens en Lefèvre (1993:18) is van mening dat die inhoudelike verband tussen woord en beeld

belangrik is vir die realisme van die strokie: hoe beter die visuele en verbale elemente ten opsigte van mekaar gepasieer is, hoe meer word die leestempo verhoog. Volgens Baetens en Lefèvre (1993:20) verhoog “overdadige woordgebruik ... het leesritme en versterk die teenstelling tussen woord en beeld.” Alhoewel die vorm, plasing, grootte en die letters in die praatborrels volgens Baetens en Lefèvre (1993:18) die verteltoon kan beïnvloed, is dit nie die geval in “Fanie Swart” nie. Soos die teksstrook is hierdie verbale element ook neutraal.

Die verteller handhaaf ‘n fyn balans tussen die dialoog en die visuele voorstellings in “Fanie Swart”, vergelyk paneel 4 (1996:5). Die inwoners van Charlestown is volgens die teksstrook “aan die praat” oor Fanie en Annie se huwelik. Die hoeveelheid dialoog sluit by die teksstrook aan en steur nie die visuele uitbeelding van die drie karakters wat sit en tee drink en skinder nie. Alhoewel Dollie in paneel 6 (1996:5) heelwat sê, sit sy en Annie rustig op die stoep. Die passiewe aard van die karakters laat meer dialoog toe sonder om die leesritme te steur. Lang en ingewikkelde sinne word egter steeds vermy aangesien dit die leestempo striem en die verhaalt tempo dus nadelig beïnvloed. Visuele voorstelling en verbale elemente, naamlik teksstroke en praatborrels, werk myns insiens dus goed saam om ‘n realistiese representasie te skep wat strook met die uitgangspunte van die *New Journalism*.

### **8.3.2 ‘n Analise van “Die laaste dae van Fanie Swart” as historiese strokiesverhaal**

Die strategieë van *New Journalism* word aangewend om die representasie van die historiese gebeure so oortuigend en realisties moontlik te maak. In die volgende bespreking van die narratiewe struktuur in “Fanie Swart” val die klem veral op die wyse waarop die visuele en verbale verteltegnieke die strokie se werking en effek bepaal.

Die verhaal, wat oor ‘n periode van ses jaar afspeel, begin in 1921. Die hoofkarakter Fanie Swart bevind hom in die distrik van Charlestown, ‘n dorpie waar die grense van Transvaal, Vrystaat en Natal byeenkom (1996:4, paneel 1). Die verhaal begin in medias res en niks van Swart se voorgeskiedenis word bekend gemaak nie. Swart word geteken as ‘n lang, donker karakter met ‘n swart hangsnor wat dit moeilik maak om sy gesigsuitdrukking en dus emosies te bepaal. Die swart kringe onder sy oë en die ietwat wilde uitdrukking daarin lyk wel onheilspellend, maar ook

die ander karakters word geensins as skoonhede uitgebeeld nie. Sy liggaamshouding sluit nou aan by sy beeld as 'n stil en peinsende man.

Wanneer Swart besigheid doen met Willie Knight, ontmoet hy Knight se skoonma, Annie Eksteen. Uit die manier waarop sy oë geteken is in die visuele voorstelling van die ontmoetingstoneel (paneel 3; 1996:4) word gesuggereer dat Knight uit die staanspoor vir Swart wantrou. Swart praat nie veel nie, maar word voorgestel as 'n bedagsame mens. Swart en Annie Eksteen doen daarna besigheid en dit word deur haar verbale uiting en lyftaal gesuggereer dat sy in Fanie belangstel (paneel 1; 1995:5). Dit is opvallend genoeg sy wat die aanvoorwerk doen wanneer sy hom opsy neem en hom vra om te trou (paneel 2; 1996:5). Swart se reaksie is soortgelyk aan Annie s'n tydens die perdekooptransaksie - 'n suggestie dat hy die huweliksaanbod as 'n besigheidstransaksie sien. Die manier waarop Annie hom vra om te trou laat dieselfde oor haar bedoelings blyk. Vir beide is hierdie huwelik grotendeels 'n transaksie. Hierdie situasie herinner profeties aan die waarskuwende spreekwoord: "trou is nie perdekoopt nie."

Die gesigspunt in paneel 3 (1996:5) is 'n halfnabyopname, soortgelyk aan 'n troufoto. Die ouderdomsverskil tussen die huwelikspaar blyk duidelik uit die visuele teks. Die verteller bring dit ook onder die leser se aandag dat Swart en Eksteen binne die gemeenskap van goedere getroud is - iets wat eintlik al die probleme met die familie laat ontstaan. Dit is verder opvallend dat die ander familieleden nie in hierdie troufoto uitgebeeld word nie. Hulle is dus van die begin af nie by die huwelik betrokke nie. Die feit dat die twee karakters na die leser kyk in paneel 3, kan 'n refleksie wees van hulle openhartigheid en wedersydse verstandhouding. Dit staan in teenstelling met die drie karakters in die volgende paneel wat rondom 'n teetafel sit en gesels. Die neutrale teksstrook sê dat die huwelik die inwoners van die dorpie "aan die praat gehad (het)". Uit die praatborrels en hulle liggaamshouding is dit duidelik dat hulle kwaadwillig oor die motiewe vir Fanie se huwelik met Annie skinder. Op hierdie stadium is hulle eie motiewe nie duidelik nie, maar dit is duidelik dat hulle die huwelik wil ruïneer, vergelyk die een karakter se woorde: "Jirre Dollie! Jy moet tog met Annie loop praat. Sê vir haar watse robbies hy is!" Dollie, Annie se jonger suster, lê besoek by Annie af en vertel haar van Fanie se "misdadige verlede". Hierdie uitspraak word egter geensins deur die res van die strokie gemotiveer nie. Dit

kan die indruk skep dat die gemeenskap onregverdiglik teen Swart gekant is en in die proses simpatie met Swart laat ontstaan.

In die eerste paneel op die volgende bladsy bevestig Willie Knight se houding teenoor Swart sy eiebelang: “Daai vark gaan alles onder ons uitsteel. Ons sou Potter’s Hill by jou ma geërf het, nou kry hy dit!” (Paneel 1; 1995:6). Dit is dan ook Knight se optrede, opgestook deur sy vrou en Annie se dogter, wat tot die eerste konflik in die verhaal lei. Knight span in paneel 3 (1996:6) sonder toestemming ‘n draad deur ‘n suipgat op Swart se plaas. Hy is dus die aggressor. Sy verduideliking daarvoor wanneer Swart op hom afkom, word deur Swart verwerp: “Se moer span jy drade! As jou diere op my grond kom skiet ek hulle vrek!” Swart se reaksie is ook baie aggressief, wat die verteller se onpartydigheid laat blyk. Swart en Knight raak in ‘n verdere woordewisseling betrokke waartydens Knight ‘n rewolwer op Swart rig en hom dreig: “Een tree nader en ek skiet jou vrek!” Die laaste paneel (1996:6) wys die gevolge van Knight se dreigement op Swart. Die paneel maak van ‘n nabyskoot gebruik om Swart se gesigsuitdrukking te beklemtoon. Opvallend is die skaduwee van sy hoedrand wat soos ‘n masker oor sy oë val en hom na ‘n struikrower laat lyk. Sy oë, wat groot en wit geteken word, laat lyk Swart terseldertyd verskrik en boos. Die verteller maak weer van hierdie tegniek gebruik om Swart se gemoedstoestand te teken in paneel 2 (1996:10) waar sy woede in ‘n boosheid verander wat hom amper demonies laat voorkom. Hulle raak handgemeen en in paneel 2 (1996:7) slaan Swart vir Knight plat. In paneel 3 (1996:7) verskuif die verteller die gesigspunt weg van die gebeure om te laat blyk dat hy nie betrokke is wanneer Swart gearresteer word nie. Swart word op ‘n klag van aanranding tot 18 maande gevangenisstraf gevonniss.

Uit die teksstrook en dialoog is dit duidelik dat die verteller nie standpunt teenoor een van die karakters inneem nie. Al die karakters word op ‘n oorwegend realistiese wyse voorgestel en alhoewel die oorspronklike dialoog nie kontroleerbaar is nie, skep dit ‘n geloofwaardige en realistiese indruk. Die verteller maak seker dat die teks oortuigend voorkom, soos ‘n stuk geskiedskrywing. Die seleksie van feite is egter sodanig dat dit lyk of Swart benadeel word: Die feit dat Knight se dade aanleiding gegee het tot die aanranding word deur die tekening in ag geneem, maar nie deur die regbank nie. Dit skep simpatie vir Swart en dien as gedeeltelike verklaring vir sy woorde: “Ek haat mense” (paneel 5, 1995:7).

Die volgende fase wat van Fanie Swart se lewe getoon word, is na sy vrylating. Hy keer na Potter's Hill terug, net om uit te vind dat Annie die plaas verlaat het en van hom wil skei. Alhoewel sy reeds die meeste van hulle beeste verkoop het, besluit Swart om "met nuwe ywer te begin boer". Die feit dat Swart, met inbegrip van sy werkers, alleen met die boerderij voortgaan, sluit by die begin van die verhaal aan waar hy ook alleen in Charlestown aangekom het. Swart se buitstanderskap word dus nou weer na vore gebring.

Na sy vrylating is Swart baie wantrouig en dra voortdurend 'n geweer met hom saam. Hiervoor kry hy 'n bynaam by sy werkers: "Madubula ... die man wat skiet" (paneel 2 en 3; 1996:8). Hierdie twee panele illustreer hoe vinnig, akkuraat, maar ook roekeloos Swart skiet wanneer hy die blikkie net bokant sy werker se kop raakskiet. Die tekening toon nie direkte aggressie teenoor die werkers aan nie (anders as in die historiese weergawe), maar die werker se bevreesde gesigsuitdrukking en liggaamshouding is 'n moontlike refleksie van die werkers se gevoelens teenoor Swart.

Swart begaan 'n misstap wat aan sy vyande die geleentheid bied om hom weer voor die hof te daag. Sy susterskind kom by hom bly om vir hom te "sorg" (paneel 4; 1996:8). Maria is baie jonger as Annie en dit kon moontlik tot jaloesie by Annie gelei het. Die teks bevestig egter nie hierdie interpretasie nie. Daar kan ook nie met sekerheid bepaal word of Swart homself aan bloedskande met Maria, sy susterskind, skuldig gemaak het nie, want die verteller beeld hulle slegs uit terwyl hulle dans (paneel 5; 1996:8). Daar word egter kwaadwillige gerugte oor hulle versprei en Swart word op aanklag van bloedskande gedagvaar om op 4 Mei in Newcastle se hof te verskyn. Die moontlike bron van die gerugte word ook in paneel 5 gevind: die werkster se houding en frons suggereer 'n negatiewe gevoel teenoor Swart en sy susterskind. Hierdie negatiewe gevoel kan moontlik teruggevoer word na paneel 3 op dieselfde bladsy, waar die werkers se vrees vir Swart duidelik uit die lyftaal afleibaar is. Die liniêre ooreenkoms tussen die twee werkers (wat in panele bo mekaar geteken is) versterk hierdie suggestie.

Swart se kennisname van die dagvaarding word geïllustreer in die laaste paneel van die bladsy (1996:8). Die duidelik ontnugterde gesigsuitdrukking (ook van sy susterskind), saam met die beklemtoning van sy fisiese krag, gee 'n leidraad dat Swart moontlik nie aan die dagvaarding

gehoor sal gee nie. Die eenkleurige donker agtergrond versterk die gevoel van onheil wat deur Fanie se liggaamshouding gesuggereer word.

Die eerste paneel op die volgende bladsy (1996:9) wys vir Swart op pad na Newcastle. Die rigting waarin die beweging plaasvind, sorg vir 'n vlot leestempo en suggereer dat Swart, in kontras met die verwagtinge wat in die vorige paneel geskep is, homself aan die gereg gaan oorgee. Paneel 2 bewys egter die teendeel. Swart is gewapen en op soek na die mense wat teen hom gaan getuig. Die leser se verwagtings, geskoei op Swart se uitspraak dat hy mense haat (paneel 5; 1996:7), asook op sy optrede en lewenstyl na sy vrylating uit die tronk, word hiermee bevestig.

Swart keer onverrigter sake na die plaas terug. Hy besluit om 'n kluisenaarsbestaan op sy plaas te voer en homself ten alle koste te verdedig. Om sy besluit te verduidelik, laat kom hy sy prokureur Gerald Maasdorp vir 'n beëdigde verklaring. In paneel 4 (1996:9) arriveer Maasdorp kort voor sononder op Potter's Hill. Dit is sterk skemer en in die lug is daar 'n paar wolke - miskien 'n verwysing na die figuurlike onweerswolke. Die tyd van die dag kan simboliese waarde hê oor wat vir Fanie voorlê, naamlik die begin van 'n donker periode in sy lewe. Maasdorp ken Swart en groet hom vriendelik op sy voornaam, maar in kontras hiermee vra Swart hom saaklik om na binne te gaan. Vir die volgende drie panele is Swart aan die woord. Die wisselende perspektiewe wys hoe Maasdorp alles wat Swart sê, sorgvuldig neerskryf. Swart staan aanvanklik, maar gaan sit in die laaste paneel van hulle gesprek (paneel 1; 1996:10). Dit, tesame met sy gebalde vuus, suggereer 'n onversetlike houding en sluit aan by Swart se standpunt dat hy op sy grond gaan bly en dat niemand hom lewend daarvan sal verwyder nie. Dit is opvallend dat hy niks van wraak sê nie - hy sien homself dus nie as 'n aggressor nie.

Swart is van mening dat hy die slagoffer van 'n sameswering is "met (sy) vrou en Willie Knight aan die voorpunt" (paneel 6; 1996:9). Hy het klaar besluit wat hy gaan doen indien sy vervolgers hom probeer arresteer en hy besef die sware gevolge hiervan: "... maar lewendig kry julle my nie van hierdie grond af nie. Met my lyk kan julle doen wat julle wil, verbrysel of verbrand, waarmee julle ookal die beste wraak kan uitoefen." Hy word weer nie voorgestel as die aggressor nie. Sy ekstreme reaksie op wat hy as 'n aanval deur die maatskappy beskou, word verder beklemtoon

deur die skerp beligting in die paneel. Die beligting van agter af transformeer Swart se gesig. Sy oë is wit en sonder pupille lyk hy bykans demonies. Maasdorp se gesigsuitdrukking verklap dat hy die wanhopigheid van die situasie insien. Swart se beëdigde verklaring aan die koerante en die Eerste Minister dien as 'n motivering vir wat hy beoog. Dit is asof Swart, wat hier weer as buitelandersfiguur in 'n stryd teen die agterdogtige gemeenskap gewikkel is, 'n verklaring aan die hoogste gesag vir sy toekomstige daad wil bied. Die feit dat hy vir Maasdorp ontbied om as regsgeleerde sy saak te stel, toon dat Swart besef sy woord beteken niks. Hy maak dus van Maasdorp gebruik as outoriteit en regsfiguur om die geloofwaardigheid van sy weergawe te versterk.

As gevolg van die verdrukkende en agterdogtige maatskappy word Swart se buitelanderskap meer intens. Hy stuur vir Maria dorp toe en bly alleen op die plaas agter. Swart se weiering om aan die gereg gehoor te gee, pas vir Willie Knight, wat hom van die begin af uit die weg wou ruim. Wanneer hy gevra word om saam te gaan as Swart gehaal word, antwoord hy: "Op een voorwaarde: skiet hom op sig!" (Paneel 3; 1996:10). Knight het reeds sy motief vir hierdie drastiese optrede duidelik gemaak - met Swart uit die weg, erf hy Potter's Hill. Knight is volgens dié voorstelling bereid om die gereg te manipuleer om sy eie materialistiese aspirasies te bevorder.

Knight gaan egter nie saam wanneer 'n geselskap van 14 man na Potter's Hill vertrek om Swart te gaan haal nie. Sy afwesigheid suggereer 'n moontlike lafhartigheid. Kaptein Ashman en sy manne probeer Swart in die laaste paneel (1996:11) arresteer. Swart lig sy hande, en die leser moet omblaai om te sien wat volg. Die verteller maak op knap wyse van hierdie uitsteltegniek gebruik om spanning te wek. Deur die leser te laat omblaai, dwing die verteller die leser om 'n rukkie op te hou lees. Die verteller maak van hierdie kort en spanningsvolle periode gebruik om die spoed waarteen Swart sy geweer laat sak en skiet, te suggereer: Swart skiet dus selfs vinniger as wat die leser kan omblaai.

Die feit dat hulle verbale arrestasie deur summiere geweervuur beantwoord word, herinner die leser aan die voornemens wat Swart aan sy prokureur meegedeel het. Hierdeur maak die verteller dit duidelik dat 'n vreedsame oplossing vir die konfliktsituasie onmoontlik is. Swart se optrede word



al hoe meer koelbloedig voorgestel soos die verhaal vorder. Eers skiet hy vir Feucht in die gesig (paneel 2; 1996:12), dan bekrui en skiet hy vir Crosswell en Mitchell van agter af koelbloedig dood. Die verteller maak in panele 5 en 6 van dramatiese ironie gebruik om Swart se koelbloedigheid te beklemtoon. Die leser sien hoe Swart sy geweer op die twee konstabels rig terwyl Mitchell sê: “Ja, hy sit tien teen een hier reg onder ons neuse.” Die volgende paneel is ‘n nabyskoot op Crossman om te wys hoe die koeël deur sy kop trek. Hierdie gesigspunt herinner sterk aan die uitbeelding van hoe die Boere die Zoeloes in “Bloedrivier” (Panele 5 en 6; 1995:24) afmaai. Alhoewel Swart Mitchell in die bors geskiet het, is hy net verwond. Swart dood hom deur sy kop met ‘n rots te verbrysel. Voor hy hom doodgooi, spot Swart eers sy slagoffer se doodsroggel: “Wat sê jy? Ek kan nie mooi hoor nie?” (Paneel 3; 1996:13). Mitchell smeek om hulp, maar Swart bly genadeloos. Veral hierdie visuele voorstelling en meegaande teks stel Swart se onmenslikheid voorop en laat die leser se simpatie verminder. Die verteller speel sodoende met die leser se gevoelens.

Tydens sy ontvlugting dood Swart nog twee konstabels en Kaptein Ashman. Swart ken sy slagoffers persoonlik en roep selfs die een, Grové, op sy naam voor hy hom doodskiet. In paneel 2 (1996:14) trek Swart se skote selfs in die rigting van die leser, soos ook dié van die polisie in paneel 5. Die verteller maak só van wisselende gesigshoeke gebruik in sy strewe na ‘n objektiewe representasie van die feite, maar impliseer ook dat so ‘n tipe geveg almal kan betrek.

Die einde van die bladsy bewerkstellig weer ‘n *cliffhanger*-effek (paneel 8; 1996:14). Swart skiet twee vinnige skote van links na regs in die paneel, maar die leesritme word aangetas deur die breuk tussen die bladsye. Die verteller maak van bewegingstrepe gebruik om die pad van die koeëls aan te dui soos dit deur die hoofde van die twee geregsdiensmaats trek. Die twee vinnige skote herinner aan paneel 3 (1996:8) waar Swart die blikkie ook met twee vinnige skote tref. Die leser vermoed dat Swart hom juis vir so ‘n geleentheid voorberei het. Die grusaamheid van die moorde word weer nie onderbeklemtoon nie. In paneel 1 (1996:15) toon ‘n halfnabyskoot hoe Ashman tussen die oë getref word. Die ander konstabel word deur die wang geskiet. Indien die leser teruggaan na die laaste twee panele op die vorige blad, blyk dit dat Swart vir Ashman herken en noukeurig op hom en sy mede-agent gekorrel het. Dit kontrasteer met die wyse waarop Swart vir Grové in paneel 2 (1996:14) uit die heup geskiet het.

Swart besluit om sy wraaktog in Charlestown voort te sit. Op pad daarheen gaan hy by 'n buurman aan vir 'n beker melk. Swart groet sy buurman vriendelik en op sy voornaam, wat 'n skille kontras vorm met sy moorddadige optrede teenoor die polisieagente. Dit is opvallend dat Joep Swanepoel, sy buurman, Swart op sy van aanspreek wanneer hy hom groet. Fanie Swart se buitelanderskap word sodoende weer beklemtoon. In paneel 5 (1996:15) is daar vir die eerste keer emosie sigbaar op Swart se gesig. Hy word met 'n glimlag geteken wanneer hy aan sy buurman verduidelik wat aan die gang is (paneel 6; 1996:15): "Ek het vir die Here gevra om my toe te laat om 'n paar mense te skiet. Sover was die Here vir my goed en nou gaan ek nog 'n paar mense klits ..." Swart se argumentasie is kennelik: hy het reeds vyf polisiemanne doodgeskiet, die Here het hom nog nie gestop nie en daarom mag hy voortgaan met sy wraak. Swart beskou homself dus as 'n uitverkorene van God, wat met Sy toestemming hierdie wraakekspedisie onderneem. Die verteller trek 'n opvallende verband met Andries Pretorius se Wenkommando wat ook met God se toestemming teen die Zoeloes gaan wraak neem het by die Slag van Bloedrivier.

Swart antwoord in 'n Bybelse aanhaling uit Jesaja 53, met verwysing na sy eie buitelanderskap en sy Christelike geroepenheid, wanneer hy op Joep se beskuldiging antwoord dat hy van die duiwel besete is - 'n eggo van die verteller se bykans demoniese visuele uitbeelding van Swart in paneel 2 (1996:10). Joep Swanepoel se opmerking suggereer dat mense wat dink dat hulle deur God toestemming gegee is, eintlik deur die duiwel besete is. In die konteks van die *Bitterkomix* Geskiedenis Departement se vorige verhaal van "Bloedrivier", ironiseer die verteller hiermee nie net die Voortrekkers se Gelofte nie, maar ook die hele mite wat deur die Nasionale Party opgebou is om die Afrikaner se uitverkorenheid deur God te regverdig.

Swart sit sy moordtog voort deur nog twee mense buiten sy vrou koelbloedig dood te skiet. Nadat hy Annie vermoor, vertrek Swart na die volgende dorpie om vermoedelik sy aktiwiteite daar verder te voer. Sy perd is egter op daardie stadium uitgeput. Wanneer hy nie 'n geleentheid by 'n verbygaande motor kan kry nie, brand hy ook wild daarop los (paneel 3; 1996:18). Die motor se insittendes het egter, anders as al sy slagoffers tot dusver, niks met die sogenaamde samesweringsgroepie en die polisie te make nie. Boonop is daar twee kinders betrokke. Dit is wel opvallend dat Swart selfs op kort afstand nie sy slagoffers hierdie keer doodmaak nie. Dit

impliseer dat hy óf nie so koelbloedig is nie, óf dat sy gewelddadige optrede teenoor die motoriste sinloos is in die lig van sy wraaktog - hy het dus nie “Goddelike” toestemming om hierdie mense “te klits” nie. Dit lyk asof sy voorspoed as gevolg hiervan eindig, want “minute later slaan ‘n groep gewapende burgerlikes op Swart toe” (paneel 4; 1996:18). Na ‘n skermutseling met die burgerlike magte pleeg Swart selfmoord. Paneel 5 (1996:19) wys hoe Swart hardop lag terwyl hy gereedmaak om homself te skiet - ‘n suggestie dat Swart as gevolg van sy dade kranksinnig geword het. Dit herinner aan die aanhaling waarmee Swart sy buurman geantwoord het (paneel 7; 1996:15): “Hy was verag en deur mense verlaat; ‘n man van smarte en bekend met krankheid.” Swart vervul sy eie profesie deur homself te skiet. Sy naakte en bebloede lyk word in ‘n paneel wat oor ‘n hele strook strek, aan die leser uitgestal (paneel 1; 1996:20). Dit is ‘n realistiese uitbeelding van die lyk, maar die verteller neem tog standpunt in deur met die visuele uitbeelding daarvan Swart se naaktheid in die middel van die komposisie te beklemtoon. Swart se “heilige” wraaktog word gereduseer tot ‘n banale uitbeelding van ‘n naakte lyk, wat vervolgens in ‘n gat agter die polisiekantoor gegooi word deur ‘n “span bandiete”. Die gemeenskap ontnem hom die waardigheid van ‘n behoorlike begrafnis. Die bewaarder staan in paneel 2 (1996:20) met sy hande agter sy rug gevou, asof hy nie aan Swart se lyk wil vat of aan die begrafnis wil deelneem nie.

Die laaste paneel van die verhaal sluit by die moord op Annie (1996:17) aan. Hierdie moord vind as’t ware in die geut tussen twee panele plaas. Die leser moet self die moord verbeel(d) en raak sodoende meer by die vertelling betrokke. Deur in die laaste paneel van die verhaal na ‘n gebeurtenis etlike panele terug te verwys, verleng die verteller die verhaal. Die finale paneel wys hoe Sya van Vuuren, wat net-net aan die dood ontkom het toe Fanie vir Annie geskiet het, met ‘n suggestie van ‘n glimlag ‘n koeëltjie ophou wat op die moordtoneel opgetel is. Die feit dat die verteller dit as materiaal vir die finale paneel gebruik, is ‘n aanduiding dat die verhaal van massamoordenaar Fanie Swart gereduseer is tot ‘n curiositeit. Deur die seleksie van inligting kan die leser tot op ‘n gegewe moment met Fanie Swart as uitgeworpene simpatiseer. Die verhaal kan illustreer waartoe die gemeenskap se afkeer iemand kan dryf. Daarna tree Swart egter so ekstreem op dat die lesers as’t ware deel word van die gemeenskap wat dié tipe dade veroordeel en is Swart volkome alleen.

### 8.3.3 Gevolgtrekking

Die verteller maak van soortgelyke vertelstrategieë as die *New Journalism* gebruik om sy teks so realisties en oortuigend moontlik te maak. Die geslaagdheid van sy teks hang klaarblyklik saam met die mate waarin die verteller homself betroubaar kan laat voorkom. Dit is veral die seleksie van bronmateriaal wat opval in “Die laaste dae van Fanie Swart”. Die verteller kies ‘n gebeurtenis wat nie in die nasionale geskiedskrywing sal voorkom nie en laat dit saam met “Bloedrivier” as ‘n eenheid funksioneer. Alhoewel die twee historiese gegewens drasties verskil, is daar opvallende ooreenkomste wat die verteller na vore bring, byvoorbeeld die idee van gewelddadige wraak wat skynbaar deur God goedgekeur en toegelaat word. Hierdie soort kontrak met God (geen woordspeling bedoel met Eisner se grafiese roman, *A Contract with God* nie) is in die verlede en meer spesifiek die Suid-Afrikaanse geskiedenis voorgehou om die idee van uitverkorenheid en die heiligmaking van ‘n volk te bewerkstellig. Deur sy twee verhale, “Bloedrivier” en “Fanie Swart”, ontmasker en demistifiseer Botes die opvatting dat “die Afrikaners, soos die Israeliete, God se uitverkore volk is” (“Bloedrivier” paneel 4; 1995:26).

Wat “Die laaste dae van Fanie Swart” myns insiens veral ‘n uitstekende historiese strokie maak, is die wyse waarop Botes met ‘n baie noukeurige seleksie van vertellerstekste en dialoog daarin slaag om enersyds die hoofkarakter en andersyds die gemeenskap te karakteriseer. In die proses word by beide *petite histoire* ook ‘n vernuftige en subtiele spel met die leser se simpatieë gespeel.

## 9. Slot

Hierdie tesis stel 'n benadering voor waarmee die leser hierdie tipe ondermynende strokiesliteratuur kan lees sodat die akademiese en literêre dryfvere na behore ingeskat kan word, in noue samehang met die skrywers se eie uitsprake. Dit bestudeer onder meer die konteks waarin die *Bitterkomix*-reeks ontstaan het, in aansluiting by sowel die heersende debat binne die veranderende Suid-Afrikaanse maatskappy as tendense in die buiteland.

Botes en Kannemeyer se strokies kan in 'n groot mate literêr van uitgangspunt en aanbieding genoem word. Vir 'n goeie begrip daarvan word akademiese insette van die lesers geverg. Alhoewel die *Bitterkomix*-reeks oorwegend monotematies is, neem dit niks van die kwaliteit en dringendheid van die meeste strokies weg nie. Daar is aangetoon dat die tekste literêr ontleedbaar is veral binne die konteks van die heersende postmodernistiese literatuurstudie. Die akademiese uitgangspunte en struktuur kan paradoksaal genoeg misverstande laat ontstaan indien teen die oppervlakkige aansyn van pornografie en geweld vasgelees word en die problematisering van konvensionele grense misgelees word. Sekere verhale in *Bitterkomix* is juis gemik op die uitbuiting van die verlies aan helder grense tussen die verskillende strata van die kuns - iets wat die tydskrif nou laat aansluit by die postmodernistiese literatuur. Die skrywers gebruik ook 'n verskeidenheid vertel- en tekenegnieke in hulle strokies om hulle satiriese boodskap oor te dra. *Bitterkomix* bevat ongetwyfeld literêre kwaliteite wat akademiese aandag vereis en bring myns insiens 'n vernuwing in die Afrikaanse letterkunde.

Samevattend kan tot die volgende gevolgtrekking gekom word oor die bestudering van strokiesliteratuur in die algemeen en die *Bitterkomix*-reeks in die besonder: Strokie is 'n kunsvorm wat nie onderskat moet word nie. Dit beweeg beide op die vlak van die kuns én op die vlak van die skrywerskap. Om sukses te behaal met hierdie hibriede genre is 'n hoë graad van kunstenaarskap en vakmanskap noodsaaklik. Vanweë die beperkinge wat strokies opleë ten opsigte van die hoeveelheid verbale teks wat ingesluit kan word, is die seleksie van wat geskryf word van die grootste belang. Ook die situasies of tonele wat geselekteer word vir uitbeelding is kardinaal, veral wanneer baie binne 'n kort bestek gesê word. Dit is juis laasgenoemde aspek wat die literêre kwaliteit van Conrad Botes en Anton Kannemeyer se werk bepaal. Beide

skrywers slaag daarin om komplekse literêr-filosofiese probleme aan te sny wat met die Suid-Afrikaanse samelewing verknoop is en op 'n hoë vlak 'n debat te genereer. Dit is daarom myns insiens kortsigtig dat sommige ontvangers hulle blind staar teen temas soos pornografie, obseniteit en geweld in plaas daarvan om in gedagte te hou van watter boodskap uiteindelik oorgedra word. Dit is ongetwyfeld provokatiewe tipe kuns, wat dikwels op 'n skokreaksie ingestel is. In ooreenstemming met eietydse kunsvorme soos die kabaret bly dit egter nie hierby nie, maar is die doelstelling om misstande op sosiaal-maatskaplike vlak te ontbloot en te satiriseer. In die proses word 'n verfynde spel dikwels met die leser gespeel. Botes en Kannemeyer beheers kennelik hulle genre - iets wat bewys word deur hulle stilistiese en inhoudelike gebruik van intertekstualiteit. Beide dra klaarblyklik verder goeie kennis van die beperkinge en moontlikhede van die kuns wat hulle beoefen.

Onder die enkele punte van kritiek wat genoem kan word, is die swak taalgebruik wat dikwels gewoon ongrammatikaal voorkom eerder as funksioneel. Die groot hoeveelheid eksplisiete uitbeeldings raak clichématig - wat die skokeffek verlore laat gaan. Persoonlik verkies ek die meer subtiële, literêre aanslag.

Die goeie oorstem egter die slegte verreweg en dit is in die lig hiervan geensins verbasend dat die werk van Botes en Kannemeyer internasionaal bekendheid begin verwerf nie. Ook in Suid-Afrika is sprake van 'n groeiende waardering, wat hopelik verder sal toeneem namate lesers se kennis van en insig in die strokiesgenre vergroot. Daartoe wil hierdie studie graag 'n bydrae lewer.

## 10. Bronnelys

- Alberts, A. 1989. Op die spoor van Siembamba. *Tydskrif vir volkskunde en volkstaal* 45: 23 - 25.
- Alberts, A. 1989. Die Heuningoes-dankdans: Deel 2. *Tydskrif vir volkskunde en volkstaal* 45: 26 - 29.
- Badenhorst, A. 1997. *Die Benutting van die strokiesprent in die onderrig van Afrikaanse stelwerk en letterkunde op sekondêre skoolvlak*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Universiteit van Stellenbosch.
- Baetens, Jan en Lefèvre, Pascal. 1993. *Strips anders lezen*. BCB: Sherpa.
- Bailey, B. 1995. Protest was good advertising. *Sunday Tribune*, October 29.
- Barbour, I.G. 1974. *Myths, models and paradigms*. London: SCM Press.
- Barker, K. 1993. *Graphic Account. The selection and promotion of graphic novels in libraries for young people*. London: The Library Association.
- Barthes, R. 1970. Historical discourse. In: Lane, Michael. *Structuralism. A reader*. London: Jonathan Cape, 145 - 155.
- Bertens, H, en T. D'haen. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Boshoff. S.P.E. 1917. Piekniek-liedjies (Ballade-Poësie.) *Die Brandwag* 7 (10): 325 - 326.
- Botes, C. 1998. *Fallosentrisme in Suid-Afrikaanse fotoverhale: 'n Ondersoek in geslag en ras as stelsels van dominansie*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Universiteit van Stellenbosch.

Bouckaert-Ghesquire, R. 1984. Stripverhalen waarheen? *Dietsche Warande & Belfort* 129 (4): 271 - 278.

Bouma, P. 1994. Ongepubliseerde toespraak by die loodsing van *Bitterkomix 4*, Stellenbosch 10 November.

Castelyn, E. 1984. *Menslikerwys gesproke*. Kaapstad / Pretoria: Human en Rousseau.

Cloete, J. 1992. Difference between comics and komix. *Tonight*, 22 June.

Coetzee, K. 1994. Prentjies wat prikkel. *De Kat* Junie, 78 - 82.

Dagilis, A. 1989. Money and meaning: The business and art of comics. *The Comics Journal* (128): 100 - 107.

Degenaar, J. 1992. Imagination and myth. *South African Journal of Philosophy* 11 (3): 67 - 74.

De Waal, S. 1994. Full frontal attack on taboos. *Weekly Mail & Guardian*, 14 - 20 October.

Docker, J. 1994. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*. Cambridge: University Press.

Du Plessis, G. 1992. Good, better, *Bitterkomix*. *Southside*, 31 October - 4 November.

Du Plessis, G. 1992b. Deurbraak wag vir eie kuns. *Die Burger*, 30 September.

Du Plessis, G. 1993. Art review. *Southside*, 6 - 10 March.

Du Toit, E. 1998. *T.O. Honiball: Pen, penseel en 'n glimlag. 'n Biografie soos vertel aan Esje du Toit*. Pretoria: Benedic.



- Eisner, W. 1985. *Comics & Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press.
- Estren, M.J. 1974. *A History of Underground comics*. San Francisco: Straight Arrow.
- Ferguson, R. et al. 1990. *Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture*. New York: Museum of Contemporary Art.
- Fourie, P.J. 1985. Die openbare biblioteek en populêre kultuur. *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Biblioteek- en Inligtingskunde* 53 (1): 21 - 27.
- Gerdener, G.B.A. 1924. *Sarel Cilliers: Die vader van Dingaansdag*. Pretoria: Van Schaik.
- Giroux, C. 1995. *Contemporary Literary Criticism: Yearbook 1994*. New York etc.: Gale Research.
- Glubok, S. 1967. *The art of the comic strip*. New York: McMillan.
- Hutcheon, L. 1985. *A theory of parody*. New York & London: Methuen.
- Horn, M. (ed.) 1976. *The World Encyclopedia of Comics*. New York: Chelsea House Publishers.
- Ismail, F. 1995. Anti-porn protester sprays sex painting. *Sunday Tribune*, 22 October.
- Jamal, A. 1999. Betterbitter. *Media Review*. s.l.
- Kanneberg, E.P. 1996. *Form, Function, Fiction: Text, Image, and Design in the Comics Narratives of Winsor McCay, Art Spiegelman, and Chris Ware*. Dissertation proposal. Connecticut: University of Connecticut.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1992. *Bitterkomix 1*. Stellenbosch: Bitterkomix.

- Kannemeyer, A, Botes, B. 1993. *Bitterkomix 2*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1993. *Bitterkomix 3*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1994. *Gif*. Stellenbosch: Bitterkomix en Hond.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1994. *Bitterkomix 4*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1995. *Vetkoek. Loslyf 5*.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1995. *Bitterkomix 5*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1996. *Bitterkomix 6*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1996. *Lag-Lag*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1997. *Bitterkomix 7*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Kannemeyer, A. 1997. *Die ikonoklastiese strip, polemie en Bitterkomix*. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Stellenbosch. Universiteit van Stellenbosch.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1998. *Bitterkomix 8*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1999. *Best of Bitterkomix*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Kannemeyer, A, Botes, B. 1999. *Bitterkomix 9*. Stellenbosch: Bitterkomix.
- Keet, A.D. 1919. *Gedigte van A.D. Keet*. Amsterdam: Swets en Zeitlinger.
- Kousemaker, K en Kousemaker, E. 1979. *Wordt Vervolgd. Striplexicon der Lage Landen*. Utrecht etc.: Spectrum.

- Krog, Antjie. 1993. Watter soort mens is jy: 'n Kuifie of 'n Asterix? *Vrye Weekblad*, 8 Julie.
- Kruger, D.W. 1977. *Geskiedenis van Suid-Afrika*. Kaapstad: Nasou.
- Labuschagne, D.P. 1974. Die Afrikaanse kinderpoësie, met spesiale verwysing na die werk van A.G. Visser. Ongepubliseerde M.A.-tesis. Universiteit van Stellenbosch.
- Lessing, C. 1999. Strokies in SA nog nie so gewild soos in res van wêreld. *Die Burger*, 24 Mei.
- Malcorps, J, en Tyrions, R. 1984. *De Papieren Droomfabriek*. Leuven: Infodok.
- Mandelbaum, A.1980. *Inferno: The Divine Comedy of Dante Alighieri*. New York: Bantam.
- Marais, J. 1990. *Afrikanernasionalisme en die Nuwe Suid-Afrika*. Pretoria: Strydpers.
- McCloud, Scott. 1993. *Understanding Comics: The invisible art*. Northampton: Kitchen Sink Press.
- McHale, B. 1987. *Postmodernist Fiction*. New York etc: Methuen.
- Morris, M. 1995. Strip teasers. *Sunday Life*, 16 July.
- Muller, C.F.J. 1968. *Vyfhonderd Jaar Suid-Afrikaanse Geskiedenis*. Pretoria: Academica.
- Naudé, B. 1995. Ter slagting gelei. *Insig*, Februarie: 8 - 9.
- O. Joanne. 1998. An immoral autopsy on Afrikaanerd. *Epic Magazine*, July.
- Perry, G en A. Aldridge. 1971. *The Penguin Book of Comics*. Middlesex: Penguin Books.
- Pols, H. 1994. Strips anders lezen. *Stripschrift 002*: 24 - 25.

- 'Pornografiese Boerenootjies' is met verf bespuit. 1995. *Beeld*, 27 Oktober.
- Potgieter, F. 1993. Prentjies vertel 'n eie storie. *Die Burger*, 30 Junie.
- Powell, I. 1995. The bitterness and the transgression. *Weekly Mail & Guardian*, 10 - 16 February.
- Preller, G. 1919. *Bloed Rivier Dorp en Die Voortrekkers Geloofte*. Johannesburg: Wallach.
- Prinsloo, K. 1992. *Slagplaas*. Kaapstad: Human en Rousseau.
- Rheeder, A. 1995. Wat van 'n stukkie vetkoek? *Bitterkomix* en "Vetkoek" as satire. *Image and Text no. 5*, August.
- Ruijters, M. 1995. Komieks deur Suid-Afrikaners vir Suid-Afrikaners. *Amandla*, Desember.
- Sabin, R. 1993. *Adult Comics: An Introduction*. London etc.: Routledge.
- Scheepers, R. 1998. *Koos Prinsloo: die skrywer en sy geskryfdes*. Kaapstad: Tafelberg.
- Schifferstein, M (ed.). 1996. *Stripjaar '95 - '96*. Amsterdam: Sherpa.
- Smuts, Timo. 1992. *Bitterkomix* se galbitter humor 'n eerste vir SA. *Die Burger*, 31 Augustus.
- Snyman, H. 1983. *Mirakel en muse*. Kaapstad etc.: Perskor.
- Snyman, H en J. Vosloo. 1991. *Nuwe Verseboek vir Seniors*. Kaapstad: Tafelberg.
- Sontag, S. 1967. The Pornographic Imagination. In: Bataille, G. 1977. *Story of the Eye*. (Engelse vertaling: Urizen Books) London: Penguin.
- Strinati, D. 1995. *An introduction to theories of popular culture*. London etc.: Routledge.

Swart, M.J. 1961. *Gelofte dag*. Kaapstad: HAUM.

Taylor, J. 1996. *Bitterkomix: Pan-Africanist Afrikaner sex comics*. *Night Life*, April.

The end of Afrikaans prudery is naai. *Weekly Mail & Guardian*, 21 - 27 April.

Thompson, H. 1991. *Hergé - Een Dubbelbiografie - Kuifje*. Amsterdam: Balans.

Varnedoe en Gopnik. 1990. *Modern art and popular culture*. New York: Abrams.

Van Coller, H.P. 1992. New Journalism. In: Cloete, T.T. (red.) *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr, 342 - 345.

Van der Colf, A.P. 1971. "*Hier staan ons*": *Geloftefeesbundel*. Pretoria: NG Kerk- Boekhandel.

Van der Watt, L. 1997. Different comic; same story? Considering Afrikaner identity in a post-apartheid South Africa. Ongepubliseerde seminaar by 'n kunsgeskiedenis-konferensie, Stellenbosch, 12 September.

Van Ewijk, R, H. Frederiks en M. Schifferstein. 1984. *Vrouwen van papier: Erotiek in strips*. Zeist: Vonk.

Van Gompel, P. en A. Hendrickx. 1995. *Strips, Aha! De wereld van het Beeldverhaal*. Antwerpen: Standaard.

Van Gorp, H. *et al.* 1980. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters-Noordhoff.

Van Gorp, H. *et al.* 1986. *Lexicon van literaire termen*. Leuven: Wolters-Noordhoff.

Van Gorp, H. *et al.* 1993. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Van Jaarsveld, F.A. 1969. *Van Van Riebeeck tot Vorster: 1652 - 1974*. Johannesburg: Perskor.

Van Wyk, A. 1995. Bloedrivier, o donker stroom. *Insig*, Februarie.

Van Zoest, A. 1980. *Waar gebeurt en toch gelogen. Over fictie en nie-fictie*. Assen: Van Gorcum.

Van Zyl, D. 1995. *Salomo syn oue goudfelde. Op die spoor van die retorika in die Afrikaanse romankuns*. Ongepubliseerde proefskrif. Universiteit van Suid-Afrika.

Visser, M. 1992. Die grafiese roman. *Die Suid-Afrikaan*, Desember 1992 / Januarie 1993.

Wertham, F. 1955. *The seduction of the innocent*. London: Museum Press.

Wesseling, E. 1990. *Writing history as a prophet: Postmodernist innovations of the historical novel*. Ongepubliseerde proefskrif. Universiteit van Utrecht, Nederland.

Witek, J. 1989. *Comic books as history. The narrative art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*. Jackson etc.: University Press of Mississippi.

## 11. Addenda

### Addendum 1: Glossarium van terme en konvensies

Dagilis (1989:107) vestig die aandag op 'n uitspraak deur Eisner ten opsigte van 'n essensiële onderdeel van strokies:

Eisner correctly points out that before anything is the blank page, and that this fact should be clear indication that everything that ultimately appears on that page (panels, balloons, sound effects, drawings) and every aspect of all these elements (number and shape of panels and balloons) are narrative tools ... A clear understanding of the grammar and syntax of comics provides creators the means to produce the best possible telling of a story.

Hierdie uitspraak geld nie alleen vir die produksie van 'n strokie nie, maar ook vir die lees en verstaan daarvan. Soos 'n mens begrip van sinstruktuur, semantiek en morfologie nodig om geskrewe taal te verstaan, is dit essensieel om, in Eisner se idioom, die grammatika van 'n strokie te verstaan. Ook Van Gompel en Hendrickx (1995:105) wys daarop dat die “stripwereld een eigen taal hanteert”. 'n Groot aantal van die volgende terme kom uit ander vakgebiede, soos byvoorbeeld die film- en die skilderkuns, omdat daar in die verlede min vakspesifieke terme bestaan het. Die rede hiervoor is deels omdat die strokieskuns betreklik kort bestaan en deels omdat daar min wetenskaplik gefundeerde aandag aan strokies geskenk is. 'n Aantal woorde kom natuurlik ooreen met die “gewone” taalgebruik of met ander vakgebiede, maar soos dit hier verskyn, verwys dit spesifiek na die strokiesmedium. Die lys terme en konvensies is hoofsaaklik na aanleiding van Baetens en Lefèvre (1993) en Van Gompel en Hendrickx (1995) saamgestel, aangesien dit die enigste brontekste is met so 'n tipe verklarende lys. Ek het my lys uitgebrei deur van verskeie ander bronne se teoretiese besprekings van strokies gebruik te maak. Waar nodig, het ek die terme en begrippe in Afrikaans vertaal, maar sommige terme is egter ter wille van die oorspronklikheid van die benaming nie vertaal nie, uit watter taal dit ookal afkomstig is.

**Agterblad:** Die agterkant van die boek (comic book) of stripalbum. Hier tref die leser soms 'n oorsig van ander strokies deur die skrywer of die uitgewer aan of biografiese inligting oor die skrywer.

**Album:** Die algemene Nederlandse woord vir 'n strokiesboek (*comic book*).

**Amateurblad:** 'n Strokiestydskrif soos *Bitterkomix* met bydraes deur die kunstenaars wat self vir die druk en verspreiding van die blad verantwoordelik is. Een van die eerste opgetekende voorbeelde is volgens Van Gompel en Hendrickx (1995:16) die "Franse, stoute blad *L'Echo des Savanes*" deur tekenaars Marcel Gotlib, Nikita Mandryka en Claire Bretécher. Dit is egter moeilik om die eerste sodanige teks te identifiseer, juis as gevolg van die informele aard van die publikasie.

**Bande dessinée:** Dit is die Franse woord vir strokiesverhaal en beteken letterlik getekende strokie.

**Beweging:** Anders as in films, wat enersyds sterk ooreenkomste met die strokie toon, moet die strokiesmedium sonder bewegende beelde funksioneer. Beweging is egter 'n integrale deel van 'n vertelling en daarom moes strokieskunstenaars **konvensies** vasstel wat beweging suggereer. Beweging kan beide binne 'n spesifieke paneel of by die oorgang tussen verskillende panele geskep word. Van die maniere om beweging te suggereer, is die gebruik van gesigsuitdrukings, liggaamshouding en gebare. Die bekendste konvensie vir beweging in een paneel is die gebruik van **bewegingslyne** of **vaartlyne**. Kunstenaars maak op verskillende wyses van hierdie konvensie gebruik. Hergé gebruik byvoorbeeld die sogenaamde "*krollebitchkes*" (die krulletjies wat agter 'n bewegende karakter verskyn) in sy tekste.

McCloud (1993:108) plaas die oorsprong van bewegingslyne by die Franse kunstenaar Duchamp in die laat 19de eeu, asook die Italiaanse Futuriste wat beweging in hulle skilderye wou inkorporeer. Duchamp het later die "bewegings" in sy skilderye tot 'n enkele lyn gereduseer - iets wat ook in die strokie gebruik word.

Eisner (1985:25) noem dat die leser se ervaring van tydsverloop, wat gewoonlik illusionêr van aard is, in strokies ook deur die illusie van beweging oorgedra word.

**Bladuitleg:** Ook genoem **decoupage** (Frans), **plaatindeling** (Nederlands) of **breakdowns**



(Engels). Dit is die opnsy van die verhaal tot enkelbeelde om die visuele perspektief en die tyd van die aksie te bepaal, asook die rangskikking hiervan op die bladsy. Eisner (1985:89) stel dit as volg: "Once the flow of the action is 'framed' it becomes necessary to compose the panels. This involves perspective and the arrangement of all the elements." 'n Strokiesbladsy bestaan dus uit 'n komposisie van panele (met of sonder rame), verbale elemente soos praatborrels en teksstroke, en sketse. Bladuitleg vind volgens Baetens en Lefèvre (1993:6) op onder meer twee moontlike maniere aansluiting by die tematiese en narratiewe teksinhoud: die konvensionele (bladuitleg staan in diens van die narratief) en die dekoratiewe (hoofdoel is versiering van die blad). Witek (1989:34) wys dat die strokiesleser, as gevolg van die visuele aard van die medium, die bladsy onmiddellik ervaar, maar dat die leesaksie steeds in terme van leeskonvensies van links bo na regs onder plaasvind.

**Breakdowns:** Sien bladuitleg.

**Buitebeeld:** Sien geut.

**Byskrif:** Die teks onder 'n plaat, paneel of tekening. Dit word ook soms die teksstrook genoem. Die gewoonlik omlynde (reghoekige) ruimte met teks funksioneer as 'n tipe tersyde met kommentaar of 'n direkte mededeling van die verteller.

**Cartoon:** McCloud (1993:28) sien dit nie as 'n finale produk nie, maar as 'n bepaalde tekenstyl: "a form of amplification through simplification". Deur middel van die *cartoon*-styl word daar op spesifieke verteenwoordigende detail gekonsentreer, terwyl ander besonderhede eenvoudig weggelaat word.

**Cliffhanger-effek:** 'n Term afkomstig uit die Amerikaanse episodiese strokiesverhale. Dit dui op 'n bewustheid by die verteller van die naderende einde van die bladsy en dat die leser dus moet omblaai, of tot die volgende uitgawe van die koerant of tydskrif sal moet wag om verder te lees. Die kunstenaar gebruik die *cliffhanger*-effek om leesritme te onderbreek ten einde spanning by die leser op te wek.

**Comics Code:** Gedurende die vyftigerjare was die verset teen strokies in Amerika so sterk dat voor enige strokie gepubliseer kon word, dit eers aan die kode moes voldoen voor dit toestemming en dus die stempel "Approved by die Comics Code Authority" kon kry. Die kode het uit 'n hele aantal reëls bestaan, byvoorbeeld dat geen polisieman beledig mag word nie, die goeie moes altyd oor die bose seëvier, misdadigers mag nie as helde uitgebeeld word nie, geen geweld en seks mag uitgebeeld word nie, die huwelik is heilig en egskeidings mag nie getrivialiseer word nie, die gesinslewe moes verheerlik word, ens.

**Closure:** Sluiting (Afr.) Sien Geut.

**Dirty Comics:** 'n Amerikaanse versamelnaam vir pornografiese strokies.

**Draer:** Die materiële verskyningsvorm van die strokie, hetsy 'n boek, tydskrif, plakkaat, dagstrokie, ensovoorts. Dit kan volgens Baetens en Lefèvre (1993:90)'n invloed op die aanbiedingswyse van die gebeure hê, soos reeds met betrekking tot die "cliffhanger-effek" aangetoon.

**Eight-pagers:** Dit het in die dertigerjare in Amerika ontstaan. Dit behels afsonderlike strokies van agt bladsye waarin die karakters, gewoonlik bekendes, in seksuele scenario's uitgebeeld word.

**Funnies:** 'n Ouderwetse naam vir strokies. Dit is afkomstig van die Sondagkoerante waarin die vroegste strokies verskyn het.

**Gesigspunt:** (Perspektief; Fokalisasie) Een van die sterkste bydraende faktore tot die narratief, aangesien dit die fiktiewe punt is waarvandaan die beeld "gesien" word. Die tekenaar / verteller het letterlik 'n ontelbare aantal moontlike gesigspunte, en daarom is die hoek en afstand wat geselekteer word, so 'n waardevolle sleutel tot die ontrafeling van die paneel.

Ten opsigte van afstand is die drie hoofkategorieë wat gebruik word, die nabyskoot, die middelfstandskoot en die langskoot. In terme van hoeke varieer die oogpunt tussen die normale

ooghoogte, die grondperspektief (“kikkerspektief” of “wurm’s eye view”) en die lugskoop (“vogelperspektief” of “bird’s eye view”). ‘n Ander tegniek wat soms ingespan word, is die oor-die-skouerperspektief wat die leser uit die perspektief van ‘n karakter in die verhaal na ‘n ander laat kyk.

Oogpunt kan geïnterpreteer word om te bepaal of die verteller objektief of subjektief is. Aan die ander kant kan die hoek waarteen die gebeure of karakters aangebied word, ook ‘n soort emosionele reaksie by die leser ontlok. Eisner (1985:89) noem twee voorbeelde om dit te illustreer:

Looking at a scene from above it the viewer has a sense of detachment - an observer rather than a participant. However, when the reader views a scene from below it, then his position evokes a sense of smallness which stimulates a sensation of fear.

**Geut: Gutter** in Engels en **Goot** in Nederlands. Die geut is die wit, ongepulde ruimte rondom die verskillende panele, met die algemene funksie om die inhoud in die geval van ‘n swak drukproses te beskerm.

Die geut is egter ook ‘n belangrike rolspeler in die strokie se narratiewe struktuur. Baetens en Lefèvre (1993:34) identifiseer drie direkte implikasies: i) dit verseker die onafhanklikheid van die paneel; ii) dit sny alles wat nie in die paneel moet wees nie deur middel van ‘n lyn af en aksentueer dus dit wat wel gewys word; iii) dit dui op ‘n tydsvloei tussen die twee opeenvolgende panele. Witek (1989:22) is van mening dat die geut ‘n rolspeler in die verhaalritme is, met spesifieke verwysing na die moeilikheidsgraad van die oorgange tussen die verskillende panele. Bladuitleg en paneelkomposisie bepaal saam met die geut die ritme van die strokie.

McCloud (1993:63) sien die geut as een van die belangrikste werktuie in die trefkrag van ‘n strokie. Hy verduidelik dit aan die hand van (wat hy noem) **closure**: “(the) phenomenon of observing the parts but perceiving the whole ...” Sluiting (**Closure**) is vir hom die fasiliteerder van suggestie; die draer van die “mystery and magic” van die strokie. Die geut is die plek waar die leser se verbeelding die twee panele aan weerskante by mekaar uitbring tot die vorming van

'n enkele idee. McCloud (1993:67) wys dus hier op die aktiewe rol wat die strokiesleser eintlik moet speel om die strokie te kan volg: "(It) allows us to connect these moments and mentally construct a continuous, unified reality." Sluiting is nie slegs tot die strokiesmedium beperk nie, maar word ook in films gebruik. Strokies maak egter noodgedwonge veel meer hiervan gebruik.

Verwant aan die **geut** is Baetens en Lefèvre se begrippe **buitebeeld** en **interne buitebeeld**. Dié twee begrippe dui op 'n vertelstrategie in die teks. Afgesien van dit wat geselekteer is om direk aan die leser te toon, vind daar ander gebeure in die verhaal plaas. Hierdie gebeure word nie visueel uitgebeeld nie om, onder andere, die aandag op die uitgebeelde sake te vestig. Daar is egter ander redes ook. Baetens en Lefèvre (1993:29) verduidelik dat 'n strokie soms te vinnig gelees kan word as gevolg van dramatiese gebeure en temas. **Buitebeeld** word dan ingespan om die leesritme te bepaal. Die leser word (doelbewus) mislei sodat hy of sy na vroeëre panele moet terugkeer om die verlore verhaaldetail te agterhaal en as gevolg daarvan sy of haar leestempo te vertraag. **Interne buitebeeld** word binne 'n paneel gebruik om op 'n gedeeltelike basis inligting van die leser te weerhou. Sodoende kan byvoorbeeld die identiteit van 'n karakter geheim gehou word, met groot dramatiese effek.

**Grapstrokie:** 'n Kort strokie wat meestal uit een strook met ongeveer drie panele bestaan en wat die een of ander snaaksigheid of grap oordra.

**Inkleuring:** Strokieskunstenaars kleur in die meeste gevalle nie hulle eie tekste in nie, maar maak van inkleurders gebruik. Deesdae word rekenaars al hoe meer gebruik.

**Klanknabootsing:** 'n Belangrike verskilpunt met die filmkuns is die ontbreking van klank in die strokie. Woorde word gebruik om 'n klank na te boots. Die vorm en plasing van die klanknabootsing bepaal die intensiteit en stemming van die "geluid". Klanknabootsing vorm saam met die byskrif en die praat- en dinkborrels die drie verbale elemente in die strokie.

**Kleur:** Strokieskunstenaars maak van kleur gebruik om toon en atmosfeer te bepaal. Kleurreproduksies is egter duur en nie alle kunstenaars kan dit benut nie. Daar is egter vertellers wat doelbewus geen kleur gebruik nie. Die onafhanklike strokies van die Amerikaanse

*underground* was meestal swart en wit en het 'n goedkoop publikasievorm daargestel vir onder andere sosiale kritiek en protes.

Swart en wit tekste is goedkoper om te druk, maar die kommersiële waarde is ook laer. Dit besorg aan hierdie tekste die status van “alternatief”. Sommige strokieskenners soos Baetens en Lefèvre (1993:42) meen dat kleurlose strokies bykans vanselfsprekend 'n kwaliteitsetiket bykry. Wat wel seker is, is dat swart en wit strokies meer “werk” van die leser vereis. Die verhaalinhoud asook die narratiewe tegnieke van swart en wit tekste moet uitsonderlik goed wees om kommersieel te kan slaag.

**Komposisie:** 'n Begrip afkomstig uit die skilderkuns, wat die rangskikking van objekte binne die paneel asook die fokalisasiepunt ondersoek. Komposisie vind aansluiting by **perspektief**. Dit ondersteun die narratief en moet dus by die normale leeskonvensies bly (van links bo na regs onder). Wanneer die verteller oor komposisie besluit, moet die toon, emosie, aksie en ritme van die teks in gedagte gehou word. Eisner (1985:88) sê ook die volgende oor die belangrike rol van komposisie:

Functioning as a stage, the panel controls the viewpoint of the reader; the panel's outline becomes the perimeter of the reader's vision and establishes the perspective from which the site of the action is viewed. This manipulation enables the artist to clarify activity, orient the reader and stimulate emotion.

**Leesritme:** Beskrywing van die tempo waarteen die leser deur die teks gaan. Hierdie tempo word ook deur verskillende tegnieke deur die verteller bepaal, soos die rangskikking, hoeveelheid en vorm van die panele of praatborrels en die gebruik van **buite-beeld**. Ook die gebruik van meer gedetailleerde sketse en die omverwerping van die natuurlike leesrigtings bepaal die leesritme. Om die leesbaarheid van die teks te bevoordeel, probeer die verteller om die beeld en verbale elemente so vloeiend as moontlik te rangskik. Die ritme word onder andere bepaal deur die rangskikking van die raampies op 'n plaat.

**Leeskonvensie:** 'n Konvensie is 'n ooreenkoms tussen kunstenaars en lesers ten opsigte van sekere inligting in die teks. In die strokies is daar verskeie van hierdie ooreenkomste waarvan

sommige met ander kunsvorms korreleer, byvoorbeeld die bewegingstreep. Ander is uniek aan die medium en maak gebruik van visuele simbole om 'n bepaalde aksie of gemoedstemming oor te dra. Hieronder tel die vorm, plasing en grootte van **praat- en dinkborrels** en sterretjies of singende voëltjies om pyn aan te dui. McCloud wys daarop dat die konvensies in Oosterse en Westerse strokies verskil. In Japanese strokies word slaap uitgebeeld deur middel van 'n ballon wat by die karakter se neus uitkom, terwyl seksuele opgewondenheid aangetoon word deur middel van bloed wat uit 'n karakter se neus spuit. Die kumulatiewe effek van leeskonvensies is om die narratief te versterk.

In strokies is daar as't ware twee panele wat die leser gelyktydig sien: die bladsy waarop al die verskillende panele verskyn en die paneelraam self. Die normale leespatroon, van links bo na regs onder, word by beide panele gevolg. Die teks moet op hierdie wyse gelees word sodat die leser kan bepaal watter karakter eerste "praat". Kunstenaars maak ook soms van uitsonderings gebruik sodat dit moeilik is om te bepaal watter karakter watter woorde geuiter het. Op hierdie wyse word die teksdigtheid verhoog.

**Letters:** Die skryf- of drukletters wat in die verbale teks gebruik word, boots tipografies handgeskrewe letters na. Die letters word los geskryf en verklap grafologies relatief min inligting van die individuele hand wat die tekens gevorm het. Strokiesvertellers maak van geskrewe eerder as gedrukte letters gebruik, want dit sluit beter by die getekende aard van die medium aan. Volgens Baetens en Lefèvre skep gedrukte letters 'n meganiese indruk wat nie met die soepel lyne van die tekeninge strook nie. Aan die ander kant is individuele handskrifte soms moeilik leesbaar, en daarom val die keuse op hierdie soort belettering.

Eisner (1985:10-12) illustreer op treffende wyse die ondersteunende rol wat skrif in die narratief kan vertolk. Die manier waarop die letters "geteken" word, bepaal die wyse waarop die leser dit ervaar en selfs "hoor". Witek (1989:23) demonstreer dat letterkeuse 'n bepaalde konteks kan vestig wanneer hy die volgende voorbeeld noem: "The ... letter(s) ... recall the chapter headings of the King James Bible and lends a note of near-ponderous solemnity to the narrative voice." Die keuse en vorm van die letters is ook 'n leeskonvensie wat in diens van die narratief staan.

**Lokblad:** In Engels die “Splash Page”. 'n Dekoratiwe lokblad wat as inleiding vir die verhaal gewoonlik voor in die strokie verskyn. In baie gevalle is dit 'n vestigingskoot, aangesien dit die konteks waarbinne die verhaal gaan afspeel, vir die leser bepaal. Die lokblad is veronderstel om die leser se belangstelling te prikkel om hom of haar vir die verhaal voor te berei. Somtyds is die funksie slegs dekoratief en vind dit geen aansluiting by die verhaalinhoud nie.

**Lyne: Kyk Tekenstyl.**

**Manga:** Dit is Japanse strokies. In Japan is strokies geweldig gewild en 'n oplaag van meer as 'n miljoen vir 'n enkele strokie is algemeen. Een van bekendste mangas is Katsuhiro Otomo se *Akira*, waarvan 'n animasieweergawe ook bestaan.

**Montage:** Die samestelling van die verskillende panele op 'n blad, asook die elemente wat in die paneel vervat is, skep 'n geheelbeeld wat op indirekte wyse tot die narratief bydra. Sien ook **periferale veld**.

**Negende Kuns:** Soms word na die strokiesmedium as die Negende Kuns verwys. Hierdie benaming vind sy oorsprong by Morris, die skepper van *Lucky Luke*, wat op soek was na 'n titel vir 'n tydskrif in die jare sestig. Hy het 'n pragtige ontwerp vir die opskrif Agste Kuns gehad tot iemand hom daarop gewys het dat die Agste Kuns reeds bestaan. Die agt ander kunste is as volg: i) argitektuur, ii) skilderkuns, iii) beeldhoukuns, iv) graveerkuns, v) tekenkuns, vi) fotografie, vii) film en viii) televisie.

**Onomatopoeie:** Sien **Klanknabootsing**.

**Paneel:** In die strokie word die aksie in die narratief verdeel in emblematiese segmente wat panele genoem word. Hierdie panele is gewoonlik 'n momentopname, maar dit hoef nie te wees nie. McCloud (1993:94-104) bespreek op gedetailleerde wyse hoe die paneel direk aan die leser se ervaring van tyd gekoppel is. So kan die lengte en vorm van die paneel die leestyd en die leeservaring bepaal. Eisner beklemtoon ook die status van die paneel en die paneelraam as 'n middel om die leser te manipuleer.

McCloud (1993:70) lys die volgende ses soorte oorgange tussen panele:

i) by oomblik-tot-oomblik word baie min sluiting verlang; ii) aksie-tot-aksie oorgange wys 'n enkele onderwerp in verskillende stadia van ontwikkeling; iii) onderwerp-tot-onderwerp panele wissel onderwerpe in dieselfde toneel; iv) toneel-tot-toneel oorgange kan oor merkbare afstande in tyd en ruimte plaasvind en benodig deduktiewe redenering; v) aspek-tot-aspek oorgange laat tyd buite rekening en fokus eerder op verskillende aspekte van dieselfde plek, idee of toonaard; vi) 'n nie-sekwensielë aanbod bied geen logiese oorgang nie.

In terme van die verhouding tussen woord en beeld identifiseer McCloud (1993:153) sewe kategorieë: i) by woordspesifieke kombinasies illustreer die beeld of prent slegs, maar dra nie op betekenisvolle wyse tot die komplekse teks by nie; ii) by prentspesifieke kombinasies verskaf die verbale teks niks anders as 'n klankbaan vir die grotendeels visuele narratief nie; iii) in duospesifieke panele stuur woorde en prente dieselfde boodskap deur sonder dat die kombinasie van die twee tot 'n ekstra dimensie lei; iv) in die toevoegingskategorie (additive) versterk die een die ander, met ander woorde, die teks die beeld of andersom; v) by parallelle kombinasies skyn die woord en beeld afsonderlike narratiewe koerse te volg, sonder om op ooglopende wyse bymekaar aansluiting te vind, dus 'n soort jukstaposisie van woord en beeld; vi) montage-tipe kombinasies maak van woorde 'n integrale deel van die prent en ook die groter geheel; en vii) by die interafhanklike kombinasie (die algemeenste vorm) werk woord en beeld op gelyke basis saam om 'n bepaalde gedagte oor te dra wat nie deur een van die twee in isolasie gedoen kan word nie.

**Paneelkomposisie:** Soos by die **bladuitleg** word die inligting binne die enkele paneel so uitgestal om die narratief te bevorder. Nadat die middelpunt van die paneel vasgestel is, word die oogpunt ten opsigte van afstand en hoek bepaal (die aksie bly gewoonlik in die middelpunt). Hierna word die sekondêre informasie bygevoeg.

**Periferale veld:** Alhoewel die leser tydens die leesproses op een spesifieke paneel fokus, bly die omliggende panele steeds deels sigbaar. Die omliggende deel kan, omdat dit sigbaar is, op indirekte wyse tot die leeservaring bydra. Die periferie verskuif soos die leesproses vorder.



**Perspektief: Sien gesigspunt.**

**Plaat:** Een hele strokiesbladsy; bestaan meestal uit drie tot vier stroke met verskillende panele.  
**Sien Bladuitleg.**

**Praatborrel:** Sien ook **leeskonvensies**. Die omlynde ruimte waarin die direkte woorde van 'n bepaalde karakter geskryf staan, word die praatborrel genoem. Wanneer die woorde in 'n wolke verskyn, stel dit onuitgesproke gedagtes voor en word 'n **dinkborrel** genoem. Die borrel het 'n lussie of hakie wat die teks met die spreker verbind. Praatborrels verhoog die integrasie van woord en beeld in die strokie. Die vorm, grootte en plasing van die praatborrel beïnvloed die wyse waarop die leser die klank wat dit voorstel, ervaar.

Die praatborrel word volgens Van Gompel en Hendrickx (1995:111) eerste deur die Engelse karikaturiste in die 18de eeu gebruik. Richard Outcauld gebruik 'n vorm hiervan in sy strokie *The Yellow Kid*, waar die karakters se dialoog op hul hemde verskyn. Die praatborrel word as een van die onderskeidende kenmerke van die moderne strokie beskou.

**Raam:** Eisner (1985:46) beskou die raam as 'n narratiewe instrument: "The frame's shape (or absence of one) can become a part of the story itself." Volgens Eisner dra die raam by tot die emosionele klimaat waarin die aksie plaasvind, terwyl dit ook die atmosfeer van die blad beïnvloed. Die tradisionele raam bied die gebeure uit 'n afstandelike oogpunt aan, terwyl ander soorte rame die aksie na buite kan laat ontplof.

**Strook:** 'n Strook bestaan uit panele wat langs mekaar op dieselfde hoogte verskyn.

**Tekenstyl:** Die manier waarop die tekenaar sy afbeeldings grafies vorm gee. **Tekenstyl** kan volgens Baetens en Lefèvre (1993:7) aan die hand van 'n aantal teenstellinge beskryf word: konkreet teenoor abstrak, gedetailleerd teenoor eenvoudig, lig teenoor donker. Baetens en Lefèvre is verder van mening dat tekenstyl as metafoor gebruik kan word.

**Underground:** Witek (1989:48) beskryf die *underground*-strokies as volg: "Underground comix

were cheaply and independently published black-and-white comics which flourished in the late 1960s and early 1970s as outlets for the graphic fantasies and social protests of the youth counterculture.”

**Verhaalritme:** Sien by **Bladuitleg en Geut**.

**Vestigingskoot:** Die eerste paneel van 'n strokie word gewoonlik gebruik as inleiding tot die ruimte waarin die aksie gaan plaasvind.

**Visuele rym:** Dit is 'n bepaalde vorm van montage waartydens dieselfde beeld of paneel in verskillende plate herhaal word en is veral handig by vorentoe- en terugflitse.

**Voorblad:** Voorkant van die strokietydskrif of -boek. Op die voorblad van 'n strokie is die titel van die verhaal, die reeks waarvan dit 'n deel uitmaak, en 'n groot tekening (dikwels 'n toneel uit die verhaal).

**Zoem:** Waar die **oogpunt** nader of verder aan die onderwerp beweeg tussen twee of meer skote. Dit word gebruik om die indruk te skep dat die leser nader aan die fokuspunt beweeg.

Addendum 2: "Bloedrivier" deur Conrad Botes

63 MIEN STERF OMWAG DIE KINDEPEL...

BRAK

LATER WORD DIE DORPE LUTREIN HIER GESTIG.

IN DIE WINTER VAN 1938 GAAN NIGER MET GORREER VIR DIE TREKKEDE. DAAROM HATTE WES EN ON- ENIGER ANDER TUSSEN HULLE TRITTINGE IN 'N LIND.

MYNE! NIGAA

DIE ROERE WORD UITGESLEP TREN DIE FOUTERHANGE. MLOMA AN-ANDUD...

DIE NAG VAN 'N FEBRUARIE SLAN DIE ZAGLANS TOE OP 'N LAGE NABY DIE ROEP-WANTINGE. EI VOORSTREKERS EN 250 BEMIDDELS STEER.

ACH!

IN DIE WINTER VAN 1938 GAAN NIGER MET GORREER VIR DIE TREKKEDE. DAAROM HATTE WES EN ON- ENIGER ANDER TUSSEN HULLE TRITTINGE IN 'N LIND.

VAL TERUG!

AK-

IN APRIL '38 STRAFEMAND WORD UITGESTRAAF MAAR DAAR WINTERSERS WORD VERSLAN IN 'N TOEBE-LORVAL 'N PLANKE STEER.

DIK CONRAD BOTES

5 FEBRUARIE 1938. NUT 42747 11 09 37 246 BEMER AMV DING-RAN.

AS U NIG HIER TREN BEMOET DIE LAPPE GROEP TUSSEN RE TUGELA EN DIE UHENTINGU AMV DINS.

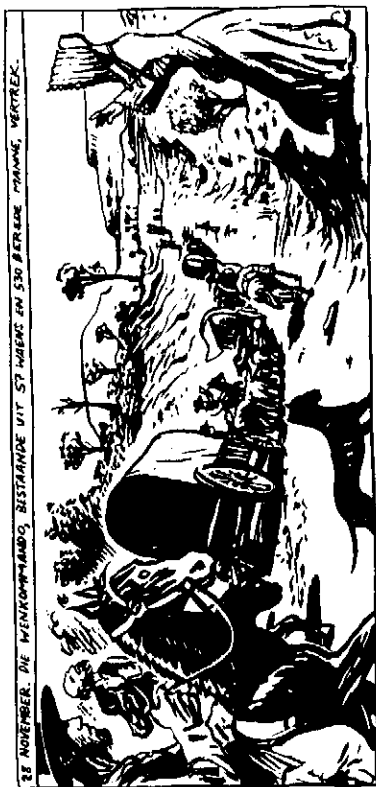
NEE! DIE GROEP BEMOET AMV DIE ZAGLANS.

DIK DAD DIE TOLNARRESE VANNE!

SEKELIA...

DIK SON 11 1008 EN DIE MINNIE DINK BIER...

MYK SY VERSTAN NIE 'N TREN!



11 NOVEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.



12 DEISEMBER. PRETORIUS STUUR GETWANGE ZODOR-VORDE NA ANNSBANK. LOOP SE VIR HOFT OM ONS GELWERE EN BESTE TERUG TE BRING. DAN SAL ONS HOM NIE DOODVANK NIE.

WANA WANA WANA WANA

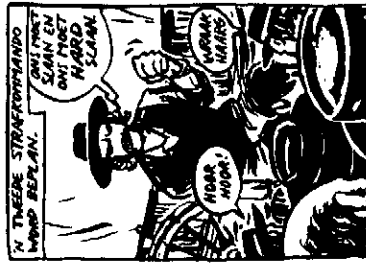
DIE AAND VAN 2 DEISEMBER. SAREL SEEN ONS HIER MET DIE GEBROEK VAN HIERDE LITPAGANE EN GEE ASB. OF ONS DINGGAAN BE-SLAAWEN.



13 DEISEMBER. DIE BAREE BEGIN LAER TREK LANGS DIE MEDE, 'N STYK VAN DIE BUFFELSRIVER.

THIEK KIER EEN VAN PRETORIUS SE WERKERS TERUG.

DIE WAYS IS OPPAD!



14 DAAR IS DAAR IS WAT ONS KAN HELP NIE DAT AMBRES PRETORIUS.

15 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

16 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

17 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

18 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

19 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

20 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

21 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

22 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

23 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

24 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

25 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

26 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

27 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

28 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

29 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

30 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

31 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.



1 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

2 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

3 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

4 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

5 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

6 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

7 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

8 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

9 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

10 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

11 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

12 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

13 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

14 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

15 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

16 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

17 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

18 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

19 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

20 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

21 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

22 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

23 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

24 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

25 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

26 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

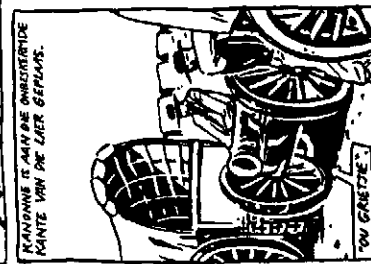
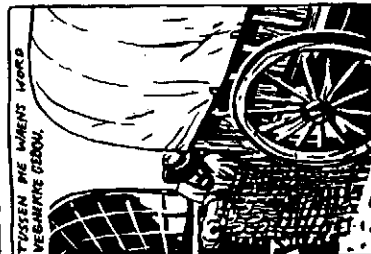
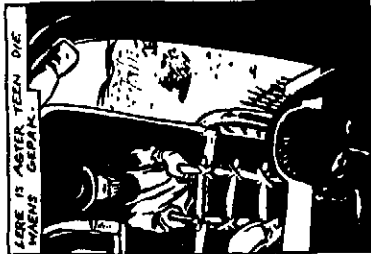
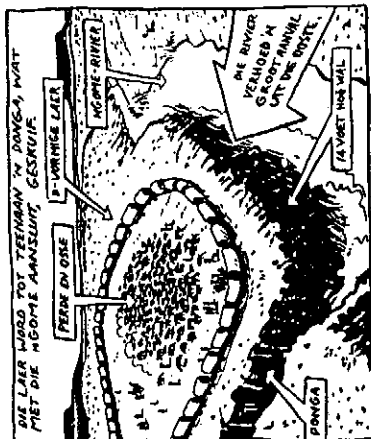
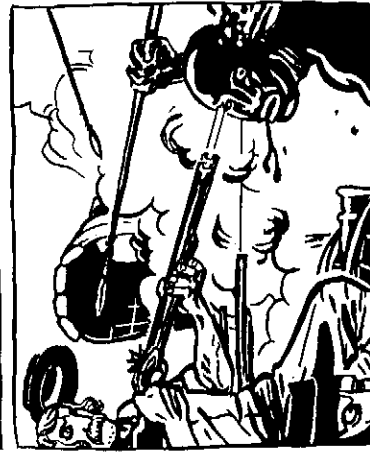
27 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

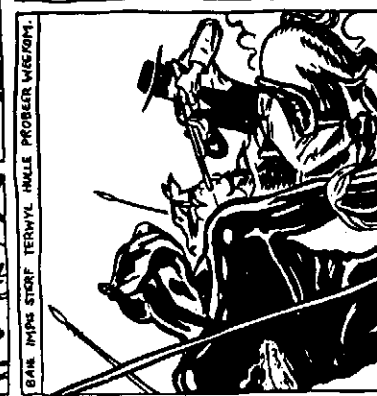
28 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

29 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

30 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.

31 DEISEMBER. DIE WENKOPVANDER, BISTANDE UIT SY WAG EN 530 BETREDE PHANING, VERTEK.





DINGEVER 3000 INDIË HET OP DIE SLAGVELD BLY L.E.  
3 VOORTREKERS IS BLESER.

DIE GANEG DAAR SCHIET 3 URE.

ONS HET  
DANSKAN SE HANUSKAPPE  
VERSLAAN. DIE VIAND  
SE BLOOD HET DIE  
RIVERWATER ROOI  
GEKLEUR!

VAN WANNIG IS SAL HIERDIE RIVIER  
BLOEDRIVIER GENDET  
WORD.

IN 1877, 33 JARER NA DIE SLAG VAN BLOEDRIVIER, SCRYF JACEL GILLMERS IERWEND BY ZESMARAAL.  
"TES WIE ONS DAN ONS  
MEER BLESER SAK UHUM,  
MOET WARS TOE BELYOF ONS  
NEMEN, ONS LEMME MEER DAT  
ONS IS NEMER ELKE JAR  
... UHUM AT SAGBANTING  
SAL HELUS - INDIË ONS  
DIE ZOLLOK - OORWIG  
DIE VERSLAAN.

DIE BEREDE AANVAL DRYE DIE ZOLLOKES UYINCHAPAR.

ANTONUIS RIEN DAT DAAR  
LANSKAPENDEU GANSTE  
VAN DIE BOERE ACOM.

GOOI OOP  
DIE VEGHEKKE!  
ONS VAL TE PERD  
ARM!

VERAL ME MET ONS DIE RIVIER  
KOMT NEMER OMBER ENDOOT.

GAN INNS STORF IERWYL INLE  
PROBER WISDOM.

8.

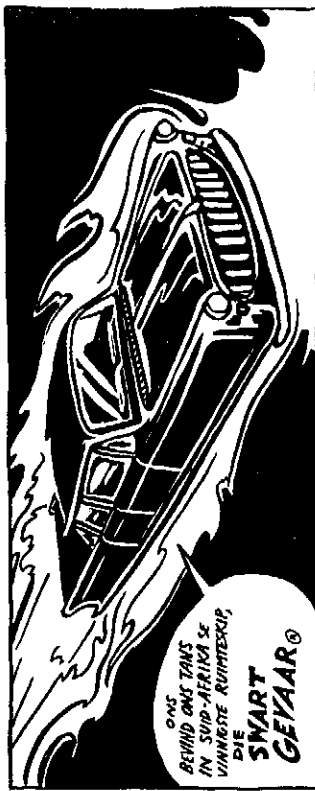
34



KOM SAAM, OM SAAM WERK SAAM, WERK DU VERKEND KUKER.



MIMB URP... AN... RIGHT VOOR HIER DIE KOMIK NOU HOPELOOS TE SERTIORS RAAK KEER ONT MIAR TERUG NA DIE ACTION STUFF.



ONT BEHIND ONT TANKS IN SUID-AFRIKA SE WINNIGTE RUIMTESKIP, DIE SMART GEVAAR®



JAN IS 'N LEKKER OU.

AT DRINK ST WHISKY UIT 'N JAM FLES.



WAARS MY DOP?

AAN DIE STUUR SIT JAN BRAND.



RIGHT, JULLE KONTE WIL SENER WET HOEKOM EK NOG MET BLEDE-RIVIER KARRING, NE?



Heheheh heheheh...



HIERTOE UITGERODE - ONG, MET DIE KONTROLE SE KOPPE MEKLETYK LAAT, UITRAAK, MANDEIERS MEGAN, MET LOOS PIETRE UTGOSLAAN OP GELUFTEDAGVERINGE.



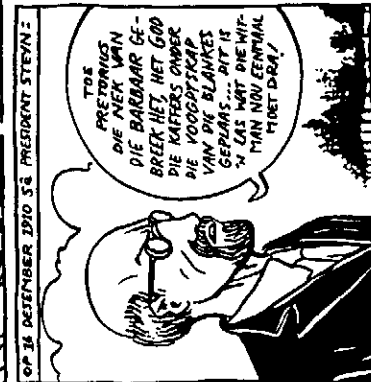
ONT BETEREN PAT DIE ARIENERS, SAAM MET DIE KEMMELIGES, KEM WIL GED SE TWEE UITREKORE VOLKE IS.



DE SIE VAN BLOENWIER, IT BEKANG MI ONT, DIT BEKEND STRAN AS DIE DAG WANDU OORWINNING DEUR, GODDELIKE BEWELING VAN WIE BOERE GEMAS IS.



MINISTER A. E. BOTHA KRANZAR OP 18 MEI 1978. SUID-AFRIKA MET WINDING SE STRAN GEROM WAT 'N BEWEGING MET GORER SA 'N WAT WIL BLANKE WIEER JAO SAAR SELEDE, IN PLAS VAN DIE ZEGELER VAN WASTYF IS DIT VANDAG RUSIETS, KORBANIE EN OAS-DWICE IMPRI MET DIE LAER STORTLOOR.



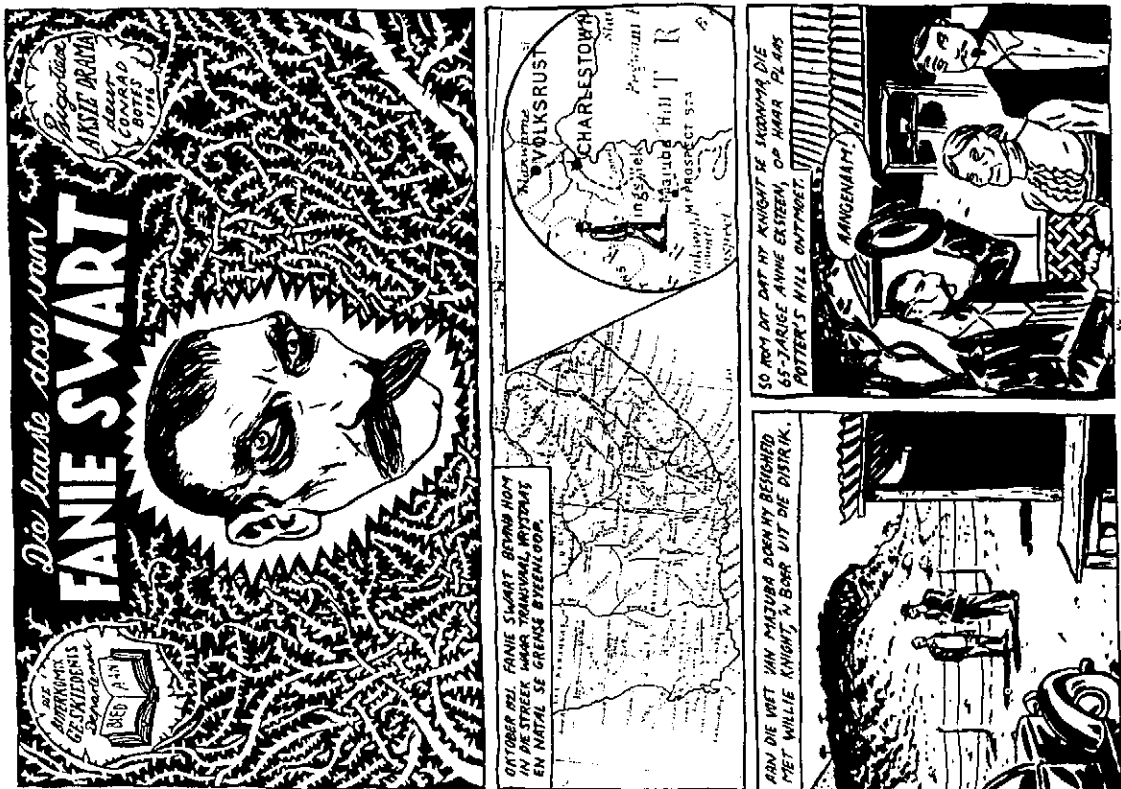
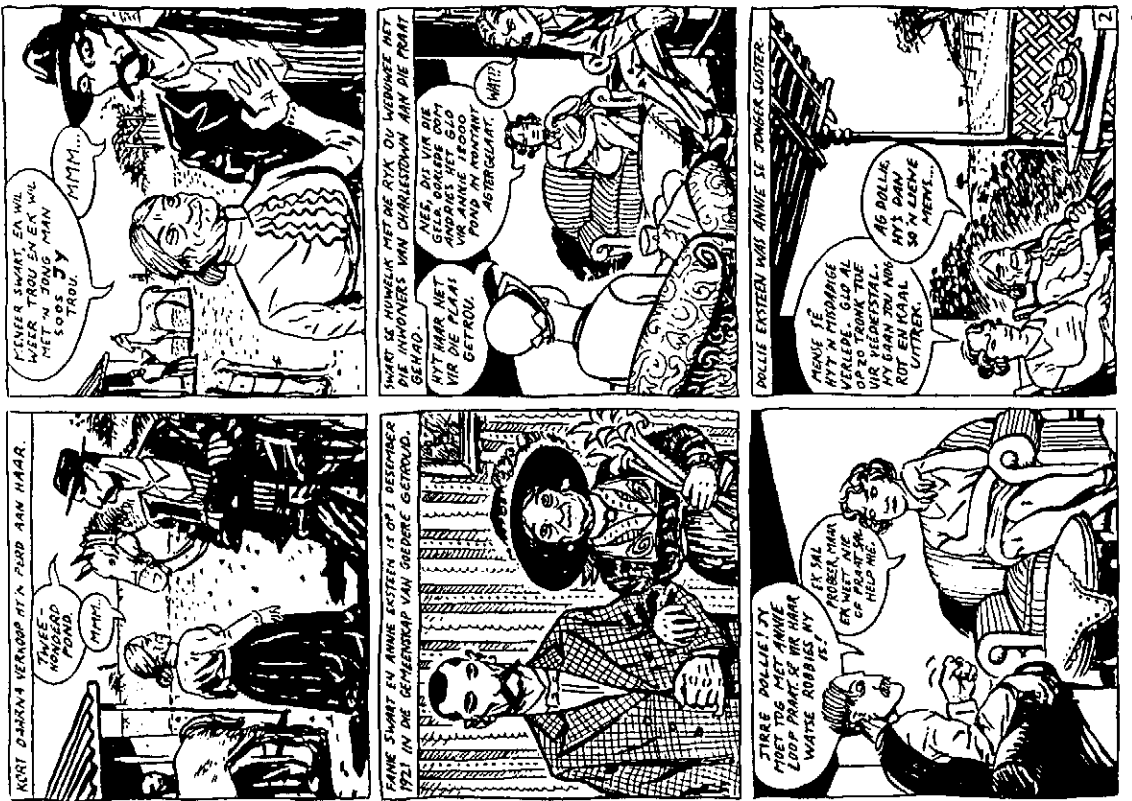
OP 31 DESEMBER 1990 SE PRESIDENT STEYNE. TOR PRETRING DIE NIEK VAN DE-BREEK HET HET GOD DIE KAFFERS ONDER VAN DYE BLANKES GEPLAS... DIT IS 'N LAS WAT DIE MIT-MOET DRA!

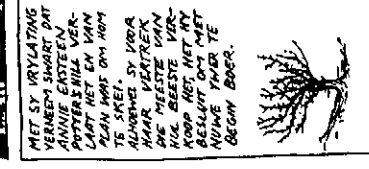






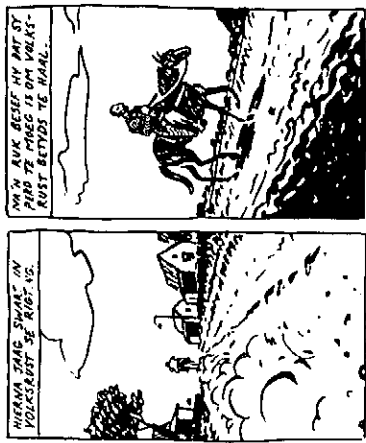
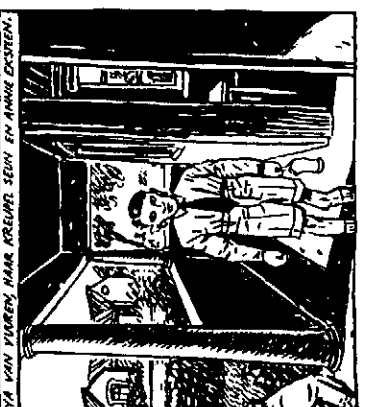
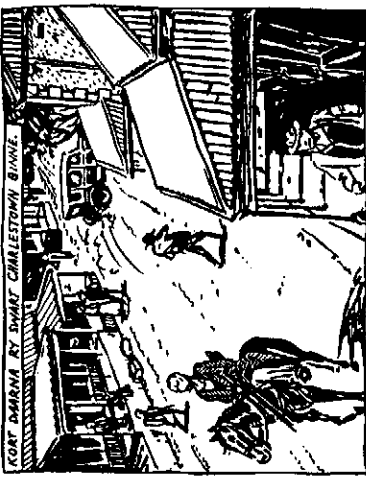
Addendum 3: "Die laaste dae van Fanie Swart" deur Conrad Botes

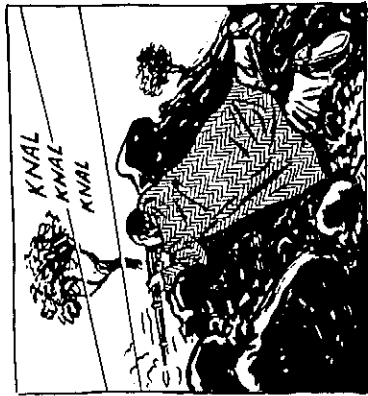














DA'S VUURW-DEUS EN ONDVEER 200 PATRONE IS OP SWART SE LYK GEVIND.



SONDAG 8 MID 1937 'N SPAN BANDIETE GOOI SWART SE LYK TOE IN 'N GAT WAT AETER GIMARLESTOMY PRUSE-SYKSE GEBRANNE IS.



DERTIG JAAR NADAT SWART SY VROU IN DIE HOEK VAN BAAR KOMBUS DOEDGERIET HET, HET TANT SYA VAN VUREN AAN 'N BERSKER 'N MOELDIE GEMYS WAT DAAR OPGETEL IS, TANT SYA 'N ETLIKE JARE AL DROD.

EINDE  
CONRAD BOITSEK



**Addendum 4:**



Die moord op Retief deur Dingaan

**Addendum 5:**



Retief besig om te onderhandel

**Addendum 6:**



Addendum 7:

