

# Distopie in die grafiese roman: *V For Vendetta* as voorbeeld

J.E. Nienaber

Studente nommer: 13935399

Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad  
van MPhil in illustrasie aan die Universiteit van Stellenbosch.



Promotor: Karlien de Villiers

Maart 2008

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.

Geteken .....

Datum .....

## **Opsomming**

In hierdie studiestuk word die genre van distopiese fiksie in die grafiese roman, *V for Vendetta* behandel, wat 'n futuristiese polisiestaat teen die agtergrond van 'n totalitêre staatsbestel uitbeeld. Omdat *V for Vendetta* by soveel ander distopiese tekste leen, word dit vanuit die teoretiese oogpunt van *New Historicism* bestudeer, wat in die ontleding van 'n roman ander tekste asook die geskiedkundige konteks van daardie roman ondersoek, ten einde dit beter te begryp. Daarom word *V for Vendetta*, wat vanweë die grafiese roman se langer formaat wat ruimte skep vir deeglike karakterontwikkeling en 'n veelvlakkige storielyn, as volwaardige roman naas ander hoogaangeskrewe romans behandel. Aan die hand van ware voorbeelde van totalitêre regimes uit die geskiedenis word die eienskappe eie aan 'n nagmerriestaat in *V for Vendetta* geïdentifiseer en geanaliseer en dit is waardeur ek my laat lei het ten opsigte van die hoofstukindeling.

In hoofstuk een word die begrip van utopie eers duidelik gemaak om die distopie, en meer spesifiek die Totalitêre distopie te verstaan. In hoofstuk twee word daar gekyk na die sosiale samestelling en magstruktuur binne *V for Vendetta* en die Totalitêre distopie in die algemeen. Hoofstuk drie bespreek die kwessie van sensuur - 'n gewilde tema in distopiese fiksie. In hoofstuk vier word ondersoek ingestel na die manier waarop die Totalitêre-distopie die burgers breinspoel deur propaganda. Hoofstuk vyf bespreek die verskynsel van bewaking en die skending van privaatheid in die totalitêre distopie en in die sesde hoofstuk word daar gefokus op die protagonis in die distopie.

## **Abstract**

This thesis examines the genre of dystopian fiction in the graphic novel, *V for Vendetta* in which a futuristic police state, run by a totalitarian regime is portrayed. Since *V for Vendetta* draws on a number of other dystopian texts, *New Historicist* theory is employed which begins its analysis of literary texts by attempting to look at other texts as well as the historical context in which it originated, to aid in the understanding of that text. Therefore, *V for Vendetta* with its thorough character development and multi-dimensional storyline that the larger format of the graphic novel allows, is studied alongside other highly regarded novels. The characteristics of the nightmarish anti-utopia is identified and analysed in *V for Vendetta* by looking at real examples of totalitarian regimes from history. The chapters are divided into what I identified as the main themes of the totalitarian dystopia.

Chapter one explains the concept of the utopia in order to grasp the concept of dystopia, and more specifically, the Totalitarian dystopia. Chapter two looks at the social structure of *V for Vendetta* as well as the common Totalitarian dystopia. Chapter three discusses the issue of censorship which is a recurring theme in dystopian fiction. Chapter four examines the manner in which the totalitarian regime manipulates the populace of the dystopia through propaganda. Chapter five discusses the systems of surveillance and lack of privacy in the Totalitarian dystopia and a chapter on the protagonist in dystopia concludes this study.

## **Inhoudsopgawe**

### **Opgawe van illustrasies**

<b><u>Inleiding</u></b>	<b>1</b>
<b><u>Hoofstuk 1:</u></b>	
<b><u>Vorme van utopie</u></b>	<b><u>6</u></b>
1.1. Die Klassieke utopie	6
1.2. Die Moderne utopie	7
1.3. Postmodernisme	8
1.3.1. Die Postmoderne utopie (distopie)	9
1.3.2. Die Totalitêre-distopie	11
1.4. Fascisme in Orwell en Moore se distopieë	12
<b><u>Hoofstuk 2:</u></b>	
<b><u>Die magstruktuur in die Totalitêre-distopie</u></b>	<b><u>18</u></b>
2.1. <i>Big Brothers, Benefactors en Führers</i>	19
2.2. Die <i>Führerprinzip</i>	20
2.3. Die sosiale struktuur in Plato se <i>Republiek</i>	23
2.4. Plato se sosiale struktuur volgens Orwell en Moore	24
<b><u>Hoofstuk 3:</u></b>	
<b><u>Sensuur in die Totalitêre-distopie</u></b>	<b><u>29</u></b>
3.1. Sensuur op kuns	30
3.2. Plato en sensuur	32
3.3. Sensuur in Hitler en Stalin se regimes	33
3.4. Die kreatiewe minderheid in die Totalitêre-distopie	34
3.5. Sensuur op die geskiedenis	35
3.6. Sensuur op taal	38
<b><u>Hoofstuk 4:</u></b>	
<b><u>Propaganda in die Totalitêre-distopie</u></b>	<b><u>44</u></b>
4.1. Disinformasie	44
4.2. <i>Card Stacking</i>	46
4.3. Propaganda en intimidasie	48
4.4. Integreerende en opruiende propaganda	49
4.5. Vertikale en horisontale propaganda	50
4.6. Irrasionele en rasonale propaganda	50
4.7. Swart, wit en grys propaganda	52
4.8. Monopolering van propaganda	54
4.9. V se teenpropaganda	56
<b><u>Hoofstuk 5:</u></b>	
<b><u>Bewaking in die Totalitêre-distopie</u></b>	<b><u>59</u></b>
5.1. <i>Eyes, Ears en Telescreens</i> in Orwell en Moore se distopieë	60
5.2. Tegnologie as onderdrukker	62
5.3. Panoptisisme in Orwell en Moore se distopieë	63
5.4. V as <i>Vanishing Act</i> en <i>Voyeur</i>	65

<b><u>Hoofstuk 6:</u></b>	
<b><u>Die protagonis in die Totalitêre-distopie</u></b>	<b><u>68</u></b>
6.1. Wie is V	69
6.2. V as idee	70
6.3. V as anargis	71
6.4. V die skisofreen	73
6.5. V en Evey: vernietiger en skepper	74
<b><u>Slot</u></b>	<b><u>76</u></b>
<b><u>Illustrasies</u></b>	<b><u>78</u></b>
<b><u>Bibliografie</u></b>	<b><u>110</u></b>

**Opgawe van Illustrasies**

- Figuur 1: Cobus Nienaber, *Roguesville*, 2007. Waterverf en inks, 30 × 21 cm.
- Figuur 2: Cobus Nienaber, *Roguesville*, 2006. Waterverf en inks, 27 × 14.5 cm.
- Figuur 3: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 37).
- Figuur 4: Foto van studente wat “On-Duitse” letterkunde in Berlyn verbrand. (*The New Order*: Time Life 1989: 81).
- Figuur 5: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 166).
- Figuur 6: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 18).
- Figuur 7: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 11).
- Figuur 8: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 12).
- Figuur 9: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 68).
- Figuur 10: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 183).
- Figuur 11: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 32).
- Figuur 12: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 16)
- Figuur 13: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta* (2005: 9).

- Figuur 14: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 10).
- Figuur 15: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 232).
- Figuur 16: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 234).
- Figuur 17: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 158)
- Figuur 18: Foto van 'n groep Storm Troepe. (*The New Order*: Time Life 1989: 23).
- Figuur 19: Foto van 'n toespraak gelewer deur Joseph Goebbels in Berlyn. (Reuth 1993: 212).
- Figuur 20: Hitler in 1954 by 'n Nazi saamtrek in Bückeberg. (Bullock 1991: 394).
- Figuur 21: Goebbels aan die woord by 'n saamtrek in die *Sportpalast*. (Reuth 1993: 213).
- Figuur 22: Jacques-Louis David, *Die Eed van Horatti*, 1784-85. Olie op doek, 335 × 427 cm. Louvre, Parys. (Beckett 1994: 253).
- Figuur 23: Foto van Hitler wat deur Nazi's gesalueer word. (Bullock 1991: 171).
- Figuur 24: Alan moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 37).
- Figuur 25: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 137).
- Figuur 26: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 14).
- Figuur 27: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 112).



- Figuur 28: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 114).
- Figuur 29: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 116).
- Figuur 30: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 124).
- Figuur 31: Plakkaat van die anti-Semitiese film, *Jud Süs. (The New Order: Time Life* 1989: 68).
- Figuur 32: Uittreksel van die Duitse kinderboek getiteld *Trust no Fox. (The New Order: Time Life* 1989: 105).
- Figuur 33: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 107).
- Figuur 34: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 107).
- Figuur 35: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 9).
- Figuur 36: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 230).
- Figuur 37: Winston Churchill se beroemde “*V for Victory*” handgebaar. [O].  
Beskikbaar: <http://www.number-10.gov.uk/files/images/WC%20V%20sign1.jpg>  
Besoekdatum: 2007.09.01
- Figuur 38: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 247).
- Figuur 39: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 221).

Figuur 40: Die Anargistiese simbool [O]. Beskikbaar: Anarchy Symbol [sa]. Wikipedia.  
[O]. Beskikbaar:  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Anarchy-symbol.svg>  
Besoekdatum: 2007.06.02

Figuur 41: V se kenteken. *V for Vendetta* voorblad (2005).

## Distopiese fiksie in die grafiese roman: *V for Vendetta* as voorbeeld

### Inleiding

Vanweë my belangstelling in letterkunde, geskiedenis en die politiek val my keuse wat 'n letterkundige werk betref gewoonlik op een wat een of albei laasgenoemde temas aanraak. Om dié rede het ek besluit om vir die praktiese gedeelte van my kursus 'n distopiese grafiese roman aan te pak. Die titel waarop ek vir dié werk besluit het, is *Roguesville* (fig. 1-2), die naam van die afgesonderde, dorpie waar die verhaalkarakters, waarvan heelparty twyfelagtige morele standarde handhaaf, hulle bevind en allerlei onheilghede aan die orde van die dag is.

Alvorens ek my hand aan *Roguesville* kon waag, was dit dus vanselfsprekend dat ek eers 'n greep op die genre, distopiese fiksie moes kry. Aangesien die begrippe *distopie* en *utopie* teenoorgesteldes van mekaar is; as't ware die verskillende kante van dieselfde muntstuk verteenwoordig en mekaar sodoende definieer, was dit nodig om ook agtergrondkennis ten opsigte van die begrip *utopie* in te win. Vir die teoretiese gedeelte van my kursus het ek gekonsentreer op distopiese grafiese romans<sup>1</sup> van hoogaangeskrewe kunstenaars en een uitgesonder om, vir die doeleinde van hierdie

---

<sup>1</sup> 'n Grafiese roman kan gedefinieer word as 'n comic-verhaal in langer formaat wat meer volwasse onderwerpe aanraak en in 'n meer duursame boekvorm verskyn. Die grafiese roman kan op drie maniere saamgestel word. Eerstens kan dit geskep word as 'n roman met 'n aaneenlopende storielyn. Tweedens kan dit die vorm van 'n bundel aanneem wat bestaan uit verskillende "kortverhale" en Laastens kan dit 'n versameling afleweringe of "episodes" van 'n verhaal wees wat in een volume gepubliseer word. *V for Vendetta* is 'n voorbeeld van laasgenoemde tipe aangesien dit in die tagtigerjare eers as reeks in Dez Skinn se *Warrior Magazine* verskyn het voordat dit in romanvorm verwerk is. Die grafiese roman kan dus 'n volledige storie of 'n versameling stories wees met een belangrike vereiste naamlik dat dit 'n tematiese eenheid vorm. (Sabin 1993: 236)

studiestuk, in diepte te bespreek. My keuse van 'n grafiese roman vir laasgenoemde bespreking het geval op *V for Vendetta* (1988) deur Alan Moore.

Wat dié keuse gemotiveer het, is onder andere die feit dat Moore een van die mees prominente, skrywers in die comics-medium is sedert, sy magnum opus, *Watchmen* (1986) die lig gesien het en gunstig deur kritici, skrywers en ander kunstenaars ontvang is. Tog is daar tot op hede, ten spyte daarvan dat *V for Vendetta* tot 'n film verwerk is,<sup>2</sup> weinig oor dié roman geskryf. Na my mening is *V for Vendetta* 'n knap en komplekse werk met verskillende ineengevlegte storielyne wat kommentaar lewer op sosiale kwessies en in gesprek tree met ander literêre tekste.<sup>3</sup> Daar is genoeg inhoud om te ontleed en die roman is dus 'n bespreking en debat waardig.

Alan Moore se *V for Vendetta* word in hierdie tesis vanuit die teoretiese oogpunt van *New Historicism* behandel. *New Historicism* het ontstaan as 'n reaksie teen *New Criticism* se grondreël dat 'n teks as outonoom en universeel beskou moet word. *New Criticism* verwerp die idee dat historiese of biografiese besonderhede in die analise van 'n teks in berekening gebring word (Brannigan 1998: 92). *New Historicism* daarteenoor glo dat 'n teks altyd nou verwant aan sy historiese en sosiale konteks is.

---

<sup>2</sup> Ek behandel in dié skryfstuk net Moore se grafiese roman en verwys nie na die filmweergawe van *V for Vendetta* wat deur James McTeigue geredigeer is nie. Alan Moore self, het al sy ontevredenheid met die film uitgespreek deur aan *New York Times .com* te sê: “*I’ve read the screenplay, it’s rubbish*” (Itzkoff 2006: [sa]). Volgens hom is die film ’n “*Bush-era parable by people too timid to set a political satire in their own country...It’s a thwarted and frustrated and largely impotent American liberal fantasy of someone with American liberal values standing up against a state run by neo-conservatives – which is not what the comic V for Vendetta was about. It was about fascism, it was about anarchy, it was about England*” (Itzkoff 2006: [sa]). Hy sê verder dat hy, as gevolg van Hollywood se vertolking, nie meer geassosieer wil word met sommige van sy grafiese romans nie omdat hy voel “*...They were stolen from me – knowingly stolen from me*” (Itzkoff 2006: [sa]).

<sup>3</sup> 'n Voorbeeld van hoe *V for Vendetta* met ander literêre tekste “in gesprek tree” kan gevind word in die toneel waar die speurder, Eric Finch 'n boek van Arthur Koestler getiteld *Roots of Coincidence* (1972) lees. Hy sê vir sy assistent, Dominic: “*Wonderful books, these Koestler and Bronowski. You ought to read them sometime*” (Moore 2005: 173). Koestler was 'n tydgenoot van George Orwell en, soos Orwell, was hy joernalis sowel as romanskrywer (Conquest 1983:185). Sy boek *Darkness at Noon* (1972) is 'n belangrike distopiese werk wat gebaseer is op die gruwels wat in die Sowjetunie in die dertigerjare plaasgevind het. Dit is ook al telkemale met Orwell se *Nineteen Eighty-Four* vergelyk.

Brannigan sê: “Where many previous critical approaches to literary texts assumed that texts had some universal significance and ahistorical truth to impart, new historicist... critics tend to read literary texts as material products of specific historical conditions” (1998: 3).

Die *New Historicists* bestudeer dus die geskiedenis asook die tekste van ander skrywers ten einde ’n spesifieke teks te verstaan. Net so bestudeer ek ander tekste ten einde *V for Vendetta* en die genre *distopie* beter te verstaan. Ek het deeglike leeswerk oor George Orwell se *Nineteen Eighty-Four* (1949) begin doen en dit het my opgeval dat, alhoewel Moore se grafiese roman nie naastenby so omslagtig soos Orwell se roman is nie, daar tog vele ooreenkomste tussen die twee tekste bestaan. Die belangrikste van dié ooreenkomste is dat albei as *Totalitêre-distopieë* geklassifiseer kan word, en wat verder opval, is die teenwoordigheid in beide romans van indringende, geslote-baan televisiestelsels, die verheerliking van ’n “*Big Brother*”-tipe leier en ’n oligargiese regeringstruktuur,<sup>4</sup> oordonderende staatspropaganda en streng sensuur met betrekking tot die kunste. *Nineteen Eighty-Four* is egter nie die eerste distopie van sy aard wat in boekvorm verskyn het nie. Yevgeny Zamyatin se *We* (1924) was die eerste Totalitêre-distopie sowel as die eerste werk waarin kritiese kommentaar op die destydse Sowjetunie gelewer is, en sou later as inspirasie vir Orwell en Aldous Huxley se werk dien. Ek het egter besluit om in diepte te fokus op *Nineteen Eighty-Four* omdat Moore aangedui het dat dié werk as uitgangspunt vir *V for Vendetta* gedien het.

---

<sup>4</sup> ’n Oligargie is ’n regeeringsvorm waarin ’n klein groepie leiers of politici regeer word. Byna alle regeerings in die wêreld neem dié regeeringsvorm aan soos Emery skryf: *The oligarchic form of government is nearly universal. The few rule the many in nearly all countries; what varies is the matter of who the few are*” (1996: 55). Die oligargie is nie altyd diktatoriaal nie, In Suid-Afrika en die Verenigde State byvoorbeeld, neem die oligargie die vorm aan van ’n demokratiese republiek waarin die bemagtigde groep op ’n demokratiese wyse verkies word.

Ek verwys ook deurgaans in hierdie skryfstuk na Plato se *Republiek* omdat dié werk as argetipe gedien het vir utopiese sowel as distopiese werke deur die eeue. Walsh bewoord dié beskouing soos volg: “*Plato is the benchmark from which all observations and commentaries must start and to which reference must constantly be made.*” Hy gaan selfs so ver om utopieë te definieer as “*Plato plus footnotes*” en distopieë as “*Plato turned sour*” (1962: 40).

Omdat hierdie skryfstuk handel oor distopie, of anders gestel, nie utopie nie, word die gebreke en minder positiewe aspekte binne Plato se heilstaat ondersoek. Sekere van die minder heilsame aspekte van die *Republiek* verklap moontlik die oorsprong van sommige van die grondbeginsels van fascisme. Wanneer gelet word op Plato se idees omtrent rassesuiwering, sensuur, aristokrasie en sy “mite van die metale”<sup>5</sup>, blyk dit duidelik dat die staatsbestel in die *Republiek* neig na totalitarisme. Alhoewel die twintigste eeu weens die tegnologiese vooruitgang op die gebied van kommunikasie en die beheer wat daardeur op die burgers uitgeoefen kan word, hom absoluut leen tot totalitarisme het dié regeringswyse sy oorsprong in antieke tye. Hayes sê: “*Plato and Aristotle believed that the rulers of their states were entitled to deceive their subjects. This in itself was a major contribution to totalitarian theory*” (1973: 42). Niccolò Machiavelli stem saam dat misleiding geregverdig is sodat heersers die mag kan behou.

---

<sup>5</sup> Plato neem voor om die mite van die metale te gebruik om eenheid in sy ideale staat te bewerkstellig, maar ook om die laer klasse onderdanig aan die heersers te hou. Volgens dié mite is elke individu uit die aarde gebore en almal is dus broers: “*...they [citizens] must think of the land in which they live as their mother and protect her if she is attacked, while their fellow citizens they must regard as brothers born of the same earth*” (Plato 1955: 122). Alhoewel almal volgens die mite broers is, is almal nie noodwendig gelyk nie: “*But when god fashioned you, he added gold in the composition of those of you who are qualified to be rulers (which is why their prestige is greatest); he put silver in the auxiliaries, and iron and bronze in the farmers and other workers*” (Plato: 1955: 122). Met hierdie mite vestig Plato dus ’n duidelik gedefinieerde hiërargie of rangorde.

Ter verdediging van Plato moet egter erken word dat groot dele van sy werk verkeerd geïnterpreteer is deur die aanhangers van die fascistiese ideale. Hayes sê “*It should not be imagined that Mussolini or Hitler were devoted students of Greek philosophy, for they were not. In fact, they drew their inspiration from the political conditions and theories of their own times* [grootliks die teorieë van Hegel en Haeckel]” (1973: 40). Hitler het egter per geleentheid sy bewondering vir die timokratiese<sup>6</sup> Sparta uitgespreek en dit die “*most pronounced racial state in history*” genoem (Ayçoberry 1979: 6). Plato het ook bewondering vir die Spartane gehad, en van hul beginsels het as inspirasie vir die *Republiek* gedien.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> ’n Timokrasie is ’n staatsbestel wat deur grondeienaars en militêre magte regeer word.

<sup>7</sup> Toe Plato 23 jaar oud was het die Peloponesiese oorlog geëindig in ’n nederlaag vir sy geboorteplek, Athene en ’n oorwinning vir Sparta. Cartledge vergelyk Athene en Sparta soos volg:

While Athens is justly credited with phenomenal achievements in visual art, architecture, theatre, philosophy and democratic politics, the ideals of its greatest rival, Sparta are equally potent and enduring: duty, discipline, the nobility of arms in a cause worth dying for, the sacrifice of the individual for the greater good of the community and the triumph of the will over seemingly insuperable obstacles (2002: 25).

Ná Athene se vernedering het Plato gevoel dat sekere van dié Spartaanse beginsels in sy ideale staat geïnkorporeer moes word.

## **Hoofstuk 1:**

### **Vorme van utopie**

Alvorens die betekenis van die term, *distopie* ten volle begryp kan word, moet die term, *utopie* deurgrond word, aangesien die terme *anti-* of *kontra- utopie* ook gebruik word wanneer na die *distopie* verwys word. In hierdie hoofstuk word eerstens gekyk na die klassieke en moderne utopie. Daarna word postmodernisme bespreek ten einde die postmoderne anti-utopie, bekend as die *distopie* en meer spesifiek, die *Totalitêre-distopie* te verstaan. In die laaste gedeelte van dié hoofstuk word probeer om 'n greep te kry op fascisme en word gekyk na Moore se vrese dat die Thatcherse Engeland van die tagtigerjare in 'n werklike fascistiese, Totalitêre distopie sou ontaard.

Die utopiese roman as literatuurtype word geklassifiseer in die genre *staatsroman*.

Scholtz definieer die staatsroman en utopie in Literêre terme en teorieë soos volg:

Die staatsroman omvat baie algemeen gesproke romans waarin die staat (byvoorbeeld die politieke, sosiale en ekonomiese organisasie) die tematiese kern is. In hierdie roman word gewoonlik óf 'n werklik bestaande politieke historiese bestel as materiaal gebruik óf daar word met behulp van die fantasie 'n nie – bestaande ideale staatsbestel (utopie) as toekomsbeeld geprojekteer. Ook in laasgenoemde vorm is hierdie romansoort gewoonlik wêreldbeskoulik gemotiveer en hou dit verband met die algemene denkklimaat van die tyd. (1992: 441)

#### 1.1. Die klassieke utopie



Voorbeelde van die klassieke utopie is Plato se *Republiek* (ongeveer 360 V.C.), Thomas More se *Utopia* (1515) en Jonathan Swift se *Guliver's Travels* (1726). Die term *utopie* is in 1515 vir die eerste keer deur Thomas More gebruik. Daardeur is enersyds verwys na 'n begeerlike plek (*Eutopia*), en andersyds na 'n plek wat nie bestaan nie (*Outopia*). 'n Utopie is dus 'n begeerlike plek wat nie bestaan nie. Die klassieke utopie is met ander woorde 'n onbereikbare ideaal. Alhoewel die klassieke utopis se skryfwerk as sosiale kritiek gedefinieer kan word, was die bedoeling daarmee nie dat dit aktualiseerbaar moes wees of 'n rewolusie of enige politieke verandering moes teweegbring nie. Daardeur is eerder gepoog om die belangrikheid van sekere waardes in die samelewing te beklemtoon. Die sentrale tema in Plato se *Republiek* is byvoorbeeld regverdigheid teenoor die individu en geregtigheid binne die samelewing. Laastens, word daar in die klassieke utopie 'n statiese samelewing voorgestel. Verandering is nie nodig nie aangesien 'n volmaakte samelewing geteken word, en verandering net verval sal meebring.

## 1.2. Die moderne utopie

'n Voorbeeld van 'n moderne utopiese roman is die werk van H.G. Wells, naamlik *A Modern Utopia* (1905).<sup>8</sup> Die moderne utopie verskil van die klassieke, in die sin dat dit ten doel het om werklik 'n verskil in die bestaande samelewing te maak. Die voorstelling van die moderne utopie moes dien as 'n ontwerp of bloudruk wat toegepas kon word om die volmaakte sosiale struktuur te laat realiseer. “*Wells and*

---

<sup>8</sup> Walsh noem Wells se *A Modern Utopia* “...one of the most plausible utopias ever written” (1962: 52). Wells erken in hierdie werk dat daar sekere probleme in die samelewing is wat onvermydelik vir die mensdom is. Daar sal altyd mislukkings, anti-sosiale individue en misdadigers wees, maar Wells probeer om hierdie hindernisse teen te werk in sy moderne utopie. Misdadigers wat byvoorbeeld onder die ouderdom van vyf en twintig is, of wat 'n eerste oortreding begaan het, word na spesiale verbeteringskole gestuur. Dié wat nie vatbaar vir rehabilitasie is nie, word verban na 'n afgeleë eiland waar hulle streng bewaak word. Hier kan die misdadigers niemand leed aandoen nie.

*many modern utopians conceive of utopia not as a final perfection but as a goal and movement towards a goal; it is a process. In their terms, to be utopian is simply to have a utopian sense of direction and work at it*" (Walsh 1962: 56). Die nuwe siening dat utopie bereikbaar is, is eie aan die modernistiese wêreldbeskouing wat neerkom op 'n stel omvattende beginsels wat grootskaalse ontwikkeling op die gebied van die wetenskap, tegnologie en produksie tot gevolg het. Anders as in die geval van die statiese klassieke utopie val die klem in die moderne utopie op verandering, ontwikkeling en vooruitgang.

Gianni Vattimo beskou die laat-vyftiende eeu as die amptelike beginpunt van moderniteit. In dié tyd het 'n waardering vir oorspronklikheid ontwikkel wat nie voorheen bestaan het nie. Hy sê: *"In previous ages the imitation of models was in fact of the utmost importance"* (1992: 2). Vanuit 'n moderne oogpunt beskou, is die geskiedenis 'n aanhoudende proses van emansipasie, asof die mensdom met die verloop van tyd nader aan die vervolmaking van hul ideaal kom. Omdat die modernisme geskiedenis as progressief beskou, word daar groter waarde geheg aan latere ontwikkelings aangesien dit nader aan die bereiking van die ideaal is. Geskiedenis is dus volgens modernisme eenlynig (unilinear) wat beteken dat gebeurtenisse om 'n middelpunt georden word en dat daar slegs een 'egte' geskiedenis is:

We think of history as ordered around the year zero of the birth of Christ, and more specifically as a serial train of events in the life of peoples from the 'centre', the West, the place of civilization, outside of which are the 'primitives' and the 'developing' countries (Vattimo 1992: 2).

### 1.3. Postmodernisme

Postmodernisme kan op sy beurt net gedefinieer word met verwysing na die verhouding waarin dit tot modernisme staan omdat dit 'n volgehoue bevraagtekening is van die aannames en waardes onderliggend aan modernisme (Creed 1987: 44).

Postmodernisme verwerp die idee van oorsprong of oorspronklikheid wat 'n belangrike strewe van modernisme is. Dit ontken ook die idee van 'n algehele omverwerping of bemeestering van vorige wêreldbeskouings, konsepte of idees. Postmodernisme behels dus nie 'n algehele breuk met alles wat modernisties is nie (Kearney 1998: 20-21), maar streef na die destabilisering of ironisering van modernistiese denkhoudings (Hutcheon 1989:40).

### 1.3.1. Die Postmoderne anti-utopie (distopie)

Die begrip *distopie* verteenwoordig kritiek teen die moderne utopie en kan verstaan word as postmoderne anti-utopie. Soos reeds genoem, kan postmodernisme net gedefinieer word met verwysing na modernisme. Net so kan distopie net gedefinieer word met verwysing na utopie. Volgens Kumar dien die verbeeldingswêreld van utopie dus as vertrekpunt vir distopie: "*Take away utopia's power to inspire hope with its vision of heaven on earth, and [dystopia]<sup>9</sup> loses its corresponding function as the mocker of those hopes and the adversary of that vision with its evocation of an earthly hell*" (1987: 423).

Die term *distopie* is vir die eerste keer in 1868 in 'n parlementêre toespraak gebruik deur die Britse filosoof en ekonoom, John Stuart Mill (Hermansson: [sa]).<sup>10</sup> Distopiese filosofie en fiksie is nie uitsluitlik 'n postmoderne tendens nie. Eintlik kan

---

<sup>9</sup> Kumar gebruik hier die term "*anti-utopia*".

<sup>10</sup> Afkomstig van die Internet bron, *Exploring Dystopias*

die distopie se oorsprong so ver terug nagespeur word as ongeveer 392 V.C. toe die Griekse dramaturg Aristophanes, Plato se *Republiek* gesatiriseer het in sy verhoogstuk, *Ecclesiazusae (Assemblywomen)*.<sup>11</sup> Maar volgens Gianni Vattimo is die distopie in die twintigste eeu meer radikaal en aan die orde van weë verskeie teleurstellings soos twee Wêreldoorloë en die mislukking van die Sowjetunie.

Die toename in die gewildheid van distopiese fiksie kan gesien word as kritiek teen modernisme en teen die idealisering van vooruitgang. Dit wat in die utopieë van die verlede slegs as moontlikhede uitgebeeld is, word in die distopie 'n werklikheid, maar in plaas daarvan dat 'n wêreld van "*perfect happiness*" waarna in die klassieke en moderne utopie gestreef is tot stand kom, is die wêreld wat geteken word een van "*total and irremediable unhappiness*" (Vattimo 1992: 76). Elliot beskryf die distopie as "*societies in which utopian dreams of the 'old reformers' have been realized, only to turn out to be nightmares*" (in Booker 1994: 16). Dié toedrag van sake noem Walsh die *Law of reverse effect*, wat daarop neerkom dat wanneer een ideaal nagestreef word terwyl 'n ander, ewe belangrike ideaal, misken word, die teenoorgestelde van die nagestreefde ideaal bereik word: "*Many of the anti-utopian novels deal with societies in which material abundance has been fanatically sought and shabby poverty achieved. In others the original quest for freedom and justice has produced tyranny and injustice*" (1962: 151).

'n Voorbeeld van die ontnugtering waarvan Vattimo hierbo praat, kan gesien word in die verandering wat in wetenskapsfiksie plaasgevind het. Wetenskapsfiksie het

---

<sup>11</sup> Hierdie stuk beeld 'n kommunistiese samelewing uit wat deur vrouens regeer word en die spot dryf met Plato se idee dat privaat eiendom nie in die *Republiek* sal bestaan nie, asook met sy idee van geslagsgelykheid. Plato het geglo dat vrouens ook, indien hulle bekwaam genoeg is, soldate of heersers kan word (Walsh 1962: 73).

aanvanklik 'n baie optimistiese prentjie van die tegnologiese wêreld geteken, veral in Amerika, maar ná Stalinisme, twee wêreldoorloë en 'n dreigende kernoorlog het tegnologiese wonders 'n distopiese karakter aangeneem (Booker 1994: 17). Die *Cyberpunk*-genre, waarin 'n samelewing voorgestel word wat deur rekenaarkultuur gedomineer en onderdruk word, het hieruit ontwikkel. Wetenskapsfiksie bevat soms distopiese elemente, maar distopiese fiksie word van wetenskapsfiksie onderskei deurdat sosiale en politieke kritiek daarin meer op die voorgrond is.

### 1.3.2. Die Totalitêre-distopie

Omdat distopie beskou kan word as 'n mislukte utopie is daar net so 'n magdom uiteenlopende distopieë as utopieë. In die distopie word nie net kritiek gelewer op totalitêre<sup>12</sup> nie, maar ook op egalitêre regeringsvorme. Die egalitêre utopie misluk byvoorbeeld, wanneer gelykheid die samelewing se enigste ideaal is, en talent, prestasie, andersheid, ensovoorts gestigmatiseer word as vorms van ongelykheid byvoorbeeld in Kurt Vonnegut se *Harrison Bergeron* (1961). Daar kan dus tussen verskillende “tipes” distopie onderskei word, afhangend van die regime of ewel wat onder skoot kom, byvoorbeeld die *Kapitalistiese-distopie* (byvoorbeeld Aldous Huxley se *Brave New World* - 1932), die *Misdaad-distopie* (byvoorbeeld Anthony Burgess se *A Clockwork Orange* - 1962), die *Cyberpunk-distopie* (byvoorbeeld *Blade Runner* - 1982), die *Burokratiese-distopie* (byvoorbeeld *Brazil* - 1985) en die *Totalitêre-distopie* (byvoorbeeld Yevgeny Zamyatin se *We* – 1924 en George Orwell

---

<sup>12</sup> Totalitarisme word deur Meyer gedefinieer as vrywillige despotisme of 'n tirannie wat uitgevoer word met die aktiewe deelname (vrywillig of gedwing) van die volle burgers. "[This] participatory despotism develops in reaction to perceived inequities or widespread discontent that make broad segments of the population ready for drastic action, revolutionary violence and assertive leadership" (1993: 916). Volgens Hannah Arendt is die hoofmerk van die totalitêre staat "the permanent domination of each single individual in each and every sphere of life and the total domination of the total population of the earth" (in Brooker 2000:9).

se *Nineteen Eighty-Four* -1949). Die grafiese roman *V for Vendetta*, wat in hierdie skryfstuk bespreek word, val binne die kategorie van die Totalitêre-distopie. Die Totalitêre-distopie kan soos volg gedefinieer word:

Totalitarian societies utilise total control over and demand total commitment from the citizens, usually hiding behind a political ideology. Totalitarian states are, in most cases ruled by party bureaucracies backed up by cadres of secret police and armed forces. The citizens are often closely monitored and rebellion is always punished mercilessly. Stories taking place in totalitarian dystopias usually depict the hopeless struggle of isolated dissidents...Hitler's Third Reich and Stalin's Soviet Union were real examples of such societies (Hermansson: Exploring Dystopias [sa]).

#### 1.4. Fascisme in Orwell en Moore se distopieë

Daar bestaan nie 'n presiese politieke filosofie of riglyne oor fascisme nie. Fascisme beskik nie soos kommunisme oor 'n manifest of 'n werk soos Karl Marx se *Das Kapital* (1867)<sup>13</sup> nie. Daarom is daar nie algemene eenstemmigheid oor wat fascisme is nie en word die term soms lukraak teen die opposie – links óf regs gebruik. In aansluiting hierby sê Payne dat, ten tye van die dertigerjare “*the term fascist had sometimes become little more than a term of denigration applied to political foes, and this categorical but vague connotation has remained to the present day*” (1992: 174). Ten spyte van die gebrek aan 'n teorie ten opsigte van fascisme, en die feit dat elke fascistiese regime relatief uniek is, is daar heelwat kenmerke wat baie fascistiese

---

<sup>13</sup>In Marx se 1867 werk, *Das Kapital* word sy siening van die samelewing, politiek, regering en die ekonomie saamgevat. Dit bied ook 'n kritiese analise van kapitalisme (Eyclopaedia Britannica 2007: 896). Die fasciste het nie 'n ekwivalent hiervan gehad nie. Alhoewel *Mein Kampf* 'n fassinerende insig bied op Hitler se denkwysse, sy haat en passie, bevat dit nie 'n bloudruk vir aksie of die ontwikkeling van fascisme nie.

regimes met mekaar in gemeen het. Ek wil graag vyf algemene kenmerke van fascistiese regimes hier uitsonder.

'n Fascistiese staat word regeer deur 'n enkele massa-party wat hiërargies georganiseer is. Anders as in die geval van Marxisme wat die idee van 'n klaslose samelewing voorstaan, staan fascisme vir 'n geregimenteerde samelewing waar elke individu sy plek ken (Pietersen 1996: 454).

Die fascistiese regime het nie 'n ministerraad aan die spits van die hiërargie nie, maar 'n enkele charismatiese<sup>14</sup> leier wat, soos Hitler, deur sy persoonlike dinamika ondersteuners werf eerder as deur 'n spesifieke politieke beleid waarvoor hy staan. Bullock stel dit soos volg: *“Hitler’s personality was the biggest draw in attracting both voters and new party members”*<sup>15</sup> (1991: 410).

Fascisme moedig dinamika en aksie aan terwyl vrede en onaktiwiteit beskou word as swakheid of agteruitgang. Daarom verheerlik fascisme oorlog en geweld. Payne sê: *“Unlike some other types of radicals, fascists placed strong positive evaluation on the use of violence and stressed strongly the principle of male dominance”* (1992: 175).

---

<sup>14</sup> Charisma beteken letterlik 'n gawe van bekoorlikheid of beleefdheid (*gift of grace*). Max Weber beskryf Charisma as *“A personal quality of attraction and psychological power capable of inspiring deep political loyalty in large numbers of people”* (Robertson 2002:60). Hy noem ook F.D. Roosevelt, en Mahatma Gandhi as voorbeelde en sê verder dat hierdie leiers selde deel vorm van 'n party. Hulle vorm eerder die party óm hulle. Hulle is dus nie deel van 'n party nie, hulle ís die party. Sonder die charismatiese leier is die party betekenisloos en ontbind dikwels ná die leier se dood of uittrede.

<sup>15</sup> Hitler se propagandahoof, Joseph Goebbels het op 'n keer erken dat die charisma wat Hitler omring het –die sogenaamde *Hitler myth* sy grootste *“propaganda achievement”* was (Bullock 1991:410).

Ten einde die fascistiese ideale te bevorder, moet daar 'n uniforme uitkyk onder die massa wees en daarom moet kuns, letterkunde en joernalistiek gesensureer word (Pietersen 1996: 454).

Laastens word fascisme gekenmerk deur 'n tipe irrasionele romantisme wat geskep word deur simbole, byvoorbeeld die Nazi's se swastika en ysterkruis, of die Italiaanse fasciste se *Fasces*.<sup>16</sup> Payne sê “*Great emphasis was placed on the aesthetic structure of meetings, symbols and political choreography, relying especially on romantic and mystical aspects*” (1992: 175).

George Orwell se *Nineteen Eighty-Four* is enkele jare ná die Tweede Wêreldoorlog gepubliseer. Dit is bedoel as 'n waarskuwing teen Stalinisme en fascisme. Alan Moore se *V for Vendetta* is soos Orwell se *Nineteen Eighty-Four* ook 'n aanval op fascisme in Engeland, maar sy verhaal speel byna vier dekades later as dié van Orwell af. Moore het in 1988 in die voorwoord van *V for Vendetta* geskryf dat daar nie 'n meer akkurate voorspelling van Engeland se toekoms in daardie tyd in comic-vorm was as in *V for Vendetta* nie. Hy beskou die werklike Engeland in 1988 reeds as ietwat van 'n distopiese polisiestaat<sup>17</sup>:

---

<sup>16</sup> Die *fasces*, 'n bondel stokke wat om 'n byl vasgebind is, is 'n simbool van gesag wat sy oorsprong in antieke Rome het. Die betekenis van dié simbool is dat een stok alleen maklik gebreek kan word, maar nie 'n bondel stokke wat saamgebind is nie. Die bondel stokke simboliseer fascisme se leuse van “*strength in unity*” en dit is ook deur hierdie simbool dat fascisme sy naam gekry het (Pietersen 1996: 454). In *V for Vendetta* verwys die *Norsefire* leier, Adam Susan, na hierdie simbool wanneer hy sê: “*The Romans invented fascism. A bundle of bound twigs was its symbol. One twig could be broken. A bundle would prevail. Fascism... strength in unity*” (Moore 2005: 37).

<sup>17</sup> 'n Polisiestaat is 'n staat waarin 'n politieke party of -elite 'n polisiemag aanwend om met doelgerigte terrorisering mag te bekom en/of te behou. So 'n polisiemag manoevreer om homself te bevry van burokratiese reëls en beheer, en is net aan die politieke party ondergeskik. Alhoewel alle regimes polisiemagte het, is dit net binne 'n polisiestaat waar 'n polisiemag politiek dominant en onafhanklik is. 'n Voorbeeld van 'n werklike polisiestaat is post-1937 Duitsland waar die *Geheimstaatspolizei* – die *Gestapo*, 'n belangrike rol beklee het in die politiek van die Nazi party (Carleton 1996: 969). *V for Vendetta* se Londen, *Nineteen Eighty-Four* se *Oceania* en *We se One State* is voorbeelde van fiktiewe polisiestate.



It's 1988 now. Margaret Thatcher is entering her third term of office and talking confidently of an unbroken Conservative leadership well into the next century... the tabloid press are circulating the idea of concentration camps for persons with Aids. The new riot police wear black visors, as do their horses and their vans have rotating video cameras mounted on top. The government has expressed a desire to eradicate homosexuality, even as an abstract concept, and one can only speculate as to which minority will be the next legislated against (Moore 2005: 6).

Moore sluit af deur te sê: *"It's cold and it's mean spirited and I don't like it here anymore"*. Toe hy en kunstenaar, David Lloyd moes besluit op 'n agtergrond vir hul grafiese roman het albei geweet dit moes uniek Brits wees en nie die massa Amerikaanse comics naboots nie: *"The setting was obviously going to be England. Furthermore, since Dave and myself share a similar brand of political pessimism, the future would be pretty grim, bleak and totalitarian, thus giving us a convenient antagonist to play our hero off against"* (Moore 2005: 270).

Daar moet egter gevra word hoe geldig Moore se distopiese kritiek teen die Engeland van die tagtigs is. Orwell het *Nineteen Eighty-Four* gepubliseer ná die mees verwoestende en langsdurende oorlog van die twintigste eeu. Stalinisme en die fascisme van Hitler se Nazi's en Mussolini se *Partito Nazionale Fascista*<sup>18</sup> was in Orwell se leeftyd 'n baie werklik en dreigende gevaar. Moore skryf egter *V for Vendetta* vanuit 'n vrye, demokratiese Engeland in 'n tyd toe die ontstaan van 'n fascistiese totalitêre regering 'n onwaarskynlike gebeurlikheid was. Payne skryf

---

<sup>18</sup> Die Partito Nazionale Fascista word beskou as die eerste prototipiese fascistiese party. Daar is egter verdeeldheid oor die idee dat hierdie party van Benito Mussolini 'n egte fascistiese organisasie was. Daar was nie sprake van 'n alleenheerskappy nie, omdat die Italiaanse kerk en -monarg die *"duce"* (leier- Mussolini) se gesag ingeperk het. Daar was ook nie 'n rasistiese dimensie aan Italiaanse fascisme soos aan die Nazi-ekwivalent nie. Verder beskou fasciste hulself as rewolusionêre bouers van 'n nuwe ryk en Mussolini het nie werklik 'n begeerte getoon om 'n algehele sosiale of institusionele rewolusie uit te voer nie. Laastens was die sensuur van kultuur betreklik beperk tydens Mussolini se bewind (Payne 1992: 176).

“...the complete defeat of Germany and Italy in the Second World War condemned fascism to political destruction, making it impossible for fascist movements to emerge as significant political forces after 1945” (1992: 182). Miskien is *V for Vendetta* slegs ’n produk van Moore en Lloyd se “political pessimism” en miskien is die verwyderde vooruitsig van totalitarisme net ’n “convenient antagonist” vir hul verbeelde held.

Die vervreemding van homoseksuele persone, persone met Vigs en ander minderheidsgroepe, die gerugte van konsentrasiekampe en die sterkerwordende polisiemagte asook Margaret Thatcher se ononderbroke bewind waarvan Moore skryf, toon wel ooreenkomste met fascisme en totalitarisme. Tog stem die sosiale konteks waaruit Moore skryf nie heeltemal ooreen met sy ekstreme, onderdrukkende distopie nie, maar hy wil, na my mening, die samelewing se geneigdheid tot totalitarisme en grootheidswaan blootlê.

Om mense attent te maak op wat hy beskou het as ’n gevaarlike politieke situasie in Thatcherse Engeland, het Moore vrylik by ander tekste geleen wat ’n soortgelyke donker prentjie van die toekoms geskets het. Die belangrikste van dié tekste is Orwell se *Nineteen Eighty-Four*, Aldous Huxley se *Brave New World* en *The Island* (1962) sowel as Ray Bradbury se *Fahrenheit 451* (1953).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Moore het in *Behind the Painted Smile*, ’n artikel wat in *Warrior #17* (1983), verskyn het, en ook agter in die grafiese roman ingesluit is, ’n volledige lys van bekende en minder bekende werke en idees ingesluit wat as bron gedien het vir *V for Vendetta*. Dit is soos volg: “Orwell. Huxley. Thomas Disch. *Judge Dredd*. Harlan Ellison’s “ ‘Repent Harlequin!’ Said the Ticktockman.” “*Catwoman*” and “*Prowler*” in the *City at the Edge of the World*” by the same author. Vincent Price’s *Dr. Phibes and Theatre of Blood*. David Bowie. *The Shadow*. *Night Raven*. *Batman*. *Fahrenheit 451*. Max Ernst’s painting “*Europe after the Rains*.” Thomas Pynchon. *The atmosphere of British Second World War Films*. *The Prisoner*. *Robin Hood*. *Dick Turpin...*”(Moore 2005: 272).

In hierdie hoofstuk is die begrip *distopie* verduidelik, 'n definisie van die Totalitêre-distopie verskaf, en die hoofbeginsels van fascisme uiteengesit. In die hoofstuk wat volg word daar gekyk na die sosiale samestelling binne die Totalitêre-distopie en hoe die fascistiese beginsels rakende leierskap en die regering in *V for Vendetta* en *Nineteen Eighty-Four* openbaar word.

## **Hoofstuk 2:**

### **Die magstruktuur in die Totalitêre-distopie**

Die teenwoordigheid van 'n almagtige, alomteenwoordige leier is 'n definiërende kenmerk van die Totalitêre-distopie. Soms, soos in *Nineteen Eighty-Four*, is hierdie leier moontlik net 'n gesig wat die illusie moet wek dat die regerende party meer “menslik” is as wat hy deur die onderdane ervaar word. 'n Tweede kenmerk van die meeste distopieë, is die agtergrondverhaal van 'n verwoestende oorlog. In *V for Vendetta* word die nadraai van 'n kernoorlog uitgebeeld, in *Nineteen Eighty-Four*, 'n wêreldoorlog en in *We*, 'n *Two Hundred Years War*. Ná afloop van hierdie verwoesting ontstaan die behoefte aan 'n redder of nuwe regime (net soos in post-Eerste Wêreldoorlog Europa) wat die chaos kan omskep in 'n leefbare wêreld. 'n Charismatiese leier en sy party verskyn op die toneel wat die massa hoop gee, maar dié “redders” blyk uiteindelik die grootste bron van ongelukkigheid in die verhaalkarakters se lewens te word.

In hierdie hoofstuk bespreek ek dus die verskynsel van die charismatiese leier sowel as die hiërargiese regeringstruktuur bekend as die *führerprinzip* en dui aan hoe hierdie beginsels in die Totalitêre-distopie openbaar word. Daarna bespreek ek die wyse waarop die sosiale struktuur in Plato se *Republiek* uiting vind in distopieë soos *Nineteen Eighty-Four* en *V for Vendetta*.

2.1. Big Brothers, Benefactors en Führers

In *V for Vendetta* se totalitêre *Norsefire*-regime word sterk leierskap verheerlik, 'n verskynsel wat algemeen in distopiese fiksie voorkom. Orwell se *Big Brother* en Zamyatin se *Benefactor* (ook genoem *Well-Doer* in sommige vertalings) wat hul onderskeie distopiese regeer, het 'n amper goddelike mag oor hul onderdane. Daar kan egter nie met sekerheid gesê word of *Big Brother* werklik in *Nineteen Eighty-Four* bestaan nie, aangesien niemand hom nog in lewende lywe aanskou het nie. Die vraag oor die bestaan van *Big Brother* bly dwarsdeur die roman onbeantwoord. Wanneer die protagonis, Winston Smith, vir *Inner Party*-lid, O' Brien vra: "*Does he exist in the same way as I exist?*" beantwoord O' Brien nie sy vraag nie: "*You do not exist*", sê hy. Wanneer Winston vir hom vra: "*Will Big Brother ever die?*" antwoord O' Brien: "*Of course not. How could he die? Next question*" (Orwell 1949: 206). In *We* weet die leser egter dat die *Benefactor*, wat ook byna nooit in die openbaar verskyn nie, wel bestaan, omdat die protagonis, D-503 by geleentheid met hom in verbinding getree het (Zamyatin 1970: 60).

Die *Norsefire*-leier, Adam Susan, is net soos hierdie twee leiers, iemand wat agter die skerms die septer swaai. Susan is 'n kluisenaar wat kontak met mense vermy en al sy tyd voor 'n super-rekenaar genaamd, die *Fate Computer* deurbring. Susan erken dat die burgers van Engeland hom nie liefhet nie, maar hom vrees: "*I am not loved, I know that. Not in soul or body... But I am respected. I am feared. And that will suffice*" (Moore 2005: 38).

Adam Susan is 'n fascis wie se beeld Alan Moore klaarblyklik op dié van Adolf Hitler geskoei het (fig. 23-24). 'n Mens kan aflei dat Susan, soos Hitler, uiters homofobies<sup>20</sup> en rasisties is wanneer hy byvoorbeeld sê dat hy glo in die baasskap van die Nordiese ras<sup>21</sup> (Moore 2005: 37). 'n Mens kan hierdie afleiding ook maak uit die benaming van die regime. Die woord *Norse* is afkomstig van 'n groep vikings genaamd *Norsemen*. Hulle was skandinawiërs wat Europa in die vyfde en sesde eeu binnegeval het, en was fisiek sterk met blonde hare en blou oë – soos in Hitler se ideaal (Greer 1987: 183). Soos Hitler, openbaar Susan 'n haat vir dié wat nie by bogenoemde ideaal inpas nie en Evey vertel dat Susan en sy regime, kort nadat hulle aan bewind gekom het, “mense begin wegneem” het: *“All the black people and the Pakistanis... White people too. All the radicals and the men who, you know, liked other men. The homosexuals”* (Moore 2005: 28).

## 2.2. Die Führerprinzip

Leierskap word deur fascisme geromantiseer terwyl dit in die demokratiese model slegs 'n gewone deel van die politieke liggaam uitmaak (Robertson 2002: 275-276). In 'n demokratiese stelsel word die samelewing toegelaat om die regerende leiers te kritiseer. Oposisie en kritiek vorm noodsaaklike aspekte van 'n demokrasie aangesien dit verhoed dat die regering hom skuldig maak aan magsvergrype. In 'n

---

<sup>20</sup> Die Nazi-party het, soos die *Norsefire*-regime, enige seksuele gedrag wat hulle as afwykend beskou het, genadeloos gestraf. Een van die mees obsessief, homofobiese persone in die Derde Ryk, SS-leier, Heinrich Himmler, was ook een van die magtigste. Hy het in 1937 in 'n toespraak gesê: *“...homosexuals had ‘upset the sexual balance-sheet of Germany’ by failing to produce children. In the long run, this would result ‘in a catastrophe...the end of the Germanic world’”* (Wachsmann 2004: 144). Daar word beraam dat 10 000 tot 15 000 homoseksuele persone in konsentrasiekampe opgeneem is en 100 000 tronkstraf uitgedien het (Wachsmann 2004: 144).

<sup>21</sup> Die term *Nordiër* of *Ariër* verwys na rasse wat oorspronklik van Noord-Europa afkomstig is. Daar word aanvaar dat 'n Nordiër of 'n Ariër oor die algemeen lank van statur is met 'n ligte vel, blonde hare, blou oë en 'n langwerpige hoof. Professor Julian Huxley, broer van die outeur, Aldous Huxley het in sy boek *The Uniqueness of Man* (1941) daarop gewys dat talle beroemde Duitsers soos Kant, Schiller, Leibnitz, Goethe [en Hitler] nie aan dié ideaal voldoen het nie (in Thouless 1942: 104).

fascistiese stelsel word daar egter geen voorsiening gemaak vir enige insette van die kant van die burgers of die opposisie nie, en die leier se standpunte word op sy ondergeskiktes afgedwing.

Die volkome lojaliteit aan 'n outoritêre leier soos dié in *V for Vendetta* is eie aan fascisme en staan in Nazi-terminologie as die *führerprinzip*<sup>22</sup> (leierskapsprinsiep) bekend. Die *führerprinzip* is gebaseer op 'n stelsel van hiërargie betreffende die leierskorps wat ooreenstem met 'n militêre struktuur. Om te verseker dat orde gehandhaaf word, vereis die leier algehele gehoorsaamheid van sy onderdane. Dié beginsel was nie beperk tot die Nazi party nie, maar was van toepassing op die hele Duitse volk.

'n Soortgelyke hiërargiese, militêre styl van leierskap geld in *V for Vendetta* se *Norsefire*-regime. Die samelewing word gesien as 'n liggaam, en die verskeie instellings wat deel daarvan uitmaak, as die organe. Die Polisie, *New Scotland Yard*, staan bekend as die *Nose*, die afdeling wat toesig hou oor die publiek as die *Eye* en *Ear*, die media as die *Mouth*, die geheime polisie as die *Finger* en geheime polisielede word *Fingermen* genoem. Dié “organe” het onderskeie funksies en staan in die diens van die regerende party en nie die publiek nie. Die *Mouth* stel byvoorbeeld die *Norsefire*-regime in staat om propaganda uit te saai, nie om mense in te lig oor ware nuusgebeure nie, en tree dus op as 'n mondstuk vir die *Norsefire*-regime en nie die publiek nie. So ook word die *Eye* en *Ear* gebruik om op mense te

---

<sup>22</sup> Die *führerprinzip* word deur Laqueur (1971: 194) soos volg gedefinieer:

[The *führerprinzip* is] aimed at a hierarchically structured society, where leaders issue orders and subordinates obey unquestioningly. Nazi Germany swarmed with major and minor leaders in every walk of life – factory owners were *Betriebsführer* (works leaders), editors were *Schriftführer* ('copy-leaders') etc. – at the very apex of which towered the *Führer*, Hitler.

spioeneer en nie om hulle op te pas nie, en die *Finger* word gebruik om hulle te onderdruk, nie te beskerm nie.

In *Nineteen Eighty-Four* word *Oceania* ook soos *V for Vendetta* se Londen, met 'n liggaam vergelyk. Hierdie liggaam is ook oligargies georganiseer met 'n hoof, *Big Brother*, en 'n klein elite groepie burokrate wat oor 'n groot groep mense regeer. In Emmanuel Goldstein, die leier van 'n rebelgroep bekend as die *Brotherhood*, se boek naamlik *The Theory and Practice of Oligarchical Collectivism* wat Winston lees, word die regeringstruktuur soos volg beskryf:

Below Big Brother comes the Inner Party, its numbers limited to six millions, or something less than 2 per cent of the population of Oceania. Below the Inner Party comes the Outer Party, which, if the Inner Party is described as the brain of the State, may be justly likened to the hands. Below that come the dumb masses, whom we habitually refer to as 'the proles', numbering perhaps 85 per cent of the population (Orwell 1949: 165).

Volgens die *führerprinzip* dra elke leier die volle verantwoordelikheid vir sy ondergeskiktes wat hom op hul beurt moet gehoorsaam. Hitler was die oppergesag wat aan die hoof van hierdie hiërargie gestaan het en was aan niemand verantwoordelik nie. Hy was dus die verpersoonliking van die *führerprinzip*. Soos Hitler is Adam Susan, die outoritêre leier van die *Norsefire*-regime, aan die hoof van die “liggaam”, en sonder hom is die organe nutteloos. Hulle kan nie onafhanklik van hom optree nie en alle besluite moet van hom af kom. Hy beheer dié liggaam deur die *Fate computer*. Wanneer die leiers van die onderskeie afdelings aan hom moet rapporteer, verskyn hul gesigte op die skerm sodat hy sy bevel direk aan hulle kan oordra.



Tog was dit nie die Nazi's wat met die *führerprinzip* vorendag gekom het nie, maar 'n intellektueel genaamd Hermann Graf Keyserling, wie se teorieë redelik wyd ondersteuning geniet het gedurende die twintigerjare. Volgens Keyserling is daar begaafde persone wat gebore leiers is, nie op grond van klas nie, maar volgens natuur.

### 2.3. Die Sosiale Struktuur in Plato se *Republiek*

Die fundamentele idee van die gebore leier is iets waaroor in Plato se tyd al gedebatteer is. Dit is 'n belangrike tema in sy *Republiek* waar mense volgens hul aanleg in drie klasse ingedeel word: die heersers (wat volgens Plato filosowe moet wees), wat regeer en die ander adviseer, die soldate wat die staat militêr beskerm en laastens die werkers wat landbouers en verskaffers van klere en ander gebruiksartikels is.

Plato het geglo dat die welvarendheid van 'n samelewing afhang van die wysheid van sy heersers en dat hulle dus oor die samelewing moet regeer. Voorts moet die heersers die kleinste persentasie van die samelewing uitmaak terwyl die werkersklas die oorgrote meerderheid daarvan verteenwoordig. Sy regeringsmodel is dus gebaseer op aristokrasie<sup>23</sup> (regering deur die bestes) en elitisme.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Die term *aristokrasie* is vir die eerste keer deur Aristotles gebruik en bestaan uit twee woorddele: *aristos*, wat beteken "die beste" en *archia*, wat beteken "regering". Aristotles het geglo dat dié wat bekwaam genoeg is om oor ander te regeer in die minderheid is, en Plato het in die *Republiek* voorgestel dat dié minderheid van jongs af in afsondering opgevoed moet word. Die aristokrasie ontwikkel dus 'n kultuur, styl van kleredrag, manier van praat, ensovoorts wat hulle van die laer klasse afsonder (Emery 1996: 54).

<sup>24</sup> Kotze en Van Wyk definieer die term *elite* soos volg: " 'n Elite is daardie minderheid binne 'n sosiale kollektiwiteit (byvoorbeeld staat, party) wat invloed, mag en leierskap monopoliseer. Elite-lede geniet hoë status en legitimititeit in 'n samelewing en beklee gesagsposisies. Elites word gekenmerk deur

Die *Republiek* se drieledige, piramidiese sosiale struktuur is in verskeie utopieë sowel as distopieë uitgebeeld soos in Lois Lowry se *The Giver* (1993) en H.G. Wells se *A Modern Utopia*. In Wells se boek neem Plato se filosofiese heersersklas die vorm aan van 'n klas van Samoerai.<sup>25</sup>

#### 2.4. Plato se sosiale struktuur volgens Orwell en Moore

In Orwell se *Nineteen Eighty-Four* is *Oceania* ook saamgestel uit drie klasse burgers. Die protagonis, Winston lees in Goldstein se boek dat daar van die vroegste tye af drie tipes mense onderskei is: die hoë-, die middel- en die lae klas, en dat hierdie struktuur ondanks groot omwentelings behoue bly. “*The same pattern has always reasserted itself, just as a gyroscope will always return to equilibrium however far it is pushed one way or the other*” (Orwell 1949: 160). Die drie klasse in *Oceania* is soos volg ingedeel: die heersers, wat die kleinste groepie vorm, staan bekend as die “*Inner Party*”. Onder hulle volg die “*Outer Party*” en die grootste en laagste groep word die “*proles*” (proletariaat) genoem.

Dieselfde oligargiese struktuur is in *V for Vendetta* aan die orde, waar Adam Susan en 'n klein groepie eendersdenkende politici regeer oor 'n groot, maar magtelose groep mense.<sup>26</sup> Anders as in die geval van 'n demokrasie (meerderheidsregering) wat daarna

---

groepsbewustheid en kohesie wat die resultaat van eksklusiewe lidmaatskap, rekrutering en voortreflike sosialisering is” (1986: 37-38).

<sup>25</sup> Al die politieke mag in *A Modern Utopia* se samelwing behoort aan die samoerai. Hulle ondergaan 'n deels militêre deels kloosterlike opleiding om sterk van liggaam en skerp van verstand te wees (Walsh 1962: 39).

<sup>26</sup> In die radio-uitsending aan die begin van *V for Vendetta* word gesê: “*Queen Zara today appeared at the opening of a new waste-reclamation plant in Plaistow. This was the queen's first public appearance since her sixteenth birthday in June*” (Moore 2005: 10). Dit wil uit hierdie uitsending blyk

streef dat alle mense in die samelewing gelyke regte geniet, behoort die volmag en voorregte in die oligargie (minderheids-regering) slegs aan die klein regerende groep.

Daar kan met reg gevra word hoe 'n klein groepie heersers daarin slaag om mag te behou oor 'n meerderheid wat so sleg behandel word. In Plato se *Republiek* word die soldate en werkers gebreinspoel deur die *mite van metale* (verduidelik in die voetnota op bladsy vier van hierdie skryfstuk) sodat hulle hul lewens wy aan die onderhouding van die heersers. Vir die heersers, daarenteen, is werk benede hul waardigheid. Hulle wy al hul tyd aan die filosofie. “*The whole communal order of the Republic is directed to the creation of a self enclosed elite, separated from the masses whose life they do not share and on whose labour they depend*” (Kumar 1987: 27). Daarom noem die utopiese denker, Nicolas Berdyaev, Plato se *Republiek* 'n “*thorough-going tyranny*” wat vryheid en die waarde van individualiteit misken (in Elliott 1970: 90).

In *Nineteen Eighty-Four* het die *Inner Party* ook 'n paar wapens van onderdrukking in hul arsenaal, byvoorbeeld die gevreesde geheime polisie, genaamd die *Thought Police* sowel as informante (soms selfs kinders wat hul ouers as *thought criminals* by die *Thought Police* aankla<sup>27</sup>) en 'n kameranetwerk waardeur burgers konstant dopgehou word. Die arm, honger massa het geen verdediging hierteen nie. Die enigste leefwyse wat die *Outer Party* en *Proles* ken, is een van armoede en swaarkry. Orwell het die swaarkry van die werkersklas tydens die Tweede Wêreldoorlog in Engeland as

---

dat Engeland steeds 'n monargie gebly het, maar dit word met die verloop van die verhaal duidelik dat alle mag van die kroon weggeneem is.

<sup>27</sup> Wanneer Winston die getroue, dienswillige *Outer Party*-lid, Tom Parsons in die tronk sien, vertel Parsons vir hom dat dit sy dogtertjie was wat hom by die *Thought Police* verkla het omdat hy in sy slaap “*Down with Big Brother*” gesê het (Orwell 1949: 185). Die kinders behoort aan 'n jeugliga bekend as die *Spies* wat soortgelyk aan die *boy- en girl scouts* is. Hier word hulle geleer om enigiemand wat agterdog wek by die *Thought Police* aan te gee. Daar word selfs vir hulle “oortrompette” uitgedeel waarmee hulle ander mense se gesprekke deur mure kan afluister (Orwell 1949: 53).

permanente toestand in *Oceania* uitgebeeld (Wilding 1980: 234). Die hysbakke in die woonkwartiere van die *Outer Party* is altyd buite werking en wasbakke altyd verstopt, terwyl daar niemand is om die herstelwerk te doen nie.<sup>28</sup> Daar is ook altyd 'n skaarste aan kos en basiese gebruiksartikels soos skeermeslemmetjies. Winston is egter verstom wanneer hy ontdek dat nie alles in *Oceania* so verwaarloos is nie. Wanneer hy en Julia vir *Inner Party*-lid, O'Brien gaan opsoek, merk Winston op dat die gebou waarin O'Brien werk stil, vinnige hysbakke en sagte matte het. Winston merk ook ander luukse artikels in O'Brien se kantoor op soos wynglase en 'n silwer sigarethouertjie en kry die geur van goeie kos en goeie tabak wat vir hom iets onbekends is (Orwell 1949: 136).

Die twee laagste klasse in *Oceania*, naamlik die *Outer Party* en *Proles* word dus opsetlik arm gehou omdat 'n gelyke verdeling van rykdom die hiërargiese struktuur van die samelewing sou vernietig. 'n Gedeelte uit Emmanuel Goldstein se boek verklaar dit soos volg:

...if leisure and security were enjoyed by all alike, the great mass of human beings who are normally stupefied by poverty would become literate and would learn to think for themselves; and when once they had done this, they would sooner or later realize that the privileged minority had no function, and they would sweep it away. In the long run, a hierarchical society was only possible on a basis of poverty and ignorance (Orwell 1949: 153).

Alhoewel die lede van die *Inner Party* voorregte geniet waarvan die *Outer Party* en die *Proles* nie eers droom nie, is *Oceania* nie 'n plutokrasie (regering

---

<sup>28</sup> Winston sê in sy vertelling: “Repairs, except what you could do for yourself, had to be sanctioned by remote committees which were liable to hold up even the mending of a window-pane for two years” (Orwell 1949: 20).

deur die rykes)<sup>29</sup> nie. O' Brien verduidelik aan Winston: "...we are interested solely in power, pure power... We know that no one ever seizes power with the intention of relinquishing it" (Orwell 1949: 209). Soos die *Inner Party* streef *V for Vendetta* se *Norsefire*-regime nie na rykdom nie, maar na mag alleen. Om dié magsposisie te behou moet die burgers se vryheid en onafhanklikheid van hulle weggeneem word soos die leier, Adam Susan in hoofstuk vyf, getiteld *Versions* (fig. 3), sê: "*I will not hear talk of freedom. I will not hear talk of individual liberty. They are luxuries. I do not believe in luxuries*" (Moore 2005: 38). Susan sê ook dat selfs hý nie hierdie luukse geniet nie: "*Do I reserve for myself the freedom I deny to others? I do not. I sit here within my cage and I am but a servant. I who am master of all that I see*" (Moore 2005: 37). Hy is wel 'n dienaar van die *Fate Computer*, tog het hy 'n luukse motor met 'n chauffeur, dra deftige klere en word oral waar hy gaan, gesalueer. Hierdie beelde skep 'n ander indruk van sy status en leefstyl.

In hierdie hoofstuk is daar ondersoek ingestel na die driedelige, aristokratiese klassesistiem in Plato se heilstaat, sowel as Wells se *A Modern Utopia*. Daar is gevind dat Plato min geloof gehad het in die burgery se vermoë om oor hulself te regeer, vandaar die idee dat 'n klein groepie bevoegde persone aan die stuur van die samelewing is. Daar is ook melding gemaak van Fascisme se romantisering van 'n "gebore leier" aan wie volmag oor die samelewing gegee word. Wat in die *Republiek* en sommige moderne utopieë as ideaal beskou word, word egter in die distopie as nagmerrie uitgebeeld. Orwell, Moore en

---

<sup>29</sup> Rykdom is dikwels een van die faktore wat 'n oligargie onderhou en 'n plutokrasie is die benaming vir 'n samelewing wat deur die rykes regeer word. Die arm meerderheid deel nie in die regering van die samelewing nie.

ander is dit eens dat, as daar te veel mag aan 'n bevoorregte minderheid toegeken word, dit feitlik sonder uitsondering tot verdrukking lei.

### **Hoofstuk 3:**

#### **Sensuur in die Totalitêre-distopie**

Vryheid van uitdrukking vorm 'n grondliggende deel van 'n demokrasie. Fascisme, daarteenoor, kan nie stand hou wanneer vryheid van uitdrukking aan die orde van die dag is nie. Eenvormigheid in die denke van die massa is noodsaaklik vir die voortbestaan van fascisme, soos Adam Susan te kenne gee in 'n soliloquy in *V for Vendetta*: “*I believe in strength. I believe in unity. And if that strength, that unity of purpose, demands a uniformity of thought, word, and deed then so be it*” (Moore 2005: 37).

Die massa moet die siening en strewe van hul leier en spreekbuis onderskryf ter bevordering van die fascistiese ideale. Kuns, letterkunde en die media moet dus streng gereguleer word. Daarom word enigiets wat die massa die sinvolheid van die fascistiese ideale kan laat bevraagteken, gesensureer:

To keep [the Fascist] form of thinking alive and prohibit any form of dissident thought, strict censorship is imposed. All forms of public expression, including journalism, literature, theatre, art and music, must be tightly controlled. Without thought manipulation and control, a fascist society cannot survive (Pietersen 1996: 454).

Hierdie hoofstuk bespreek eerstens die verwydering van kuns uit die distopiese staat. Daarna word Plato se siening omtrent sensuur gehuldig wat gevolg word deur voorbeelde van sensuur in Hitler en Stalin se totalitêre regimes. Die vierde punt wat bespreek word is die ontmoediging van

kreatiwiteit en hoe die “kreatiewe minderheid” beskou word as vyande van die totalitêre staat. Laastens word daar gekyk na hoe die totalitêre regime in die distopie gedurig die geskiedenis wysig en taal manipuleer om sy magsoorsig te behou.

### 3.1. Sensuur op kuns

Sensuur op kuns is ’n tema wat dikwels in distopiese fiksie ontgin word. In Ray Bradbury se *Fahrenheit 451* byvoorbeeld, is die uitwissing van letterkunde die hooftema. Die protagonis, Guy Montag is ’n “fireman”, maar hy is beslis nie ’n brandbestryder nie, sy werk is om boeke te verbrand. Die titel is geneem van “*the temperature at which book-paper catches fire and burns*” (Bradbury 1976: 7). Guy en sy kollegas se leuse is “*burn ’em to ashes, then burn the ashes*” (Bradbury 1976: 15). Die seremoniële verbranding van boeke is iets wat ook in Hitler se Derde Ryk plaasgevind het. In Mei 1933 het studente in Berlyn meer as 20 000 boeke deur “On-Duitse” skrywers soos Ernest Hemmingway, Marcel Proust en Emile Zola, in die vuur gegooi (fig. 4). Binne enkele weke het ongeveer dertig ander Universiteite hulle voorbeeld gevolg (*The New Order*: Time Life 1989: 79). Angesiens kuns en letterkunde as wapens teen totalitarisme ingespan kan word, byvoorbeeld deur satire, parodie of alegorie, word kuns of enige vorm van uitdrukking in die distopiese samelewing verbied:

The notion that art is somehow inherently inimical to totalitarian authority is one of the energizing beliefs of dystopian design inimical to the authoritarian contexts of the societies depicted in it; such fiction is inherently critical, and such societies can brook no criticism (Booker 1994: 37).



In *V for Vendetta* poog die *Norsefire*-regime om alle vorme van kuns uit te wis, maar V versamel en berg die oorblyfsels van kultuur in sy *Shadow Gallery*, 'n geheime, ondergrondse skuilplek wat in die verlate *Victoria* Stasie geleë is (fig.5). Die *Shadow Gallery* is soos 'n *Batcave*<sup>30</sup> of *Phantom's lair* vol waardevolle skilderye, boeke en filmplakkate wat uit Hollywood se goue era dateer. Daar is skilderye van Botticelli en Van Gogh saam met plakkate van James Cagney en die Marx broers. Op V se boekrak is onder andere die boeke van William Shakespeare, Mary Shelley se *Frankenstein* (1818) en Cervantes se *Don Quixote* (1605), Harriet Beecher Stowe se *Uncle Tom's Cabin* (1852)<sup>31</sup> en Karl Marx se *Das Kapital* (fig. 6). Wat egter belangrik is om op te merk is die utopiese werke soos Thomas More se *Utopia* (1515) en Jonathan Swift se *Gullivers Travels* (1726), maar ook Adolf Hitler se *Mein Kampf* (1925) wat nietemin as utopie beskou kan word (fig. 13 – laaste paneel). Toe Evey, die jong meise oor wie V hom ontferm, vir die eerste keer die *Shadow Gallery* sien, erken sy aan V dat sy glad nie besef het dat dié tipe boeke en skilderye bestaan nie, waarop hy antwoord: “*You couldn't be expected to know they have eradicated culture...Tossed it away like a fistful of dead roses*”<sup>32</sup> (Moore 2005: 18). Dié vergelyking is op 'n dieper vlak betekenisvol omdat V toegelaat is om rose te kweek tydens sy aanhouding in die *Larkhill Resettlement Camp*. Dié spesifieke roos-vareïteit, die *Violet Carson*, het net soos die kunste, ná die oorlog verdwyn. V los 'n *Violet Carson* roos op die moordtoneel nadat hy op vyande wraak geneem het. Hy het rose begin kweek ter nagedagtenis aan Valerie, 'n medegevangene by die *Larkhill Resettlement*

---

<sup>30</sup> Soos reeds genoem was *Batman* een van Moore se bronne van inspirasie en met die idee van die *Shadow Gallery* word die *Batman*-comics se invloed duidelik.

<sup>31</sup> Harriet Beecher Stowe was 'n gesiene voorstander vir die afskaffing van slawerny en met haar roman, *Uncle Tom's Cabin; or Life Among the Lowly* het sy probeer om heersende opvattinge betreffende Afro Amerikaners en slawerny te verander (Encyclopaedia Britannica 2007: 295).

*Camp*. V verduidelik aan Evey: “*I grew them in her memory. But I give them to others upon occasion*” (Moore 2005: 176).

### 3.2. Plato en Sensuur

Soos die fasciste van die twintigste eeu was Plato ten gunste van sensuur, soos blyk uit die voorstelling van sy ideale samelewing. In die *Republiek* skryf hy oor die antieke twis tussen digkuns en filosofie. Hy bespreek kuns slegs vanuit ’n politieke oogpunt:

Plato’s quarrel with poetry takes its start in the fact that Greek poets had a crucial role in the creation and transmission of social values. It was traditionally believed that poets, like prophets, were inspired directly by the gods with wisdom about the human and divine condition. It was the prerogative of poets to make known past, present, and future to their contemporaries and future generations by oral performances of their poems (Kraut 1992: 339).

Plato erken dat kuns ’n belangrike plek in die Griekse samelewing inneem, en hy beskou dit as ’n middel wat die potensiaal het om ’n nasie op te bou of af te breek. Hy sê ook dat jong kinders baie ontvanklik vir indrukke is wat later nie so maklik verander kan word nie. Omdat stories ’n belangrike rol in die opvoeding van jong kinders speel, moet die inhoud daarvan fyn geselekteer word. Plato het byvoorbeeld geglo dat Homerus se werk gesensor moes word omdat dit nie die belange van die staat gedien het nie. Stories moes nie die indruk skep dat die gode van vorm kon verander om ander te bedrieg nie, aangesien dit sou impliseer dat hulle verantwoordelik kan wees vir boosheid. Die dood moes ook nie voorgestel word as

iets wat gevrees moet word nie, aangesien dit 'n negatiewe uitwerking op die dapperheid van voornemende soldate sou hê.

### 3.3. Sensuur in Hitler en Stalin se regimes

Die verbod op kuns deur die *Norsefire*-regime herinner 'n mens aan Hitler en Stalin se strewe om van die “besoedelende” elemente in die kuns ontslae te raak. Beide het 'n afkeer gehad van die modernistiese beweging in kuns, maar het verskillende benaminge gehad vir dit wat hulle afskuwelik gevind het: Hitler het dit *Kultur-Bolshevismes* genoem en Stalin het dit *Bourgeois individualisme*<sup>33</sup> genoem (Bullock 1991: 435).

Hitler en Stalin het dié ongewenste kuns vervang met kuns wat hul leerstellings onderskryf en hul ideale vir die samelewing weerspieël het. Pietersen sê: “*artist’s creative efforts must be directed toward serving the fascist state or be suppressed. A common characteristic of the fascist state, therefore, is its lack of original artistic expression*” (1996: 454). Dit is ook die geval in *V for Vendetta*. Die enigste musiek wat Evey ken, is die militêre musiek wat deur die *Mouth* uitgesaai word. V sê: “*They eradicated some cultures more thoroughly than they did others.*” Hy noem as voorbeeld die musiek van Billy Holiday<sup>34</sup>, Black Uhuru<sup>35</sup>, Trojan en Tamla en dat dit

---

<sup>33</sup> Hitler se kritiek was teen die “Joodse inspirasie in modernisme” en dié van Stalin was teen die “korrupte kapitalistiese besoedeling” in kuns (Bullock 1991: 435). Stalin het die Unie van Sowjet-skrywers en die Unie van Sowjet-komponiste gestig om die kunste te polisieer en Hitler het die plig van sensuur van die kunste aan die Reich se Kamer van kultuur en Goebbels, sy propagandahoof toevertrou. Hy het egter steeds 'n sê gehad in die seleksie van kuns en argitektuur aangesien hy homself as kenner op hierdie gebied beskou het. Hy het, soos Stalin, alle vorme van kuns gehaat wat “tekenend was van die spirituele siekte en agteruitgang van die Westerse wêreld” (Bullock 1991: 453).

<sup>34</sup> Billy Holiday (Eleanora Fagan), wat ook bekend was as “*Lady Day*” was een van die beste jazz sangeresse van die dertiger- tot vyftigerjare (Encyclopaedia Britannica 15th ed Volume 6 2007 p.6) Sy was baie gewild onder wit linksgesindes in New York.

vervang is met “*His master’s voice. Every hour. On the hour*” (Moore 2005: 19). ’n Totalitêre regime wat glo in die “baasskap van die Nordiese ras” (Moore 2005: 37) en die verdrywing van die “*darkies*” (Moore 2005: 33) sal natuurlik ook laasgenoemde se kultuur wil verdryf. Die *master’s voice* waarna hy hierbo verwys is die *Norsefire*-regime se woordvoerder, Lewis Prothero, wat bekend staan as die “*Voice of Fate*”.

#### 3.4. Die Kreatiewe Minderheid in die Totalitêre-distopie

Walsh wys daarop dat die ontmoediging van kreatiwiteit ’n algemene tema in distopiese fiksie is:

[These] imaginary societies have stability, but literature and the arts are reduced to trivialities, mainly propaganda and the sciences are kept under strict control and permitted only such socially desirable activities as the perfection of brainwashing (1962: 148).

Kuns het nie binne die totalitêre staat bestaansreg nie omdat kuns as vorm van uitdrukking as ’n wapen teen gesag gebruik kan word. Daar moet dus ’n keuse gemaak word tussen die twee sê Walsh:

You can have a society aquiver with creativity – arts, sciences, technological breakthroughs, everything – or you can have a safe and stable society. You cannot choose both. The reason is that creativity and destructiveness are both parts of man’s restlessness and imagination; they are two sides of the same coin (1962: 148).

---

<sup>35</sup> Black Uhuru was een van die mees prominente Jamaikaanse reggae musiekgroepe en was gestig in 1974 in Kingston.

Hy sê verder dat 'n samelewing waar kreatiwiteit hoogty vier, dikwels een van sosiale onrus is, byvoorbeeld Elizabethaanse Engeland of Pericles<sup>36</sup> se Athene (Walsh 1962: 148). Maar in 'n onderdrukkende staat soos dié wat in die Totalitêre-distopie voorgestel word en waarin orde belangrik is, word kreatiwiteit ontmoedig en kreatiewe, intellektuele persone vervreem. In Zamyatin se *We* word die deel in die brein waar 'n mens se verbeelding en kreatiwiteit gesetel is, onder operasie verwyder. Teen die einde van die verhaal word die protagonis, D-503 ook gelobotomiseer en reageer na afloop daarvan soos volg: “*they have extracted some sort of sliver out of my head; my head is light, empty*” (Zamyatin 1970: 220). 'n Buitestander soos V wat graag Shakespeare aanhaal<sup>37</sup> (fig. 7-8), altyd in jambiese pentameter<sup>38</sup> praat en, te oordeel aan die inhoud van die *Shadow Gallery*, 'n voorliefde vir letterkunde en kuns het, word dus as 'n vyand van die staat beskou.

Volgens Walsh is persone soos V, wat deel van die kreatiewe minderheid is, 'n algemene verskynsel in utopiese en distopiese fiksie. Plato se filosoof-heersers en die Die samoerai in H.G. Wells se *A Modern Utopia* is ook voorbeelde van die kreatiewe

---

<sup>36</sup> Pericles was aan die hoof van Athene toe kuns en kultuur 'n bloeitydperk beleef het. Die Parthenon is tydens sy bewind gebou en in dié tyd het beeldhouers, skilders en dramaturge soos Phidias, Parrhasius en Sophocles van hul beste werk gelewer. Pericles was egter nie 'n dinamiese staatsman nie en heelwat Atheners het nie sy buitelandse beleid en sy demokratiese beginsels ondersteun nie (Runes 1963: 70).

<sup>37</sup> In die toneel waar V vir Evey van 'n groep *Fingermen* red (Moore 2005: 11-12) haal hy 'n stuk uit die tweede toneel van deel een van Shakespeare se *Macbeth* aan:

The multiplying villainies of nature  
Do swarm upon him—from the Western Isles  
Of kerns and galloglasses is supplied,  
And Fortune on his damnèd quarry smiling  
Showed like a rebel's whore; but all's too weak,  
For brave Macbeth—well he deserves that name—  
Disdaining Fortune, with his brandished steel  
Which smoked with bloody execution,  
Like Valour's minion carved out his passage  
Till he faced the slave

Which ne'er shook hands nor bade farewell to him... (Shakespeare 1990: 96-97).

<sup>38</sup> Wanneer 'n onbeklemtoonde lettergreep gevolg word deur 'n geaksentueerde lettergreep word dit 'n jambe genoem, byvoorbeeld:

*Thě cúr'fěw tólls' thě knéll' óf pá'r'tíng dǎy.*

'n pentameter bestaan uit vyf van dié jambiese versvoete (Abrams 1988: 102).

minderheid, wat vanweë hul intellektuele superioriteit aan die hoof van die samelewing staan. In die distopie noem Walsh hierdie kreatiewe minderheid die “*saving remnant*” (1962: 164), en anders as in die geval van ’n utopie word hulle as kriminele beskou en geensins in die binnekring van die bewindhebbers toegelaat nie. Walsh verduidelik:

In a utopia the creative minority is the vanguard of society, its point of heightened consciousness. In the [dystopia],<sup>39</sup> the creative minority or saving remnant is the rebels against a nightmare, who are trying to change it from within to something better – or if that is impossible they are ready to leave and create a saner world elsewhere. In either case, the real hopes of humanity rests with this minority rather than with the larger society and its horrors (Walsh 1962: 164).

Uit Adam Susan se aanhaling op bladsy 27 van hierdie skryfstuk blyk dit dat V besef dat andersdenkendheid en kennis nie deur die fascistiese regime geduld word nie aangesien hulle leiersposisie daardeur bedreig word. Daarom stel hy vir Evey voor aan ’n wêreld van kuns, musiek en letterkunde waaraan sy nie blootgestel was in ’n droewige kultuurlose samelewing nie sodat sy, soos hy, toegerus kan wees teen die *Norsefire*-regime se dwingelandy. Hy motiveer sy oordrag van kennis aan haar deur te sê: “*You asked for knowledge, Eve, and that is what I shall pass on to you. Knowledge, like air is vital to life. Like air, no one should be denied it*” (Moore 2005: 218). V lees elke aand voordat Evey gaan slaap vir haar uit Enid Blyton se *The Magic Faraway Tree*<sup>40</sup> (fig. 9). Op ’n Later stadium in die verhaal wanneer sy ouer

---

<sup>39</sup> Walsh gebruik hier die term “*inverted utopia*”

<sup>40</sup> *The Magic Faraway Tree* is ’n reeks kinderboeke wat handel oor drie kinderkarakters wat ’n reuse towerboom in ’n sprokiesagtige bos ontdek. Elke week verskyn ’n nuwe “*magic land*” wat die kinders kan besoek in die boonste deel van die boom. Die gevaar bestaan egter dat hulle in die *magic land* vasgevang kan word indien hulle nie terugkeer huis toe voordat dit “aanbeweeg” nie. *The Land of Take-what-you-want* waarna V in *V for Vendetta* verwys, is een van dié *magic lands*. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Magic\\_Faraway\\_Tree](http://en.wikipedia.org/wiki/Magic_Faraway_Tree))

en meer volwasse is, gooi sy 'n teddiebeer uit haar kamer (fig. 10) en *The Magic Faraway Tree* is op daardie stadium ook een van die dinge wat sy reeds ontgroei het (Moore 2005: 183). Teen die einde van die verhaal is dit duidelik dat sy meer belese is. Wanneer V byvoorbeeld sê “*Do as thou wilt, Eve. That shall be the whole of the law*” herken sy reeds dié aanhaling as komende uit die mond van Aleister Crowley<sup>41</sup> (Moore 2005: 217).

### 3.5. Sensuur op die geskiedenis

In *Nineteen Eighty-Four* word die geskiedenis op verskeie wyses uitgegee en aangepas om die ideale van die totalitêre staat te dien en te bevorder. Een daarvan is die uitwis van ou boeke nadat dit herskryf is, sodat die “geskiedenis” daartoe meewerk om die beeld wat die *Inner Party* as die ideaal wil voorhou, onderskryf. Syme, 'n taalkundige navorser van die *Ministry of Truth*, wat ironies genoeg verantwoordelik is vir die vervalsing van nuus en statistiek, deel Winston mee dat geen mens teen 2050 meer *Oldspeak* (standaardengels) sal verstaan nie, en dat die werke van Milton, Chaucer en Byron slegs in die *Newspeak-weergawe*<sup>42</sup> gelees sal kan word. Winston sê in sy vertelling: “*All history was a palimpsest, scraped clean and reinscribed as often as was necessary*” (Orwell 1949: 35). Die herhaaldelike wysiging van die geskiedenis is Orwell se verwysing na hoe die totalitêre regime

---

<sup>41</sup> Die aanhaling kom uit die skrywer, okkultis en filosoof se *The Law of Thelema* ([http://en.wikipedia.org/wiki/Aleister\\_Crowley](http://en.wikipedia.org/wiki/Aleister_Crowley)).

<sup>42</sup> Newspeak behels die geleidelike stroping van gewone Eengels in 'n poging om mense se denke te manipuleer. Deur die selektiewe verwydering van sekere woorde wat sodoende in onbruik verval, word die idee, onderwerp, ensovoorts waarna verwys word daarmee saam uitgewis. Die veronderstelling was dat, indien 'n woord soos *vryheid* byvoorbeeld nie sou bestaan nie, die konsep *vryheid* ook nie sou bestaan nie. Booker skryf “*Newspeak is designed to make it impossible to describe reality in ways other than those congruent with the official ideology of Ingsoc (English socialism)*” (1994: 70).

onder Stalin gepoog het om die geskiedenis te manipuleer,<sup>43</sup> maar is ook 'n algemene verwysing na hoe die geskiedenis geskryf word deur die regime wat op daardie spesifieke tydstip aan die stuur is. Een van die party se slagspreuke is: “*Who controls the past controls the present and who controls the present controls the past*” (Orwell 1949: 31).

In *V for Vendetta* word, net soos in *Nineteen Eighty-Four*, gepoog om die burgers daarvan te oortuig dat lewe onder die huidige regime beter is as onder die vorige. Deur die vernietiging van kultuurskatte wis die *Norsefire*-regime ook die geskiedenis uit. Die skilderye van die meesters, die boeke in *V* se boekrak en die *Motown* musiek wat oor *V* se *Juke-Box* speel, is alles oorblyfsels uit die verlede. Deur die bewyse van 'n beter verlede te verwyder, het die *Norsefire*-regime dus ook die verlede vernietig. Evey se generasie is heeltemal onbewus van die bestaan van kuns. Sy sê: “*I didn't even know there were things like this*” (Moore 2005: 18) en sy verwys verkeerdelik na *V* se *Juke-Box* as 'n “*Duke-Box*” (fig. 6) waardeur haar onkunde aangaande die verlede onderstreep word.

### 3.6. Sensuur op taal

In die werklikheid het daar nog nooit 'n totalitêre staat in die ware sin van die woord bestaan nie aangesien nòg Hitler nòg Stalin nie mense se gedrag en gedagtes kon beheer nie. In Orwell se fiktiewe ekstreme distopiese samelewing word wel 'n mate van beheer oor mense se gedagtes verkry deur die uitwissing van woordeskat en

---

<sup>43</sup>Stalin het byvoorbeeld, tydens sy bewind geskiedkundiges bymekaar geroep om “*foul slanders*” uit sy party se geskiedenis te verwyder en as motivering aangevoer dat sy rol in die party verdwerg is deur dié van Trotsky (Bullock 1991: 453). Talle Russiese rewolusionêre soos Trotsky, Bukharin, Khamenev, Zinoviev en Radek se gesigte is almal uitgesny uit foto's of doodgekrap (Esslin 1983: 128).



verandering aan die struktuur van taal. Meyers het opgemerk dat die wyse waarop taal deur onderskeidelik utopie en distopie benader word, 'n goeie aanduiding bied van die verskil tussen dié onderskeie literatuurvorme. Binne die utopie word die taal toegelaat om te ontwikkel en groei, terwyl dié ontwikkeling in die distopie gestuit word (in Booker 1994: 81). Barnes het in haar studie oor die stand van taal in die distopie die volgende opgemerk: “*all dystopian languages involve a measure of thought control*” (in Booker 1994: 81). Die primêre doelstelling met *Newspeak* is om die taal te stroop van woorde of begrippe wat kan lei tot die afwyk van die Party se leerstellings. Die individu se woordeskat word dus “gesuiwer” deurdat afwykende gedagtes letterlik ondenkbaar gemaak word.

In *V for Vendetta* maak die *Norsefire*-regime hulself skuldig aan vergrype wat te skokkend is om te verwoord en hulle moet daarom gereeld vorendag kom met nuwe eufemistiese benamings en formuleringe om hul wreedheid te verbloem. Ek verwys hier onder andere na die toneel waartydens V vir Lewis Prothero ontvoer en konfronteer oor die *Larkhill Resettlement Camp* (fig. 11). Prothero skram in sy gesprek met V herhaaldelik weg van die term, *konsentrasiekamp*: “*I’m a broadcaster. I didn’t have anything to do with the con... with the resettlement camps*” (Moore 2005: 32). Uit hierdie toneel blyk dit verder duidelik, deurdat V onder andere vir Prothero herinner aan die feit dat die gevangenes in die oonde veras is, dat *Larkhill* inderdaad niks anders as 'n konsentrasiekamp was nie. Hierdie kamp is opgerig met die doel om mediese eksperimente uit te voer op homoseksuele persone, radikale linksgesindes, swartmense en ander minderheidsgroepe in Engeland om hulle

uiteindelik geheel en al uit te wis.<sup>44</sup> Die benaming *Resettlement Camp* funksioneer dus sterk eufemisties om die eintlike doel daarvan te verbloem.

Daar bestaan talle voorbeelde van die gebruik van eufemismes deur die onderdrukkende regerings ten einde hulle wreedhede te verskans in onder andere Zamyatin en Orwell se distopieë, maar selfs ook in die werklike voormalige Sowjetunie. Onder Stalin se bewind is die benaming *Corrective Labour Camp* gebruik in plaas van *konsentrasiekamp* (Conquest 1983: 184). Orwell satiriseer die eufemistiese term deur die benaming *Joy Camp* in *Nineteen Eighty-Four* te skep. Op dieselfde wyse word vergrype soos bedrog, marteling, ensovoorts van die meeste van die staatsdepartemente onder die mat ingevee. Die *Thought Police*-hoofkwartiere waar dissidente gemartel word, staan byvoorbeeld bekend as die *Ministry of Love*, die departement wat verantwoordelik is vir die vervalsing van nuus en statistiek word die *Ministry of Truth* genoem en die departement wat hom besig hou met oorlogstrategieë staan bekend as die *Ministry of Peace*. Die departement wat kos vernietig om die massa honger te hou, staan bekend as die *Ministry of Plenty*<sup>45</sup>. Hierdie gebruik van ontkenning en paradoks in die *Inner Party* se manipulasie van taal staan bekend as *Doublespeak*, wat beskryf word as 'n “*vast system of mental cheating*” (Orwell 1949: 70) en word duidelik weerspieël in die party se leuse, naamlik:

---

<sup>44</sup> Hierdie kamp toon 'n sterk ooreenkoms met die konsentrasiekampe in Pole waarin die Nazi- regime 'n doeltreffende manier gesoek het om Europese Jode ongesiens te laat verdwyn. In 1940 tot 1941 het die S.S. (Schutz- staffel) 70 000 verstandelikgestremde persone in die sogenaamde  *euthanasia-programme* (genadedood-programme) met koolstofmonoksied vergas. Die eerste massaslagting van Jode het op 8 Desember 1941 in Chelmo, Wes-Pole plaasgevind. Hierna is Jode tot en met 1944 gereeld vergas (Ions 1991: 222-223). Ongeveer 6 miljoen Jode is gedurende die Tweede Wêreldoorlog in konsentrasiekampe soos Auschwitz en Treblinka vermoor (Pulzer 1991: 25).

<sup>45</sup> Hierdie staatsdepartemente het ook verkorte name in *Newspeak* naamlik *Miniluv*, *Minitrue*, *Minipax*, en *Miniplenty*.

WAR IS PEACE  
FREEDOM IS SLAVERY  
IGNORANCE IS STRENGTH

(Orwell 1949: 7).

In Zamyatin se *We* word die onderdrukkende geheimepolisie die *guardians* genoem en die tirraniese leier, wie se karakter gebaseer is op dié van Stalin, die *Benefactor*. Orwell se alomteenwoordige en almagtige leier, ook gebaseer op die karakter van Stalin,<sup>46</sup> staan bekend as *Big Brother* of soms net *B.B.* Hierdie onderskeie benamings impliseer afsonderlik enersyds die afstandelikheid waardeur 'n gesagsverhouding gekenmerk word (*Big Brother*), en andersyds 'n gemaklike ontspanne verhouding (*BB*). *Big Brother* moet dus gevrees sowel as bemin word. Dallin som die sielkunde agter die benaming, *Big Brother* soos volg op:

It is characteristic of Orwell's intuitive understanding of the totalitarian manipulation of symbols that he did not give the supreme master a monarchical or princely title, nor endow him with a familiar position – president, general secretary, or dictator – nor finally provide him the appellation of a father figure. The sibling label and the use of “B.B.” as the familiar shorthand fit well the pretense of comradeship and equality which are part of the *doublespeak* of Ingsoc – a dialectic of alleged closeness and kinship on the one hand, and obedience and intimidation on the other (1983: 188).

Nog 'n voorbeeld van die *Norsefire*-regime se manipulasie van taal lê opgesluit in die benaming vir Adam Susan se super-rekenaar, die *Fate*

---

<sup>46</sup> Conquest beweer dat Big Brother se uiterlike voorkoms ook met dié van Stalin ooreenstem terwyl die karakter van Emmanuel Goldstein op Stalin se mededinger, Trotsky, gebaseer is (1983: 179). Big Brother is beskryf as “...a man of about forty-five, with a heavy black moustache and ruggedly handsome features” (Orwell 1949: 5). Goldstein word beskryf as:

...a lean Jewish face, with a great fuzzy aureole of white hair and a small goatee beard – a clever face, and yet somehow inherently despicable, with a kind of senile silliness in the long thin nose, near the end of which a pair of spectacles was perched. It resembled the face of a sheep, and the voice, too, had a sheep like quality (Orwell 1949: 13).

*Computer*. Dié rekenaar vorm die punt waarvandaan die regime beheer oor die samelewing uitoefen. Dit stel die regime daartoe in staat om propaganda uit te saai, maar ook om hulself te vergewis van die burgers se doen en late. Die benaming, *Fate Computer* is dus beskrywend van die uitwerking daarvan aangesien die lot van die Londenars inderdaad tot 'n groot mate daardeur bepaal word. Dit word ingespan in die vorming van die burgers se sienswyse deurdat propaganda selfs in 'n vermaaklikheidsprogram soos *Storm Saxon* (Fig. 33) ingesluit word. Die plakkaat in die *Fate* uitsaaierwerheid se kantoor (fig. 12 – laaste paneel), som die *Fate Computer* se funksie baie goed op. Die bewoording lui: “*Put your trust in fate*” (Moore 2005: 16) met ander woorde: “glo alles wat deur *Fate* aan jou gesê word.”

Die laaste voorbeeld van taalmanipulasie wat ek hier wil bespreek is, geleë in die benaminge vir sekere “vyande van die staat” ten einde hulle te verkleineer en minagting vir hulle uit te druk. Lewis Prothero verwys na swartmense, homoseksuele mense en radikale linksgesindes as “*Darkies, Nancy Boys* en *Beatniks*<sup>47</sup>” (Moore 2005: 33). Daar word ook in dié boek na Jode verwys as “*Yids* (Moore 2005: 93) en na homoseksuele persone as “*Queers*” (Moore 2005: 92). Deur dié skeldname word die groepe verontmenslik en gebrandmerk as vyande van die staat en om alles te kroon as die minderes van diegene wat hulle by dié name noem.

---

<sup>47</sup> In die sestigerjare het lede van die boheemse kunstenaarsgemeenskappe in Los Angeles en New York se Greenwich Village bekend gestaan as *Beatniks*. Die bekendste aanhanger van die *Beat* beweging was Jack Kerouac, 'n digter en skrywer wat op 'n ongestruktureerde manier geskryf het sonder dat enige beplanning sy werk voorafgegaan het. *Beat*-digters wou die digkuns bevry van akademiese presieusheid om dit sodoende meer toeganklik te maak: “*Beatniks expressed their alienation from conventional or “square”, society by adopting an almost uniform style of seedy dress, manners, and hip vocabulary borrowed from Jazz musicians*” (Encyclopedia Britannica vol. 2. 2007: 15).

*Sprachregelung* (taalmanipulasie) was ook 'n belangrike onderdeel van Nazi-propaganda. In die Nazi's se geval was dit nie net Jode, swartmense en homoseksuele persone wat op hierdie manier verkleineer is nie, maar ook die leiers van vyandige moondhede. Daar is byvoorbeeld nooit in Goebbels se "*Ministry of Popular Enlightenment and Propaganda*" na Winston Churchill verwys op 'n ander manier as "*that brandy-sodden alcoholic, Churchill*" of na Franklin Roosevelt anders as "*that syphilitic degenerate, Roosevelt*" nie. (Esslin 1983: 129).

In die voorafgaande hoofstuk is die totalitêre regime se sensuur op kuns, die wysiging van geskiedenis asook die stroping en manipulasie van taal bespreek. Plato was ten gunste van sensuur omdat hy geglo het dat die beheer van die kunste 'n stabiele samelewing sou verseker. Ook moderne diktators soos Hitler en Stalin het kuns en literatuur wat teenstrydig met hul leerstellings was, verban. Dit het aanleiding gegee tot 'n tipe *brain drain* en Brittanje en die V.S.A. het grootliks gebaat by die uittoeg van kunstenaars, skrywers en wetenskaplikes. Die vervreemding van intellektuele en die vernietiging van kuns is dus, soos gesien, 'n algemene tema in 'n distopiese samelewing soos verbeeld in *V for Vendetta* en *Nineteen Eighty-Four*.

## **Hoofstuk 4:**

### **Propaganda in die Totalitêre-distopie**

Omdat die voortbestaan van die totalitêre staat gebou is op 'n “*system of organized lying*” (Hunter 1984: 138) word daar in hierdie hoofstuk ondersoek ingestel na die manier waarop die burgers in die Totalitêre-distopie gebreinspoel word deur propaganda. Daar word gekyk na die propagandategnieke van meester-manipuleerders soos Hitler en Goebbels en die wyse waarop dié tegnieke in distopiese fiksie soos *Nineteen Eighty-Four* en *V for Vendetta* uitgebeeld word. Die tegnieke van disinformasie, *Card Stacking*, en intimidasie word bespreek. Daarna word verskillende tipes propaganda in *Nineteen Eighty-Four* en *V for Vendetta* geïdentifiseer naamlik integrerende en opruiende-, vertikale en horisontale-, irrasionele en rassionele-, asook swart-, wit- en grys propaganda. Daar word afgesluit met 'n bespreking van hoe totalitêre regimes die media en propaganda monopoleer en die wyse waarop V teenpropaganda aanwend om die regime te ontmagtig.

#### 4.1. Disinformasie

In die distopiese staat word deur propaganda gepoog om die burgers daarvan te oortuig dat die lewe onder die huidige regime beter is as in die verlede. In *Nineteen Eighty-Four* is die doel van die *telescreens* wat in elke Oceaniër se huis en werkplek gevind word, tweeledig: om Oceaniërs dop te hou, maar ook om hulle gedurig met propaganda te bombardeer. Daar word (vals) statistiek afgekondig wat hulle daarvan

moet oortuig dat hulle 'n gemaklike lewe in Oceania het, en hulself dus gelukkig moet ag:

Attention comrades! We have glorious news for you. We have won the battle for production! Returns now completed of the output of all classes of consumption goods show that the standard of living has risen by no less than 20 percent over the past year (Orwell 1949: 49).

Dit is duidelik dat Moore die aanbieding van die propaganda in *V for Vendetta* op *Nineteen Eighty-Four* geskoei het. Die boek begin op 'n tipies Orwelliaanse noot, met 'n propagandaflyt in 'n radio-uitsending (fig. 13):

Productivity reports from Herefordshire indicate a possible end to meat rationing starting from mid February 1998. This good news follows similar announcements concerning the increased production of both eggs and potatoes (Moore 2005: 9).

Die *Norsefire*-regime glo, net soos *Nineteen Eighty-Four* se *Inner Party*, daaraan om gereeld hul prestasies betreffende produktiwiteit aan Londenaars af te kondig (fig.14) en hulle op dié wyse bewus te maak van die goeie werk wat deur die party verrig word:<sup>48</sup>

In a speech today Mr. Adrian Karel, party minister for industry, stated that Brittain's industrial prospects are brighter than at any time since the last war (Moore 2005: 10).

---

<sup>48</sup> Hierdie gereelde aankondigings van "goeie nuus" het Orwell by Duitse propaganda gedurende die Tweede Wêreldoorlog opgemerk, soos Esslin sê: "*The German radio broadcasts of special announcements of victories were preceded by lengthy bursts of martial music and fanfares, in exactly the same manner as described in Nineteen Eighty-Four*" (1983: 129).

In der waarheid vier swaarkry en armoede hoogty onder die burgers van die *Norsefire*-regime. Evey moet byvoorbeeld haarself tot prostitusie wend omdat sy nie genoeg geld verdien by die munisiefabriek waar sy werk nie. Rose Almond, weduwee van Derek Almond, hoof van die geheimepolisie genaamd die *Finger*, kan nie werk kry nadat V haar man vermoor het nie. Sy is genoop om haar brood en botter as ontkleedanseres te verdien.

In *Nineteen Eighty-Four* vertel die hoofkarakter, Winston Smith, hoe daar volgens statistiek elke jaar miljoene stewels vervaardig word. Ten spyte daarvan loop die helfte van Oceaniërs kaalvoet omdat stewels onbekombaar is. Dit is dus duidelik dat die nuusuitsendings in die eerste plek daarop ingestel is om 'n positiewe prentjie van Oceanië aan die burgers voor te hou.

Die bevolking word met disinformasie gevoer, nie net foutiewe inligting nie, maar opsetlik misleidende inligting. Jowett en O'Donnel definieer disinformasie as “*False incomplete or misleading information that is passed, fed, or confirmed to a targeted individual group or country. It is not information that is merely misguided or erroneous information*” (1999: 18).

#### 4.2. Card Stacking

Winston besef dat die prentjie wat die *Inner Party* vir die burgers skets, nie ooreenstem met die wêreld wat hy om hom sien nie:

The fabulous statistics continued to pour out of the telescreen. As compared with last year there was more food, more clothes, more houses.... More of



everything except disease, crime and insanity. Year by year and minute by minute, everybody and everything was whizzing rapidly upwards (Orwell 1949: 50).

Die gebruik van die *Inner Party* en die *Norsefire*-regime om die voorkoms van armoede, misdaad en ongelukkigheid te verswyg en slegs nuus aangaande hulle prestasies uit te saai, is 'n tegniek bekend as *card stacking*<sup>49</sup>. Die *Institute for Propaganda Analysis* (IPA) wat in die VSA in 1937 gestig is, het dit as soos volg gedefinieer:

[Card stacking] involves the selection and use of facts or falsehoods, illustrations or distractions, and logical or illogical statements to give the best or the worst possible case for an idea, program, person or product (Jowett en O'Donnel 1999: 232).

Die term *card stacking* is afkomstig van die truuk waardeur 'n kulkunstenaar sy gehoor onder die indruk bring dat die pak kaarte wat hy vashou, geskommel is, terwyl dit eintlik in 'n bepaalde volgorde gerangskik is.<sup>50</sup> In die geval van propaganda is die propagandis die kulkunstenaar en die publiek die gehoor. *Card stacking* was volgens Jones een van die hoofbeginsels waarop Nazi propaganda, geskoei is alhoewel die uitdrukking “*stack the cards against the truth*” Amerikaans van oorsprong is. Hitler se verdraaiing van die waarheid het op twee wyses geskied: “*There was a rigorously enforced censorship backed at home by espionage and the threat of concentration camps and abroad by the threat of invasion*” (Jones 1939: 135). Hitler het met 'n ysterhand en die onderdrukking van persvryheid dit reggekry om die waarheid te

---

<sup>49</sup> Die IPA was 'n organisasie wat bestaan het uit sosioloë, geskiedkundiges, opvoeders, en joernaliste wat propaganda ontleed het. Hulle het in 'n maandelikse bulletin genaamd *Propaganda Analysis* 'n artikel gepubliseer onder die titel *How to detect propaganda*, waarin die sewe “*common devices*” of “*ABC's*” van propaganda ontleding genoem is, naamlik: *name calling*; *glittering generality*; *transfer*; *testimonial*; *plain folks*; *card stacking* en *band wagon* (Jowett en O'Donnel 1999: 232).

<sup>50</sup> Afkomstig van die webwerf, Wikipedia ([http://en.wikipedia.org/wiki/Card\\_stacking](http://en.wikipedia.org/wiki/Card_stacking)).

verswyg en teenstand en ontevredenheid te onderdruk. Vrees was dus 'n belangrike onderdeel van Nazi-propaganda.

The propaganda [Hitler] used in Germany to convince the people of the rightness of his political and economic policy he reinforced by an army of Storm Troopers who weakened opposition by terrorism. The Brown Shirt squads made anti-Nazi propaganda highly dangerous (Jones 1939:134).

#### 4.3. Propaganda en Intimidasie

Hitler, by wie sekere karaktertrekke geleen is om die karakter van Adam Susan te skeep, het besef dat propaganda en intimidasie mekaar aanvul, soos Zeman skryf: “*propaganda could become much more effective if a large dose of intimidation and terror stiffened it*” (in Jowett en O’Donnell 1999: 237). Toe die Nazi-regime in 1933 aan bewind gekom het, het dit propaganda heeltemal gemonopoleer met behulp van die *Gestapo* en geweld. Soos die Nazi-staat is daar in *V for Vendetta* sowel as *Nineteen Eighty-Four* altyd die gevaar van 'n polisiemag wat enige teenpropaganda onderdruk. In *Nineteen Eighty-Four* is daar die immer-teenwoordige *Thought Police* en die vooruitsig van die gevreesde *Ministry of Love* (*Thought Police* hoofkwartiere) waar *Thought criminals* in kamer 101 gemartel word. In *V for Vendetta* is dit die taak van die terroristiese polisiemag, bekend as die *Finger*, om onenigheid teen te werk. In radio uitsendings dien nuus oor die *Finger* se klopjagte (fig. 13) as waarskuwing teen opstand en rebellie: “*Police raided seventeen homes in the Birmingham area early this morning uncovering what is believed to be a major terrorist ring. Twenty people, eight of them women, are currently in detention awaiting trial*” (Moore 2005: 9).

Die *Norsefire*-propaganda se doel is om Londenaars te intimideer en so onderdanig te hou. Wanneer die *Norsefire* leier, Adam Susan tydens 'n publisiteitsparade in sy motor ry, is daar luide toejuiging (fig. 15-16), maar net omdat die skare daartoe gedwing word deur gewapende *Fingermen* wat vir hulle skree: “*Wave harder! Come on! Where’s the Kids? Hasn’t anyone got a flower to give him?*” (Moore 2005: 234).

#### 4.4. Integrerende en Opruiende Propaganda

Jacques Ellul onderskei (in Faulkes 1983: 11) tussen vier tipes propaganda<sup>51</sup>. Die tegniek van intimidasie, soos hierbo genoem, wat die *Norsefire*-regime aanwend, sowel as die manier waarop hulle beoog om mense te laat glo dat hulle tevrede moet wees met hul huidige situasie, is wat Ellul integrerende propaganda noem. Dié tipe propaganda word gedefinieer as “*a process to produce inertia, or at least conformity*”. Die langtermyn oogmerk daarvan is om passiwiteit, aanvaarding en dienswilligheid teweeg te bring om te verseker dat daardie regime aan die stuur bly. Integrerende propaganda se teenpool, opruiende (*agitational*) propaganda word beskryf as 'n oproep om optrede. Dit is opposisioneel en ondermynend en het die omverwerping van 'n gevestigde staatsbestel as doel (Faulkes 1983: 11).

Die propaganda waarvan Orwell se binneparty gebruik maak, is minder eensydig as die integrerende propaganda van die *Norsefire*-regime. In *Nineteen Eighty-Four* vind 'n mens 'n kombinasie van opruiende propaganda, byvoorbeeld die *Two minutes hate*

---

<sup>51</sup> Die vier tipes propaganda waartussen Ellul onderskei is: Opruiend (oproep om optrede) versus Integrerend (demp optrede); Vertikaal (propaganda afkomstig van 'n leier of regering) versus Horisontaal (propaganda van binne 'n groep); Rationeel (gebaseer op feite, statistiek en ekonomiese idees, word op intellek gemik) versus Irrationeel (nie gestaaf deur feitlike inligting nie, gemik op emosie en passie) Polities (propaganda afkomstig van 'n regering of politieke party wat hul invloed gebruik om presiese doelstellings te bereik) versus Sosiologies (wanneer 'n samelewing homself spontaan met sekere waardes of standpunte vereenselwig) (in Faulkes 1983: 11).

waartydens buiteparty lede beledigings skree na 'n foto van Emmanuel Goldstein, wat as vyand beskou word (Orwell 1949: 13), en integreer propaganda, byvoorbeeld die flitsberigte op die *telescreens* wat statistiek uitlees of bekentnisse van *thought criminals* uitsaai. Hierdie bekentnisse van “gerehabiliteerde” *thought criminals* moet natuurlik dien as waarskuwing aan enigiemand wat twyfel oor sy/haar lojaliteit teenoor *Big Brother*. Die verskillende tipes propaganda kan dus in mekaar vloei of mekaar deurkruis.

#### 4.5. Vertikale en Horisontale Propaganda

Die *Norsefire* propaganda in *V for Vendetta* kan ook beskryf word as vertikale propaganda aangesien dit afkomstig is van 'n leier of 'n klein groepie mense wat beheer wil uitoefen oor die massa. Die teenpropaganda van V kan, aan die ander kant bestempel word as horisontale propaganda, omdat dit van binne en nie uit die boonste sfeer van die regerende groep kom nie. Omdat dit vanuit die groep kom, is V se rol dié van oproermaker, maar nie leier nie, aangesien hy steeds 'n gelyke van die individue in die groep is. Die massa is dus nie in hierdie geval hiërargies georganiseer nie, en is leierloos, wat die hoofbeginsel van anargisme is, wat in hoofstuk ses verduidelik sal word.

#### 4.6. Irrasionele en Rationele Propaganda

Daar is vroeër reeds genoem dat nuusuitsendings in *V for Vendetta* op gefabriseerde inligting gebaseer is om die *Norsefire*-regime in 'n goeie lig te stel. Dit staan bekend as irrasionele propaganda. Dit maak staat op valshede eerder as feite, en word gemik

op gevoelens eerder as die intellek. Hierdie tipe propaganda is veral gebruik deur fascistiese groepe en is “vervolmaak” deur Hitler<sup>52</sup> en Goebbels. Hulle het gebruik gemaak van irrasionele romantisme waardeur simbole, vlae, slagspreuke, parades en massavergaderings<sup>53</sup>, radio en film gebruik word om tot mense se emosie en verbeelding te spreek. Hitler het die doeltreffendheid van hierdie irrasionele romantisme eerstehands ervaar by ’n saamtrek van Marxiste, en skryf hieroor in *Mein Kampf*:

In Berlin after the War, I experienced a Marxist mass demonstration in front of the Royal Palace and in the Lustgarten. An ocean of red flags, red scarves and red flowers gave this demonstration, it is estimated that one hundred and twenty thousand persons took part, a powerful appearance at least outwardly. I personally could feel and understand how easily a man of the people succumbs to the suggestive charm of such a grand and impressive spectacle (Hitler 1925: 731).

Figuur 17 is ’n voorbeeld van hoe Alan Moore die Nazimodel van irrasionele propaganda nageboots het, met die gebruik van vlae, simbole, magsvertonings (fig. 19-21) en soldate wat in paradepas (*goose step*) in die strate afmarsjeer asook die gebruik van kort, kragtige, cliché-agtige slagspreuke (fig. 7 – sewende paneel). Dit is ook belangrik om te let op die orreenkoms tussen *Norsefire*-soldate in *V for Vendetta* se uniforms en Hitler se *Sturm abteilung* (Storm troepe ook genoem “bruinhemde”) (fig. 18). In plaas van die Nazi’s se swastika dra die *Norsefire* soldate ’n blou *N* op

---

<sup>52</sup> Thomson merk op in Jowett en O’Donnel (1999: 243): “Hitler shares with Julius Caesar and Napoleon Bonaparte, the distinction of not only making massive use of new methods of propaganda but also of quite consciously and deliberately basing his entire career on propaganda. Hitler het so vas geglo in die krag van propaganda dat hy op ’n keer geskryf het: “Through the skilful and persistent application of propaganda, an entire people can be shown Heaven as Hell and, equally the most miserable life can be made to seem paradise (Jones 1939: 135).

<sup>53</sup> Die skouspel wat gepaardgegaan het met die massabyeenkomstes van die Nazis was veral ’n doeltreffende propaganda-middel. “These lavish public displays moved from being mere exhibitions of Nazi might to becoming propagandistic works of art designed to evoke an outpouring of emotional fervor and support” (Jowett en O’Donnel 1999: 244).

hul uniforms en vlae. Verder maak die *Norsefire*-regime ook soos die Nazi's gebruik van die Romeinse saluut (fig. 22-24).

Rasionele propaganda, aan die ander kant, is gemik op die intellek eerder as emosie. Dit is gebaseer op feite en statistiek. Ellul sê rasonale propaganda “*can thus be honest, strict, exact, but its effect remains irrational because of the spontaneous transformation of all its contents by the individual*” (In Faulkes 1983: 11). Die rasonale kan dus gebruik word om op 'n irrasionele wyse te werk te gaan soos 'n mens kan aflei uit die Orwelliaanse gesegde: “*All propaganda is lies even when one is telling the truth*” (Orwell 1970: 465).

#### 4.7. Swart, Wit en Grys Propaganda

Propaganda kan, afhangend van die akkuraatheid van die inhoud en die betroubaarheid van die bron, as of swart, wit of grys<sup>54</sup> geklasifiseer word. Wit propaganda is afkomstig van 'n betroubare bron en bevat akkurate inligting. Dit poog om die indruk van geloofwaardigheid by luisteraars te skep en word op so 'n manier aangebied dat dit die ontvanger daarvan oortuig dat die betrokke party hom goedgesind is met die beste idees en politieke ideologie.

Swart propaganda daarenteen, soos wat in *Nineteen Eighty-Four* en *V for Vendetta* uitgesaai word, is afkomstig van 'n vals of partydige bron en versprei leuens. Goebbels, Hitler se propagandahoof, het geglo dat verregaande aantygings (soos dié in swart propaganda) makliker geglo word as stellings wat die waarheid net effens

---

<sup>54</sup>Grys propaganda lê tussen swart en wit op die propaganda-skaal. Wanneer daar nie met sekerheid gesê kan word of propaganda akkurate inligting bevat, of van 'n betroubare bron afkomstig is nie, word dit as grys geklasifiseer. (Jowett en O'Donnel 1999: 15).

verdraai (Jowett en O'Donnel 1999: 13). 'n Voorbeeld van tipiese swart propaganda in *V for Vendetta* word gevind in die toneel waar Evey se vriend, Gordon Dietrich, vermoor word deur twee boewe (fig. 25). Langs Dietrich se lyk lê die *Evening Post* met die hoofskrif: "*Crime Figures Fall*" (Moore 2005: 137). Die sukses of mislukking van swart propaganda hang egter af van die luisteraar se gewilligheid om die boodskap as geloofwaardig te aanvaar.

Nog 'n voorbeeld van swart propaganda kom in *V for Vendetta* voor nadat V op die aand van die vyfde November (Guy Fawkes aand), die Engelse Parlementsgebou opgeblaas het (soos wat Fawkes probeer het in 1605 in die sogenaamde buskruitverraad om koning James die eerste en sy familie te vermoor). Hy rond dan sy "ouverture"<sup>55</sup> af met vuurwerke wat afgaan in die vorm van 'n V (fig. 26), sy kenteken wat hy soms op die toneel agterlaat waar hy geopereer het (Moore 2005: 14). Die bomaanval op die parlamentsgebou wat in Susan se woorde hulle "*oldest symbol of authority*" is, (Moore 2005: 16) is sekerlik vir die burgers 'n teken dat die *Norsefire*-regime nie ten volle in beheer is nie, en agterdog is iets wat sodanige regime nie kan bekostig nie. Om hierdie "*propaganda defeat*" (Moore 2005: 16) reg te stel, probeer hulle dit toesmeer met 'n nuusberig wat sê dat die ontploffing 'n beplande slooping van die parlamentsgebou was wat in die nag onderneem is om 'n verkeersopeenhoping te vermy (fig. 12). Daar word voorts gesê dat die vuurwerke net 'n fratseffek van die ontploffing was (Moore 2005: 16-17). Die vervalsing van nuus

---

<sup>55</sup> In hoofstuk een, *The Villain*, verwys V na die ontploffing van die parlamentsgebou en die vuurwerke daarna as sy ouverture. 'n Ouverture is 'n "orkeskomposisie wat die inleiding vorm tot 'n opera of oratorium" (Human 1992: 177). Hierdie ontploffings is inleidend tot V se plan om politieke verandering teweeg te bring. In die proloog van boek drie getiteld "*The land of do as you please*" blaas V die ou poskantoor toring sowel as *Jordan Tower* op. Die *Eye* en *Ear* is dus albei buite aksie. Tydens dié ontploffings staan hy met 'n dirgeerstok soos 'n dirigent by die bladmusiek van Tsjaikovsky se *1812 Ouverture*. Die *1812 Ouverture* is 'n gepaste keuse vir hierdie toneel aangesien daar in dié stuk 'n kanon gevuur word as deel van die musiek. Die datum 1812 verwys na Rusland se oorwinning oor Napoleon. (Human 1992: 254).

soos wat 'n mens hier sien, is ook 'n belangrike tema in Orwell se *Nineteen Eighty-Four*. Trouens, dit is die hoofkarakter, Winston Smith se plig by die *Ministry of Truth*<sup>56</sup> om nuusgebeure, statistiek en selfs persone op te maak. Dit is duidelik dat Moore in dié opsig deur *Nineteen Eighty-Four* geïnspireer is.

#### 4.8. Monopolering van propaganda

Indien 'n totalitêre regime daarin wil slaag om die massa te indoktrineer en onderdanig te hou moet hulle totale beheer oor massakommunikasie uitoefen. Friedrich, Zbigniew en Brzesinski noem die monopolering van propaganda as een van die ses hoofkenmerke van 'n totalitêre staat: “*A technologically conditioned near-complete monopoly of control, in the hands of the party and its subservient cadres, of all means of effective mass communication, such as the press, radio, motion pictures*” (Friedrich et al. 1971:71).

'n Totalitêre regime gebruik alle beskikbare middele om invloed op ander uit te oefen. Dit is hoekom *Norsefire*-propaganda oral in Londen aangetref word: in televisieprogramme, radio-uitsendings, slagspreuke en op plakkate en selfs in die burleske vertonings in die *Kit Kat Kellar*-nagklub<sup>57</sup> (Moore 2005: 125-127). Die *Norsefire*-

---

<sup>56</sup> Dit is interessant om op te merk dat Orwell gedurende die Tweede Wêreldoorlog by die BBC gewerk het, waar hy vertrou geraak het met propaganda-tegnieke waarvoor hy in *Nineteen Eighty-Four* geskryf het. “*It is no coincidence that Winston Smith in Nineteen Eighty-Four, exactly like George Orwell in 1943, should be working in a propaganda organization dedicated to manipulating public opinion and faking the image of history*” (Esslin 1983: 128). Dit is welbekend dat Orwell die propaganda, sensuur en knoeiery met geskiedenis en taal op Sowjet Rusland en Nazi Duitsland gebaseer het, maar hy het ná sy ondervinding by die BBC soortgelyke neigings van Britse propaganda in *Nineteen Eighty-Four* geïnkorporeer.

<sup>57</sup> In een van die burleske optredes in die *Kit Kat Kellar* word daar gesing (miskien met 'n tong in die kies) oor die *Norsefire*-heerskappy:



regime oefen selfs beheer uit oor die inhoud van biskop Anthony Liliman se kerkdienste. Hy sê ná 'n diens: “*Fate wanted it included and who are we to argue with the almighty*” (Moore 2005: 46). Dit was ook die geval in die Nazi-regime. Om die Nazi-party in staat te stel om teenstrydige sienswyses uit te skakel, moes hulle boodskap elke faset van die samelewing oorheers. In 1933 is 'n dekreet uitgereik wat Goebbels algehele beheer oor alle nuusdienste, binnelandse en buitelandse propaganda, kuns, radio-, film- en teaterproduksies, sensuur, uitstallings, reisadvertensies en sport gegee het (Jones 1939: 138).

In Nazi Duitsland is die film as medium ingespan om groot groepe mense te beïnvloed. Goebbels was aan die hoof van die afdeling wat die uitreiking van lisensies aan filmmakers hanteer het, en indien die film nie aan sy politieke vereistes voldoen het nie, is dit summier afgekeur (Leiser 1968: 14). Hitler se idee was om die film te gebruik as openlike propaganda waar kykers deurentyd daarvan bewus was dat hulle na 'n politieke film kyk, maar Goebbels was van mening dat onbeskaamde politieke propaganda nie soveel byval sou vind nie. Volgens laasgenoemde kon propaganda 'n veel groter impak hê wanneer die doelwitte wat voorgestel word, as navolgenswaardig oortuig het en nie as blatante propaganda aangebied word nie: “*Propaganda ceases to be effective from the moment its presence becomes visible*” (Ayçoberry 1979: 77). Onder Goebbels se beheer was slegs een sesde van die 1150 films wat gedurende die Reich vervaardig is, openlike Nazi propaganda terwyl die res gewone films was wat 'n sterk onderliggende politieke boodskap uitgedra het. In films soos *Jüd Sus* (fig. 31) word die Joodse karakters uitgebeeld as lelike, skelm, geldwolwe en parasiete wat die

---

But at rallies in the night with all the torches burning bright, I feel a stirring in me I cannot neglect. And I'll grasp with mad abandon any lad with an armband on and whose cute salute is manly and erect!... I like the marching and the music and the mood!... So if some blonde and blue-eyed boy would care to teach me strength through joy...” (Moore 2005: 125-126).

Duitsers wou bedrieg en uitbuit. Leiser sê die volgende van dié uitbeelding van Jode in Duitse films: "*The caricatures of Jews in these films are reminiscent of the repugnant pictures of Jews in children's books (fig. 32) through which the Third Reich was already drumming into the young a hatred of Jews*" (1968: 77).

In *V for Vendetta* word swartmense in televisieprogramme op dieselfde manier verguis as Jode in Duitse films en kinderboeke. Een sodanige televisieprogram handel oor 'n sterk, Saksiese held genaamd, *Storm Saxon* (fig. 33) wat *Heidi*, sy pragtige, blonde meisie teen swart skurke moet beskerm. In een episode van *Storm Saxon* sê Storm aan Heidi: "*Those black butchers have had it their own way for too long! They rape our women, they burn our houses, our possessions. But no more Heidi. Because starting from today Storm Saxon is fighting back!*" (Moore 2005: 107).

Op daardie punt gryp 'n groep swart skurke vir *Storm* en *Heidi* en sê in 'n stereotipiese swart dialek: "*My oh my! Who dis pretty little white lady?*" (Moore 2005: 107). *Storm* veg egter terug en een skurk skree aan 'n ander: "*Le Roy! Look out! De White debil got him a laser Luger*"<sup>58</sup> (Moore 2005: 108). Die stereotipering van swartmense as wellustige, onopgevoede kriminele vuur die haat aan wat daar reeds in Moore se Engeland teen die "*Other*"<sup>59</sup> aan die orde was.

#### 4.9. V se Teenpropaganda

---

<sup>58</sup> Dit is interessant om te let op *Storm Saxon* se keuse van 'n wapen. Die *Luger* was 'n pistool wat in die Tweede Wêreldoorlog deur die Nazi's gebruik was, maar in die "*Nightmarish future England of Storm Saxon*" (Moore 2005: 108) het die *Luger* 'n lasergeweer geword.

<sup>59</sup> Die term *other* dui hier op die binêre teenpool van die dominante groep, in hierdie geval, die westerling. Swart mense is in Moore se futuristiese Engeland niks meer as vervreemde randfigure nie.

Hitler het beseef dat die sukses van Nazi-propaganda afhang van die doeltreffendheid waarmee teenpropaganda onderdruk word. “Gevaarlike idees” is dus ’n bedreiging vir fascistiese oorheersing soos Churchill op ’n keer gesê het in ’n uitsending na Amerika: “*They [fascists] are afraid of words and thoughts: words spoken abroad, thoughts stirring at home – all the more powerful because forbidden terrify them...They make frantic efforts to bar out thoughts and words. They are afraid of the workings of the human mind*” (Jones 1939: 139). V is dus die spreekwoordelike vlieg in die self vir die *Norsefire*-regime, soos in die bespreking hieronder duidelik sal word, omdat hy homself teen die regime uitspreek en hul eie wapen, naamlik die massamedia teen hulle gebruik.

In hoofstuk drie getiteld, *Video* van boek twee van *V for Vendetta* breek V by die *Fate* uitsaaier in, en dwing hy die tegniese toesighouer, Roger Dascombe om ’n video wat hy geproduseer het, uit te saai. Daarna, in hoofstuk vier getiteld, *A Vocational Viewpoint*, word dié video uitgesaai (fig. 27) en daarin spreek V die mense van Londen aan asof hulle werknemers is wie se werkverrigting hy evalueer (Moore 2005: 113-117). Hy prys die mensdom vir hul bydraes op die gebied van tegnologie in ’n paneel met die maanlanding as agtergrond (fig. 28), maar kritiseer die mens se bereidwilligheid om deur die eeue,<sup>60</sup> bose leiers toe te laat om mag oor hulle te hê (fig. 29). Let wel, V kritiseer nie die korrupte *Norsefire*-regime nie, maar die gewone burgers van Engeland wat toelaat dat hulle van hul vryheid ontnem word: “*We’ve had a string of embezzlers, frauds, liars and lunatics making a string of catastrophic decisions*”. Hierdie stelling word gemaak teen die agtergrond van ’n paneel waar foto’s van Hitler, Stalin en Mussolini verskyn. V sê dan: “*But who elected them? It*

---

<sup>60</sup> V sien dat die mens deur die eeue sy foute herhaal deur magshonger leiers te gehoorsaam: “*To go on making the same lethal errors century after century seems to me nothing short of deliberate*” (Moore 2005: 117).

*was you! You appointed these people! You gave them the power to make decisions for you!”* (Moore 2005: 116-117).

V hoop om met hierdie video die massa tot optrede teen ’n regeringstelsel wat hy voel hulle uitbuit aan te spoor. Die tipe teenpropaganda wat V in werking stel is dus opruiend van aard. Die *Norsefire*-regime se antwoord op V se video-boodskap is egter weereens, soos in die geval van die bomaanval op die parlamentsgebou, om die waarheid te probeer toesmeer. Die *Daily Mirror* (fig. 30) plaas die oggend ná die video-uitsending ’n berig op die voorblad met die opskrif: “*Guy Fawkes Video Error*” (Moore 2005: 124).

## **Hoofstuk 5:**

### **Bewaking in die Totalitêre-distopie**

Om aan bewind te bly moet die totalitêre staat burgers omvorm in 'n goed-gelowige, oningeligte massa. Hierdie massa moet geprogrammeer kan word om op 'n presiese tyd wakker te word, werk toe te gaan, middagete te eet ensovoorts soos deur die *Tables of Hourly Commandments*<sup>61</sup> in Zamyatin se *We*. Hulle moet hulself polisieer en hul gedrag moet altyd voorspelbaar wees. Die regime bereik dié ideaal deur vrees by burgers in te boesem met 'n alomteenwoordige toesigstelsel. Daar word in hierdie hoofstuk eerstens gekyk na die toesigstelsels wat oor burgers waak in *Nineteen Eighty-Four* en *V for Vendetta* en hoe tegnologie as middel van onderdrukking in die distopie aangewend word. Daarna word die verskynsel van panoptisisme in Orwell en Moore se distopieë ondersoek. Die hoofstuk word afgesluit met hoe V die bewaking van die *Norsefire*-regime ontwyk en in eie munt terugbetaal.

---

<sup>61</sup> *We* se protagonis, D-503 skryf in sy dagboek die volgende oor die *Tables of Hourly Commandments*:

Each morning, with six-wheeled precision, at the very same minute and the very same second we, in our millions, arise as one. At the very same hour we mono-millionedly begin work – and, when we finish it we do so mono-millionedly. And, merging into but one body with multi-millioned hands, at the very second designated by The Tables of Hourly Commandments we bring our spoons to our mouths; at the very same second, likewise, we set out for a walk, or got to an auditorium, or the Hall of Taylor Exercises, or retire to sleep (Zamyatin 1970: 28-29).

5.1. Eyes, Ears en Telescreens in Orwell en Moore se distopieë

Totalitêre regimes moet te alle tye hul onderdane se bewegings monitor indien hulle totale beheer oor die samelewing wil behou.<sup>62</sup> Toesig en spioenasie is dus herhaalde temas in distopiese fiksie, byvoorbeeld in Yevgeny Zamyatin se *We* en George Orwell se *Nineteen Eighty-Four*<sup>63</sup>. Ook in *V for Vendetta* se verbeelde Londen is daar 'n alomteenwoordige kamerastelsel wat elke beweging van die Londenars dophou. Daar is selfs kameras in die slaapkamers van *Norsefire*-partylede, insluitende die hoof van die *Eye*, Conrad Heyer<sup>64</sup> (Moore 2005: 228). Onder een van die straatkameras is 'n bordjie aangebring waarop geskryf staan dat die kamerastelsel ter wille van die burgers se eie beskerming geïnstaleer is (fig. 34-35), terwyl dit in werklikheid aangebring is om hulle van hul privaatheid te ontnem.

Die publiek word egter nie net by wyse van kamera gemonitor nie, maar elke gesprek word afgeluister. Die kameranetwerk staan bekend as die *Eye* met Conrad Heyer aan die hoof, en die afluiternetwerk as die *Ear*, met Brian (Bunny) Etheridge aan die hoof. Albei word beheer deur die *Fate Computer* wat beheer word deur Adam Susan, die outoritêre leier van die *Norsefire*-regime. Susan, wat meestal net aangespreek word as “*leader*” het 'n eienaardige obsessie met die *Fate Computer*. In een deel van die boek praat hy met die rekenaar asof dit 'n vrou is aan wie hy 'n

---

<sup>62</sup> Alhoewel Plato se *Republiek* baie totalitêre beginsels bevat is daar geen streng toesig oor individue soos wat gevind word in die fascistiese distopie nie. Orde word behou deur ongedwonge harmonie en nie deur informante of terroristiese polisiemagte nie (Klosko 1986: 149).

<sup>63</sup> Ook in Thomas Pynchon se *Vineland* (1990) word daar deur die staat op mense gespioeneer. Baie van die boek se karakters is deel van 'n landwye netwerk van informante wat deur die regering betaal word om opstandelinge uit te wys (Booker 1994: 153).

<sup>64</sup> Conrad Heyer se vrou, Helen, noem hom 'n “*professional peeping Tom*” en “*England’s highest-paid voyeur*” (Moore 2005: 46).

serenade opdra: “*I would wait upon your every utterance and never ask the merest splinter of affection. Fate... I love you*” (Moore 2005: 39).

Soos reeds gemeld, is die gebrek aan privaatheid ook een van die hoofemas in *Nineteen Eighty-Four*. Die diktator, *Big Brother*, se gesig en die slagspreuk: “*Big Brother is watching You*” is oral in *Oceania* te sien. Dit kom voor op plakkate, seëls, muntstukke en sigaretpakkies en die protagonis, Winston kla dat dit vir hom voel asof *Big Brother* se oë op die foto hom volg, waar hy ookal gaan (Orwell 1949:25). Dit is egter meer as net ’n gevoel. Oceaniërs is bewus daarvan dat geen daad, beweging of selfs gesigsuitdrukking ongesiens verbygaan nie. In elke kamer van elke gebou is televisieskerms wat toesig hou oor die mense van *Oceania*. Winston se woonstelblok, *Victory Mansions*, word beskryf as ’n gebou met groot glasdeure wat dui op deursigtigheid en ’n gebrek aan privaatheid van dié aan die binnekant.<sup>65</sup> Ook buite die woonstelblok is daar polisiepatrollie-helikopters wat verseker dat elke burger dopgehou word. Selfs op die platteland is daar geen ontvlugting aan die party se toesigstelsel nie.

In general you could not assume that you were much safer in the country than in London. There were no *telescreens*, of course, but there was always the danger of concealed microphones by which your voice might be picked up and recognized (Orwell 1949: 96-97).

---

<sup>65</sup>In die *One State*, wat deur ’n glasmuur (die *green wall*) van die res van die wêreld afgesny word is Zamyatin se *We*, word huise en byna alle ander voorwerpe van glas gemaak sodat almal en alles te alle tye sigbaar kan wees.

## 5.2. Tegnologie as Onderdrukker

In die Totalitêre-distopie dien wetenskap en tegnologie (byvoorbeeld kameras luidsprekers of selfs dwelms) as hulpmiddels in die onderdrukking. Volgens Booker is Zamyatin se *We* “centrally informed by a fear of the dehumanizing potential of technology” (1994: 25-26). Ook Orwell en Huxley het geglo dat tegnologie aangewend kan word vir die doeleinde van onderdrukking. Vattimo stem saam met hierdie idee: “*Technical advances have always brought with them the possibility of their wrongful application, or have given rise to risks that were previously unknown*” (1992: 78). Hierdie opvatting staan in skrilte kontras met die positiewe blik wat utopiste op tegnologie gehad het:

Science is put to work doing all its benevolent tasks, such as lengthening the life span, curing diseases, increasing the productivity of land, providing the technology that will lead to labour saving machinery. If slavery is rare in the modern utopia, it is partly because machines abound (Walsh 1962: 56).

Waar tegnologie in die moderne utopie as hulpmiddel aangewend word, word dit in die Totalitêre-distopie oor die algemeen, ’n wapen in die hande van die regerende party, terwyl die publiek in agterlike omstandighede leef en gevolglik weerloos is. Die *Fate Computer* is nie net die *Norsefire*-regime se oë en ore nie, maar ook die spreekbuis waarmee hy propaganda uitsaai. Dié rekenaar is dus die beheerpunt van die samelewing en Susan se mees waardevolle wapen. Nadat V die *Eye* en *Ear* vernietig asook *Jordan Tower* (die gebou wat die uitsaai-owerheid: *Fate*, huisves), is Susan heeltemal magteloos en verloor hy sy verstand.



### 5.3. Panoptisisme in Orwell en Moore se distopieë

In *Nineteen Eighty-Four* is daar geen ontvlugting van tegnologie nie. Die skerms waarmee die *Inner Party* op Oceaniërs spioeneer, kan net in die huise van elite-binnepartylede vir 'n kort tydjie afgeskakel word, en daar is geen manier waarop partylede kan vasstel of daar wel iemand is wat hulle op 'n bepaalde tydstip dophou nie. Hierdie manier van toesighouding stem ooreen met dié van die Panoptikon, 'n eksperimentele gevangenis wat in die negentiende eeu deur Jeremy Bentham ontwerp is, en waaroor Michel Foucault skryf in *Discipline and Punish* (1977). Die gevangenes in die Panoptikon kan nooit hul bewakers sien nie, maar hulle word wel deeglik gesien deur die bewakers. Hulle kan dus nie seker wees of daar bewakers is nie, maar weet dat hulle dopgehou word. Bentham verduidelik die idee van mag in die Panoptikon soos volg:

Power should be visible and unverifiable. Visible: the inmate will constantly have before his eyes the tall outline of the central tower from which he is spied upon. Unverifiable: the inmate must never know whether he is being looked at at any moment; but he must be sure that he may always be so (Foucault 1977: 201).

Soos in die Panoptikon moet die *Norsefire*-regime se toesigstelsel altyd sigbaar wees. Die regime wend geen poging aan om die kameras weg te steek nie. Dit is noodsaaklik dat die burgers in Moore se Londen bewus moet wees van die kameras, en dat die burgers in Orwell se *Oceania* bewus moet wees van die televisieskerms. Hulle moet weet, net soos die gevangenes van die Panoptikon, dat hulle te alle tye sigbaar en onder bewaking is, wat daarop neerkom dat hulle hulself polisieer. Oceaniërs se gedrag mag nooit die geringste aanduiding van ontevredenheid gee nie.

Selfs 'n gesigsuitdrukking kan lei tot suspisie, 'n verskynsel bekend as *Face crime*<sup>66</sup>.

Winston sê in sy vertelling:

It was terribly dangerous to let your thoughts wander when you were in any public place or within range of a telescreen. The smallest thing could give you away. A nervous tic, an unconscious look of anxiety, a habit of muttering to yourself – anything that carried with it the suggestion of abnormality (Orwell 1949: 52).

Panoptisisme behels verder dat daar soveel moontlik inligting oor elke lid van die samelewing ingesamel word en dat rekord gehou word van elke persoon. Hierdie model van dokumentasie van burgers het sy oorsprong in die sewentiende eeu en is toegepas as maatreël om die verspreiding van die plaag te verhoed, maar is vervolmaak deur die moderne tegnologie. In die inleidende nuusberig in *V for Vendetta*, word die Londenaars daaraan herinner om hul sensusvorms te voltooi (fig. 14). Talle moderne instellings maak staat op die insameling van inligting van elke persoon sodat daardie persoon gemeet kan word aan die samelewing se standaard. Foucault sê “[Modern] prisons resemble factories, schools, barracks, hospitals, which all resemble prisons” (1977: 201). Daar word ook gebruik gemaak van retina-skanderings om mense te identifiseer en hul persoonlike inligting op te roep, wat nie werk met V nie omdat hy altyd 'n Guy Fawkes papier maché masker dra soos Conrad Heyer, hoof van die *Eye* vir Adam Susan inlig: “I’m afraid the mask makes retinal identification impossible” (Moore 2005: 15). Daar is ook geen rekords of persoonlike inligting oor V in die regime se besit nie aangesien hy al die oorlewendes van die *Larkhill* gevangene-kamp vermoor het (Moore 2005: 72).

---

<sup>66</sup> Winston verduidelik die term *face crime* soos volg: “...to wear an improper expression on your face (to look incredulous when a victory was announced, for example) was itself a punishable offence. There was even a word for it in Newspeak: *facecrime*, it was called” (Orwell 1949: 52).

Die *Norsefire*-regime probeer ook die beweging van die Londenaars aan bande te lê met 'n aandklokkeël “*I didn't think anybody came to Westminster at night except. You know...women*” (Moore 2005: 13) asook om sekere gebiede af te sper en toegang daartoe te verbied (fig. 13): “*The people of London are advised that the Brixton and Streatham areas are quarantine zones as of today*” (Moore 2005: 9).

#### 5.4. V as Vanishing Act en Voyeur

V is die enigste persoon vir wie die *Norsefire*-regime nie kan beheer nie omdat hy die enigste een is wat daarin slaag om die regime se oë en ore te ontwyk. Sy skuilplek, die *Shadow Gallery*, is ondergronds geleë in die verlate *Victoria* Stasie, wat ontvlugting bied teen die party se kameras en mikrofone. Hier kan V in geheim sy sameswering teen die regime beplan en sy doen en late bly vir almal in Londen (selfs vir Evey tot 'n mate) 'n raaisel. Omdat hy buite die reikwydte van die regime is, is hy onvoorspelbaar en bly hy 'n doring in die regime se vlees.

Die speurder, Eric Finch neem LSD (Lysergic Acid Diethylamide) in 'n poging om V vas te trek en te “dink soos V dink” (Moore 2005: 210). Die halusinerings maak dat hy V se skisofreniese denkwysse verstaan en hy begin selfs om soos V woordspelings te gebruik.<sup>67</sup> Hy loop dan deur die strate in 'n verlate deel van die stad en dink by homself: “*Like a vixen to it's lair, like a vole to it's hole, a veritable vanishing act, but where? Think like him, think like him full of voodoo, full of vision, what would he do? Where would he...*” (Moore 2005: 230). Op daardie oomblik gooi die bordjie

---

<sup>67</sup> “*Vaulting, veering, vomiting up the values that victimized me, feeling vast, feeling virginal... Was this how he felt? This verve, this vitality...*” (Moore 2005:216). Merk op die alliterasie van die letter V.

van die *Victoria* stasie 'n skaduwee wat die vorm van V se kenteken aanneem (fig. 36), en in die paneel daarna word Finch se glimlaggende gesig uitgebeeld omdat hy besef dat hy uiteindelik V se skuilplek ontdek het.

Daar is in die vorige hoofstuk genoem dat V van sommige van die totalitêre regime se vernaamste wapens soos propaganda gebruikmaak, en dit teen die regime inspan. Nog 'n voorbeeld van hoe hy die regering in eie munt terugbetaal is deur 'n presiese replika van Susan se geliefde *Fate Computer* in die *Shadow Gallery*<sup>68</sup> waarmee hy ook ander se doen en late kan dophou.<sup>69</sup> Hy neem dus net soos Adam Susan, Conrad Heyer en die hele regime die rol van *voyeur*<sup>70</sup> aan, en speel verskillende groepe, wat in die chaos veg om oorheersing, teen mekaar af. Hy stuur byvoorbeeld vir Conrad Heyer beeldmateriaal van sy vrou, Helen en Alistair (Ally) Harper se owerspel, en Conrad vermoor dan vir Ally, 'n misdadiger wat die nuwe hoof van die *Finger* sou word.

V probeer om hulle onafhanklikheid en privaatheid aan die burgers van Londen terug te gee sodat hulle, soos hy, buite die soeklig van die regering kan lewe. Hy vernietig dus die *Eye* en *Ear* en maak 'n afkondiging oor die luggolwe as die *Voice of Fate*:

Good evening, London. This is the *Voice of Fate*...Her Majesty's government is pleased to return the rights of secrecy and privacy to you, its loyal subjects. For three days, your movements will not be watched. Your

---

<sup>68</sup> Hierdie is 'n baie ongewone en onwaarskynlike deel van die verhaal. Waar sou V, 'n terroris, so 'n rekenaar kry? Hoe kon hy dit self bou?

<sup>69</sup> V sê omdat Susan sy (V se) minnares naamlik geregtigheid gesteel het, hy Susan s'n, die *Fate Computer* gesteel: "*He'll rue his promiscuity. The rogue who stole my only love, when he's informed how many years it is... since first I bedded his*" (Moore 2005: 201).

<sup>70</sup> *Voyeurisme* verwys na die plesier wat verkry word deur ander waar te neem sonder om self waargeneem te word.

conversations will not be listened to. 'And do what thou wilt' shall be the whole of the law. God bless you. And Goodnight (Moore 2005: 186-187).

## **Hoofstuk 6:**

### **Die Protagonis in die Totalitêre-distopie**

Die protagonis in utopiese verhale is byna altyd 'n buitelandeër of besoeker aan die utopiese staat. Raphael Hythloday van Thomas More se *Utopia*, byvoorbeeld, is nie 'n boorling van *Utopia* nie, maar het op dié eiland afgekom, die gebruike en sosiale samestelling bestudeer, en met sy terugkoms dit aan sy vriend, Peter Gilles vertel.

In teenstelling hiermee is die distopiese protagonis byna altyd, met die uitsondering van *Brave New World* se *Savage*, 'n aangeborene van die distopiese staat. Aanvanklik is hierdie protagonis vanweë die staat se indoktrinasie tevrede met sy situasie, maar kom later tot die besef, dikwels deur 'n liefdesverhouding soos in *Nineteen Eighty-Four*, *We* en *Fahrenheit 451*, dat hy homself midde in 'n siek samelewing bevind.

*V for Vendetta* se protagonis, V is net soos dié karakters vasgevang in 'n neerdrukkende samelewing wat geen ag slaan op sy burgers se regte nie. Maar in teenstelling met die protagoniste van ander distopieë wat magteloos teen die sisteem is, is V 'n buitengewone held, wat byna onoorwinlik voorkom. Tog, anders as die onsterflike helde wat so dikwels in comics voorkom, verloor V aan die einde van die verhaal sy lewe. In hierdie hoofstuk word V se karakter ontleed en word daar vlugtig gekyk na van die anargistiese beginsels wat hy verteenwoordig. Die hoofstuk word

dan afgesluit met 'n bespreking van V en Evey se verhouding en die rol wat Evey speel in V se "Vendetta".

### 6.1. Wie is V

Alan Moore se hoofkarakter in *V for Vendetta* genaamd V is een van die mees ongewone en eksentrieke helde in comics. V stel homself aan Evey Hammond voor as "... the king of the twentieth century. I'm the bogeyman. The villain... The black sheep of the family" (Moore 2005: 13). Die sleutelwoord hier is "Villain". V is definitief 'n skurk in die oë van die *Norsefire*-regime, maar die vraag is: hoe sien die leser hom? V staan onder andere vir (v)ryheid, maar 'n mens kan nie die feit ignoreer dat hy deur en deur 'n terroris is nie. Moore het deur V 'n baie dubbelsinnige karakter geskep net soos een van sy ander gemaskerde karakters, Rorshach in *The Watchmen*.

Albei karakters het ander identiteite gehad voordat hulle die identiteite van V of Rorshach aangeneem het. Rorshach was eers Walter Kovacs, 'n mishandelde seun van 'n prostituut, en V was eers 'n gevangene in die *Larkhill Resettlement Camp*. Meer as dit weet die leser nie van hom nie, aangesien die *Norsefire*-regime die bestaan van *Larkhill* wou geheimhou en daar dus geen rekords oor V bestaan nie (Moore 2005: 86).

V en Rorshach is albei multidimensionele karakters omdat albei 'n goeie en 'n donker kant het. Rorshach tree wel op as 'n beskermmer van onskuldige mense, maar soms kom sy donker kant sterker na vore as sy goeie kant – wanneer hy byvoorbeeld verdagtes ondervra, breek hy hul vingers een vir een totdat hulle praat (Reynolds 1992: 107). V se goeie kant oorskadu egter sy donker kant, omdat hy daarna streef

om van die Engeland waarin hy leef 'n vryer plek te maak. Evey sê ná sy dood aan hom: *“You came out of an abbatoir unharmed. But not unchanged. And saw freedom’s necessity not just for you, but for us all”* (Moore 2005: 260).

## 6.2. V as idee

Vanweë die gebrek aan persoonlike inligting oor V, word hy minder as 'n mens en meer as 'n idee gelees. Wanneer die speurder, Eric Finch, vir V skiet sê V: *“There’s no flesh or blood within this cloak to kill. There’s only an idea. Ideas are bullet proof”* (Moore 2005: 236). Die gedagte in *V for Vendetta* is dus dat die individualis minder belangrik is as die saak waarvoor hy opstaan, soos Evey ná V se dood aan hom sê: *“Whoever you are isn’t as big as the idea of you”* (Moore 2005: 250).

V het nie eers 'n naam soos konvensionele superhelde nie. In een gesprek oor V word daar gesê: *“Oughtta ‘ave a proper name: the Panther, the Fox, the Ripper. Those were proper names, not effin’ initials!”* (Moore 2005: 189). Die feit dat V se naam slegs uit 'n enkele letter bestaan, versterk die idee dat hy meer as net 'n gewone persoon is, maar ook 'n simbool wat baie ander dinge verteenwoordig, soos in die titel *V for Vendetta* wat moontlik afgelei is van die Engelse slagspreuk en Winston Churchill se handgebaar *V for Victory* (fig. 37) in die Tweede Wêreldoorlog. Elke hoofstuktitel begin ook met die letter V en V kan dus staan vir *Villain, Violence, Vigil, Vindication ensovoorts*.

Net soos wat die sewentiende-eeuse, rewolusionêre Guy Fawkes as voorbeeld of “idee” vir V gedien het, moet die idee van V ook ander tot aksie inspireer, en sy



invloed op die gewone bevolking word later in die verhaal duidelik, byvoorbeeld die meisie wat 'n omsirkelde V op 'n muur spuitverf (Moore 2005: 189), die karakter wat V namaak in een van die *Kit Kat Kellar* se burleske optredes (Moore 2005: 192) en belangriker, Evey wat sy identiteit aanneem en sy werk voortsit. Nadat Eric Finch vertel dat hy vir V vermoor het, word daar oor luidsprekers aangekondig dat, indien V nie voor middernag opdaag nie, daar aanvaar sal word dat hy wel dood is, en die opstand teen die regime gestuit is. Teen middernag daag Evey egter op in V se masker en kostuum en kondig aan: “...reports of my death were exaggerated”<sup>71</sup> (Moore 2005: 258). In figuur 38 en 39 kan die leser sien hoe daar in V se *Shadow Gallery* 'n ry maskers en mantels hang vir toekomstige volgelinge wat net soos Evey sy identiteit sal aanneem en sy werk sal voortsit. Hieruit blyk dit dat V 'n massa-verset teen die *Norsefire*-regime beplan het. Sy volgelinge sal nie meer herkenbaar wees nie, almal sal identies wees en dus gelyk in status wees.

### 6.3. V as Anargis

Daar is reeds genoem dat twee teenstrydige politieke ideologieë in *V for Vendetta* aan die bod kom, naamlik fascisme, verteenwoordig deur die *Norsefire*-regime, en anargisme, verteenwoordig deur V. Laasgenoemde se kenteken toon sterk ooreenkoms met die anargistiese simbool (fig.40-41). Anargisme is 'n politieke filosofie wat alle vorme van gedwonge gesag teenstaan en anargiste glo dat, aangesien alle vorme van regering in wese onderdrukkend is, die staat afgeskaf moet word. Die moderne anargistiese filosoof, William Godwin handhaaf die siening dat die staat se gesag gegrond is op dwang. Die staat het nie noodwendig beter kennis of

---

<sup>71</sup> Hierdie is 'n aanhaling uit 'n telegram wat mark Twain in 1897 aan die *Associated Press* gestuur het: “*The reports of my death are greatly exaggerated*” (Bartlett 1980: 625).

wysheid nie, maar meer mag, en gebruik geweld om te verseker dat sy wette gehoorsaam word: “*The state is an unnecessary encumbrance on social relations and exists primarily to allow a small ruling class to exploit and coerce the remainder of society*” (Miller 1987: 20). Die staatlose samelewing wat anargiste in die vooruitsig stel sal bestaan uit vry individue wat elk volmag oor hul eie lewe het en self oor hul lot besluit.

Kritici teen anargisme glo dat die samelewing waarna anargiste streef net tot chaos sal lei omdat die staat die aangewese instansie is om orde te handhaaf. Volgens die anargis besit die staat nie die vermoë om orde te handhaaf nie. Volgens hulle is die staat die rede vir sosiale disharmonie – dit steel deur middel van belasting en moordeur middel van oorlog en die doodstraf.

Anargisme lê tussen twee wêrelde, dié van utopie en van chaos. V het vir Londen hul reg tot privaatheid terug gegee toe hy die kameranetwerk (die *Eye*) en afluisternetwerk (die *Ear*) vernietig het, maar die nuutgevonde vryheid het in chaos ontaard. Toe Evey vir V vra of die nuwe Londen die “*Land of do as you please*” is waarna hy gestreef het, antwoord hy na aanleiding van die plundery en geweld: “*No, this is only the land of take-what-you-want*” (Moore 2005: 195).

V sê dat die era van *Ordnung* (’n Duitse woord vir ’n toestand van orde) slegs verkry word wanneer die waansinnige siklus van *Verwirrung* (’n Duitse woord vir ’n toestand van verwarring) homself uitgewoed het. *Ordnung* is volgens V “*True order, which is to say voluntary order*” (Moore 2005: 195). Wat akkordeer met die beskrywing van

anargisme as “*A social order based entirely on voluntary co-operation between individuals and groups*” (Miller 1987: 19).

Daar bestaan geen twyfel oor dat dit noodsaaklik is vir V om die mense te bevry van die totalitêre onderdrukking van die *Norsefire*-regime nie. Die vraag is eerder of bogenoemde harmoniese egalitêre samelewing van “vrywillige samewerking” waar elke mens ’n ander se uitkyk respekteer, regtig moontlik is, en of dit nie net ’n onbereikbare utopiese ideaal is nie.

V probeer boonop om só ’n samelewing deur rewolusie en geweld tot stand te bring. Anargiste soos Bakunin glo dat geweld noodsaaklik en onafwendbaar is om hul ideale samelewing teweeg te bring. V behoort ook tot dié groep gewelddadige anargiste. Hy is dus nie ’n vlekkelose held soos dié wat dikwels in comics geteken word nie. Hy vernietig regeringsgeboue en vermoor belangrike rolspelers in die *Norsefire*-regime om die speelveld vir almal gelyk te maak. Evey is aanvanklik geskok wanneer sy uitvind dat V ’n moordenaar is en in hoofstuk nege, getiteld *Violence* van die eerste boek, verwyrt sy hom omdat hy haar by die moord op biskop Anthony Liliman betrek het.

#### 6.4. V die Skisofreen

V se gewelddadige aard spruit moontlik uit sy skisofreniese geestestoestand. Dokter Delia Surridge wat mediese eksperimente op *Larkhill* gevangenes moes uitvoer, het die volgende oor V in haar dagboek geskryf: “*He’s quite insane. Batch 5<sup>72</sup> seems to*

---

<sup>72</sup> *Batch 5* is ’n chemiese middel waarmee gevangenes van die *Larkhill Resettlement Camp* ingespuut is.

*have brought on some kind of psychotic breakdown. Strangely he's developed one of those curious side effects which seem to afflict certain categories of schizophrenic...*"

(Moore 2005: 81). Claasen is van mening dat geestesversteurdheid 'n belangrike faktor is wat by gewelddadige anargiste in berekening gebring moet word. Dreyer definieer 'n anargis as synde 'n "kranksinnige idealis" en Cole beweer dat die werke van Bakunin "onteenseglik die produk van 'n geestesversteurde was" (in Claasen 1985: 28-29).

#### 6.5. V en Evey: Vernietiger en Skepper

Nie alle anargistiese denkers is egter voorstanders van dade van terreur nie. Sommige, soos Godwin en Proudhon glo in morele oorreding en passiewe weerstand. Evey behoort tot hierdie groep "vredeliewende" anargiste. V sê in hoofstuk nege getiteld, *Vigil* van die derde boek, dat anargisme twee gesigte het, naamlik dié van skepper en dié van vernietiger (Moore 2005: 248). In *V for Vendetta* beklee V beslis die rol van vernietiger en Evey dié van skepper.

Soos Proudhon, glo V dus in die beginsel van *destruam et aedificabo* (destruksie en konstruksie), of anders gestel, "'n primêre vernietiging van die bestaande orde tot amorfisme waaruit 'n nuwe samelewing gekonstrueer kan word" (Claasen 1985: 16). V verwoord bogenoemde beginsel soos volg: "...*destroyers topple empires, make a canvas of clean rubble where creators then can build a better world*" (Moore 2005: 248). Met V se dood word 'n nuwe era ingelei soos Evey sê: "*Away with our explosives then! Away with our destroyers! They have no place within our better world... Let's drink their health ... Then meet with them no more*" (Moore 2005:

248). Wanneer Evey die leisels by V oorneem, sê sy: “*The age of killers is no more. They have no place within our better world*” (Moore 2005: 260).

Wat my opval ten opsigte van die onderskeie slotte van distopiese verhale soos dié van Orwell, Zamyatin, Bradbury en ander, is die feit dat hulle male sonder tal eindig in ’n oorwinning vir die antagonis, die diktatuur. Die protagonis wat drome van rewolusie gekoester het, slaag nie gewoonlik daarin om enige verandering in die samelewing teweeg te bring nie, intendeel, die samelewing verander hóm. Dié punt word duidelik waneer O’ Brien in *Nineteen Eighty-Four* die volgende waarskuwing aan Winston rig: “*If you have ever cherished any dreams of violent insurrection, you must abandon them. There is no way in which the party can be overthrown. The rule of the party is forever*” (Orwell 1949: 207-208). Die gevoel van hulpeloosheid in *Nineteen Eighty-Four* is so geweldig dat selfs die rebellegroep, die *Brotherhood* net ’n rookskerm is wat die party gebruik om dissidente vas te trek. Wanneer Winston vir O’ Brien oor die bestaan van die *Brotherhood* vra, antwoord hy: “*As long as you live it will be a an unsolved riddle in your mind*” (Orwell 1949: 206).

Moore se distopie is egter ’n uitsondering op hierdie reël in dié sin dat hy die leser teen die einde ’n straaltjie van hoop bied. V slaag in *V for Vendetta* wel daarin om die onderdrukkende regime teen te gaan en ná sy dood word sy werk voortgesit deur Evey, wat sy persona aanneem. Evey sê in haar laaste toneel: “*I feel elated, wild, enthusiastic. But not scared. There isn’t time for fear. For me or anyone. We’ve things to do... People to see...*” (Moore 2005: 263).

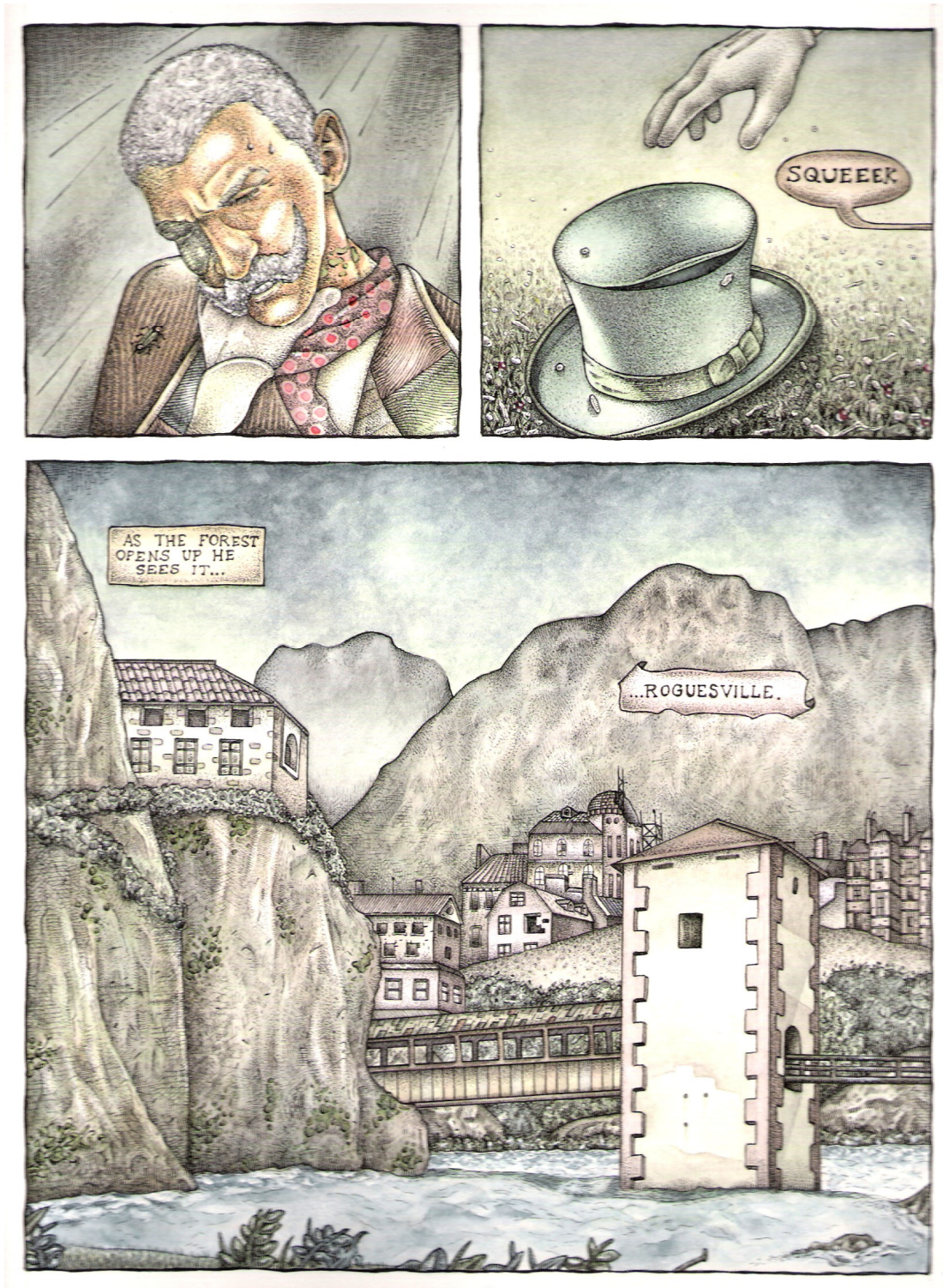
## Slothoofstuk

Vir die leser wat nie vertrou met die distopiese genre is nie, sal die oordrewe sinisme van Orwell, Zamyatin, en Moore se werk miskien vreemd en ongeloofwaardig wees. Die neerdrukkende nagmerrie-staat wat in hul werk geteken word is byna net so onwaarskynlik soos die volmaakte heilstaat wat die utopiste voorstel, alhoewel daar in die geskiedenis al talle absolutistiese state bestaan het asook werklike *Big Brothers* (Hitler, Stalin, Mao Tse Tsoeng). Deur Engeland as 'n neo-fascistiese polisiestaat uit te beeld wat meer ooreenkomste met Nazi-Duitsland toon as 'n 1997 Engeland, het Moore 'n waarskuwing gerig teen die regse politiek van Margaret Thatcher se bedeling.

Daar is in hierdie studie gesien dat Moore se werk merkwaardige ooreenkomste met ander distopiese tekste toon en dat hy gehou het by gewilde temas van die Totalitêre-distopie soos die na-oorlogse, oligargiese samelewing met 'n enkele diktatoriale leier aan die spits, die sensuur van kuns en uitdrukking, oordonderende propaganda en toesigstelsels wat burgers van hul privaatheid ontnem. Moore het dus binne die beperkinge van die distopiese genre gebly. Hy het eie aan die postmodernisme nie voorgegee om iets radikaal nuuts te skep nie maar, te oordeel aan die lys wat hy genoem het in *Behind the Painted Smile* (op bladsy 17 van hierdie studie) eerder 'n mengelmoes van ander werke by sy eindproduk ingesluit.

Wat wel *V for Vendetta* van baie ander werke in die medium van comics onderskei is die kompleksiteit. David Lloyd se kuns is ryk aan simboliek. Baie van die panele bevat simbole (byvoorbeeld plakkate, rose, die titels van boeke in v se boekrak

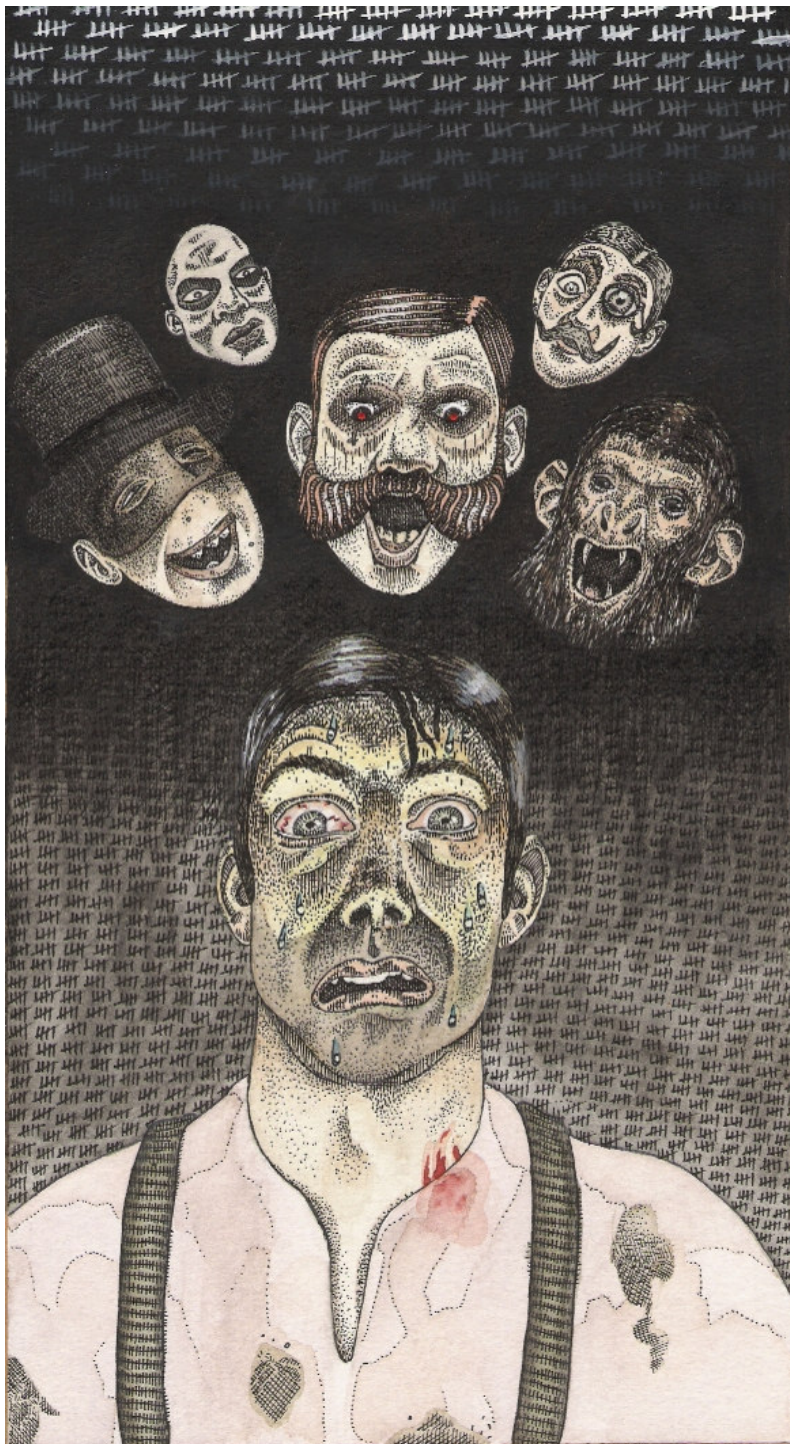
ensovoorts) waarvan die betekenis in die verhaal met die tweede lees van die roman duidelik word. So ook is Alan Moore se skryfstyl vol verwysings na bekende en soms obskure boeke, kunswerke, musiekgroepe en aanhalings. Na my mening kan die roman van *V for Vendetta* net tot sy reg kom en geniet word, wanneer al hierdie “geheime” nagevors en daaroor gedink word.



Figuur 1: Cobus Nienaber, *Roguesville*, 2007.

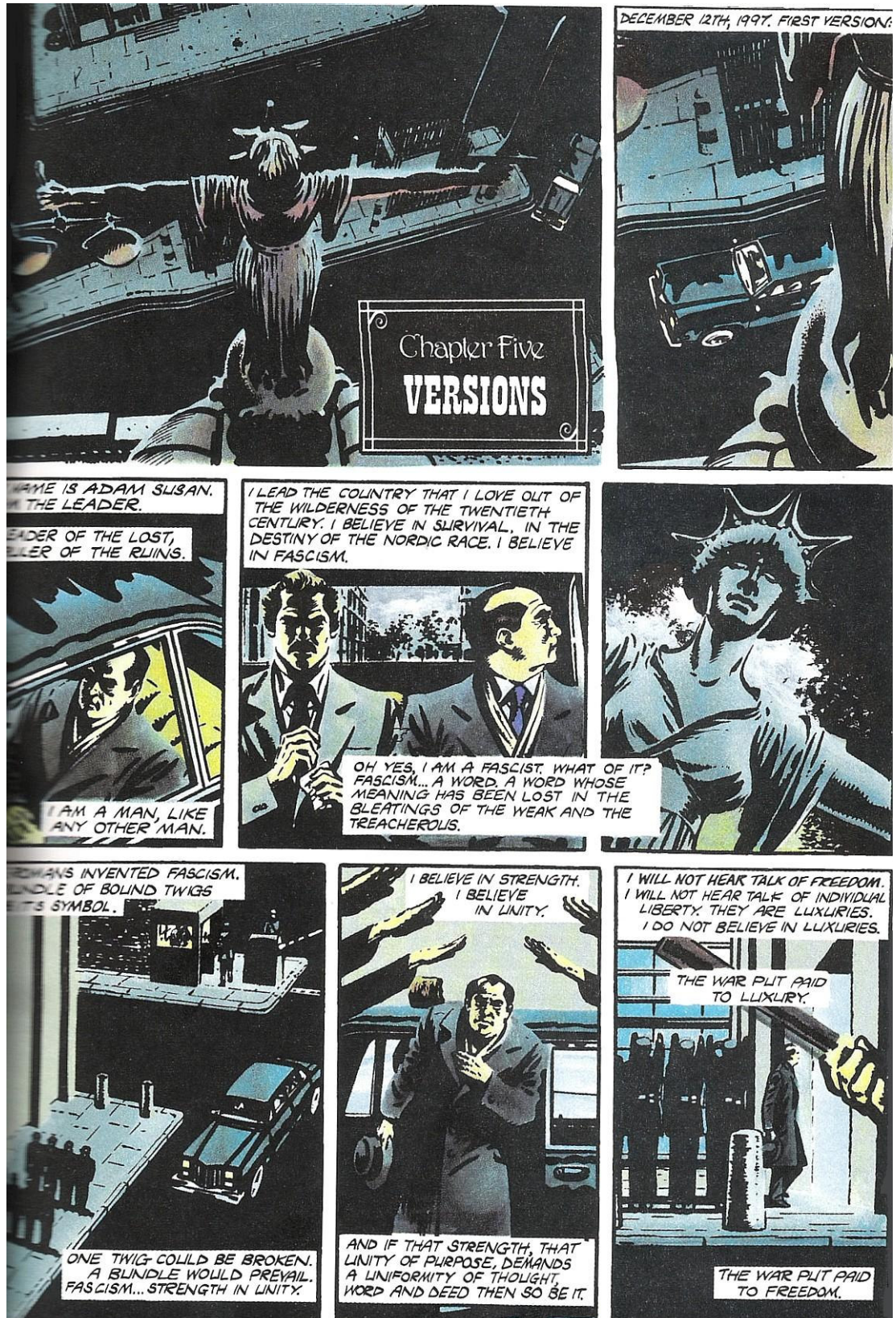
Waterverf en inkt, 30 × 21 cm.





Figuur 2: Cobus Nienaber, *Roguesville*, 2006.

Watterverf en inkt, 27 × 14,5 cm.



Figuur 3: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 37).



Figuur 4: 'n Foto van studente wat “On-Duitse” letterkunde in Berlyn verbrand.

*(The New Order: Time Life 1989: 81).*



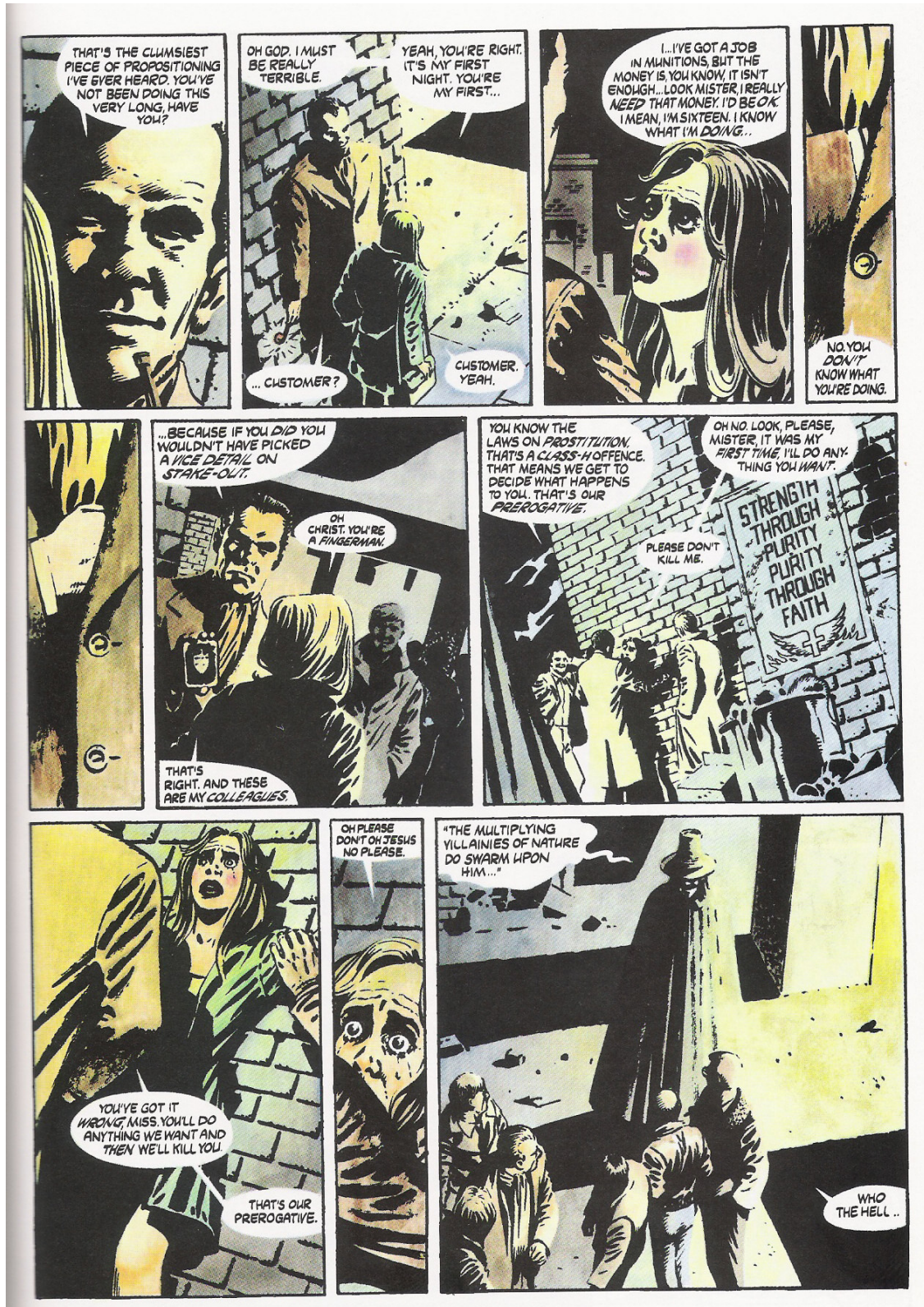
Figuur 5: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 166).

- Die *Shadow Gallery*, V se geheime skuilplek. Let op die beroemde skilderye van onder andere Botticelli, Michelangelo en die Pollaiuolo broers.

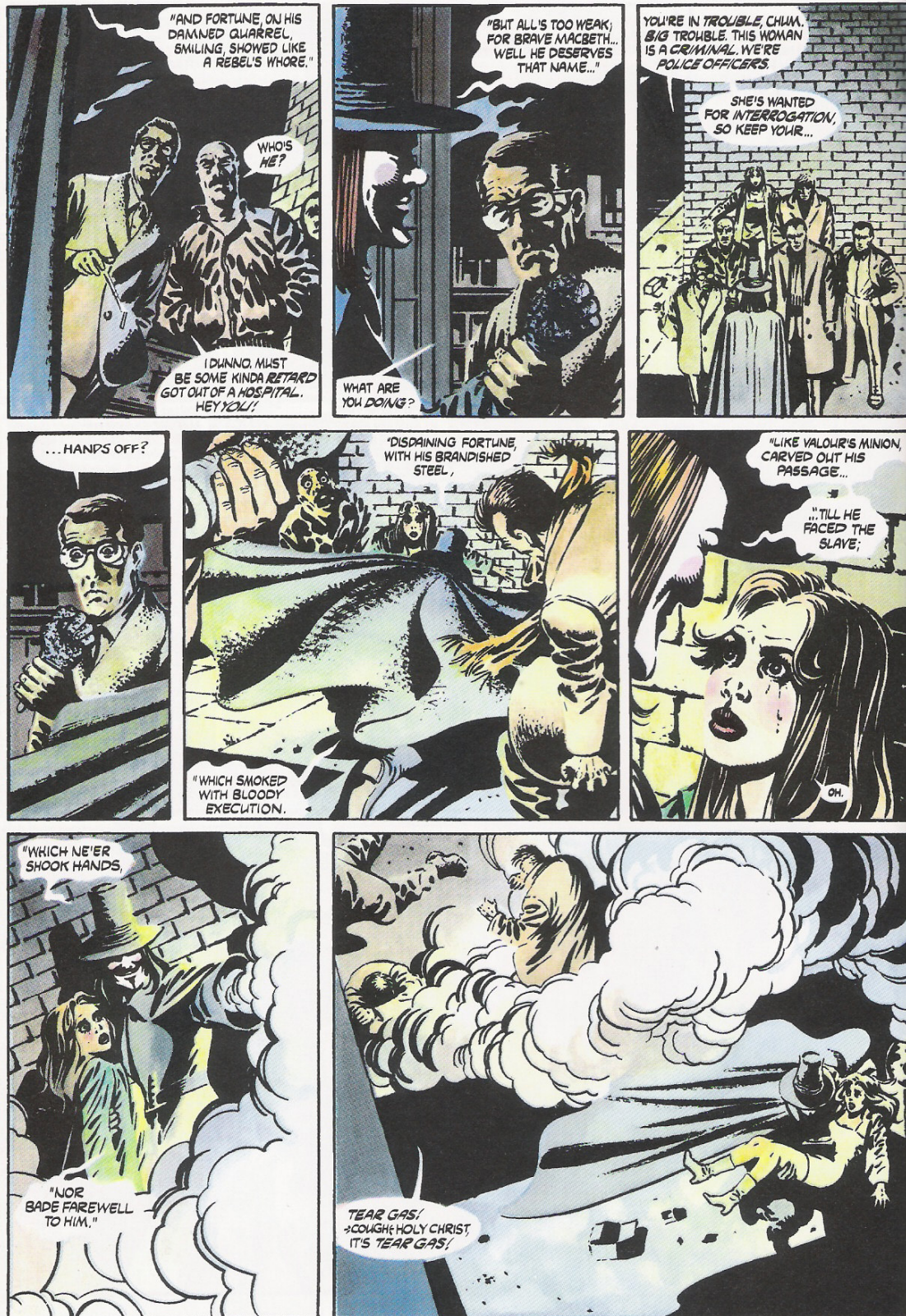


Figur 6: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 18).

- V en Evey in die *Shadow Gallery* by sy boekversameling wat die werk van uiteenlopende skrywers soos Shakespeare, Dickens, Homerus en Pynchon insluit.



Figuur 7: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 11).



Figuur 8: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 12).



Figuur 9: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 68).  
- V lees vir Evey uit Enid Blyton se *The Magic Faraway Tree*.



Figuur 10: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*,  
(2005: 183).

Evey raak ontslae van die kinderboek waaruit V altyd vir haar lees het.





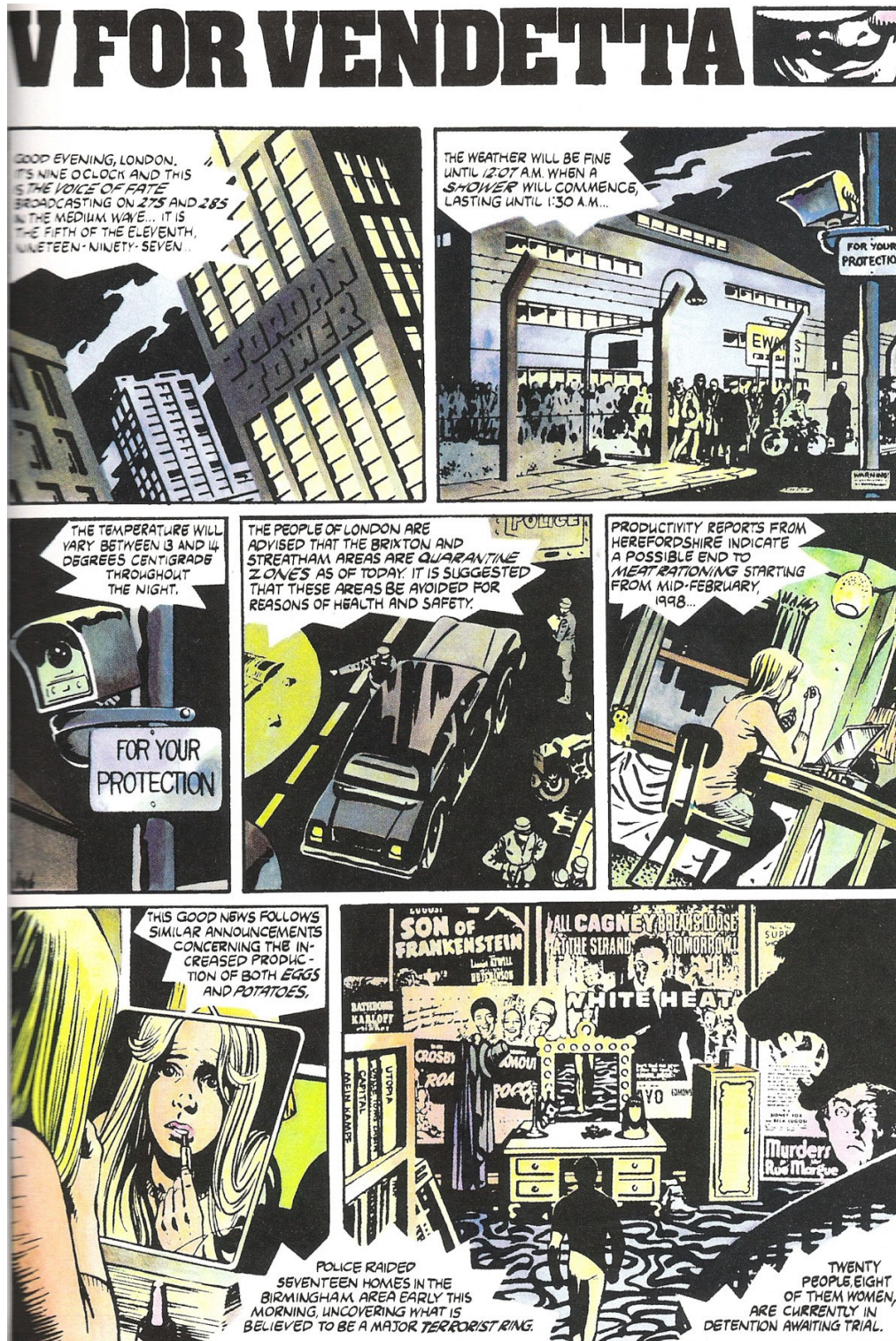
Figuur 11: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 32).

- V konfronteer vir Lewis Prothero oor die *Larkhill Resettlement Camp*.



Figuur 12: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 16).

- Binne die *Fate* uitsaai-owerheid.



Figur 13: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta* (2005: 9).

Die verhaal van *V for Vendetta* begin met 'n radio-uitsending wat herinner aan George Orwell se *Nineteen Eighty-Four*.



Figuur 14: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 10).



Figuur 15: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 232).



Figuur 16: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 234).

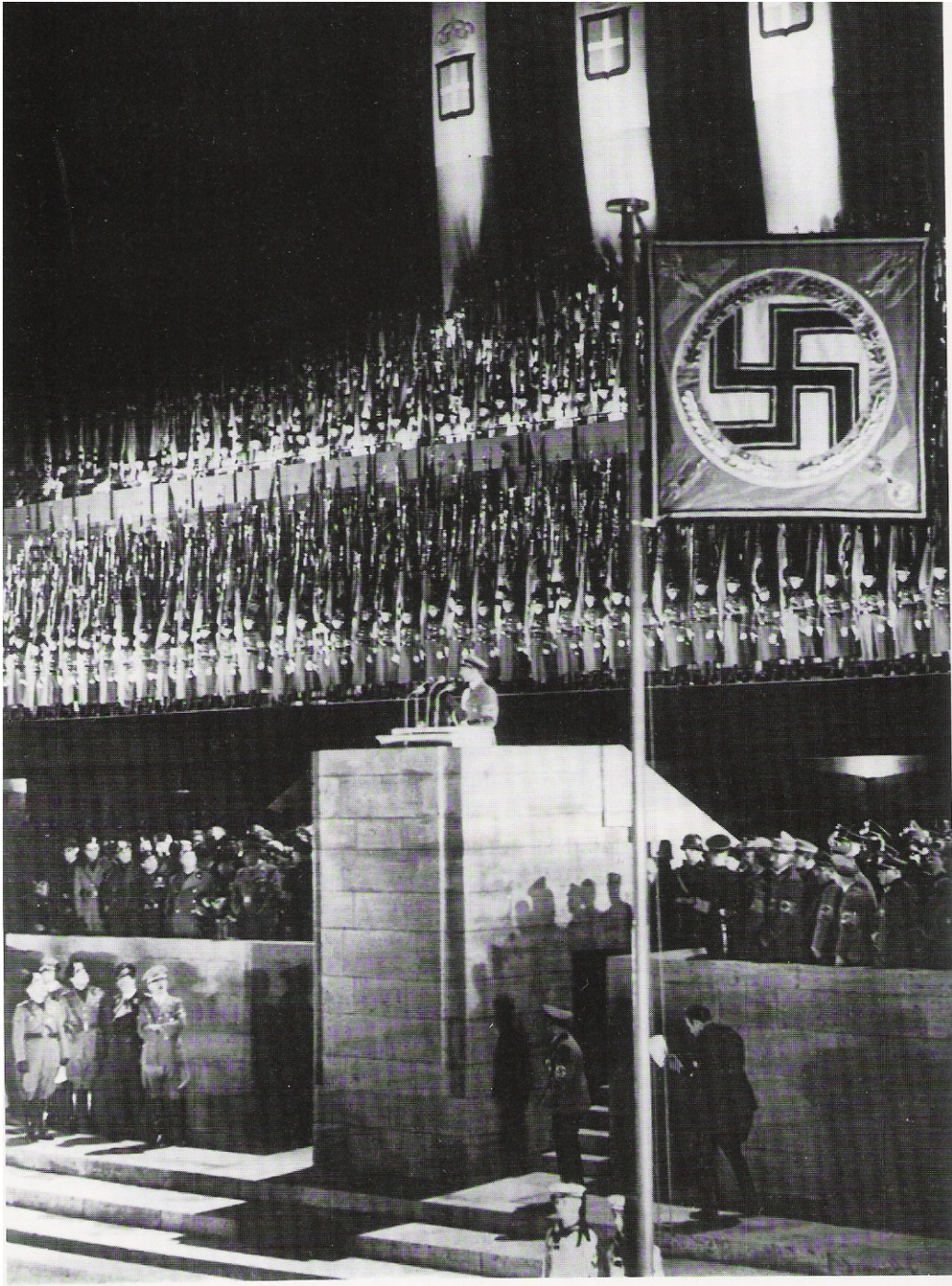
- Twee panele waar die lesers kan sien dat *Fingermen* mense met vuurwapens dwing om vir Adam Susan gedurende 'n publiseitsparade toe te juig.



Figuur 17: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 158).  
- Voorbeelde van hoe die *Norsefire* regime simbole en magsvertonings aanwend om tot mense se emosies te spreek.



Figuur 18: 'n Foto van 'n groep Storm Troepe.  
(*The New Order*: Time Life 1989: 23).



Figuur 19: 'n Voorbeeld van die skouspel van fascisme. Hier lewer Joseph Goebbels 'n toespraak in Berlyn met Mussolini, Ribbentrop, en Hitler onder links.

(Reuth 1993: 212).

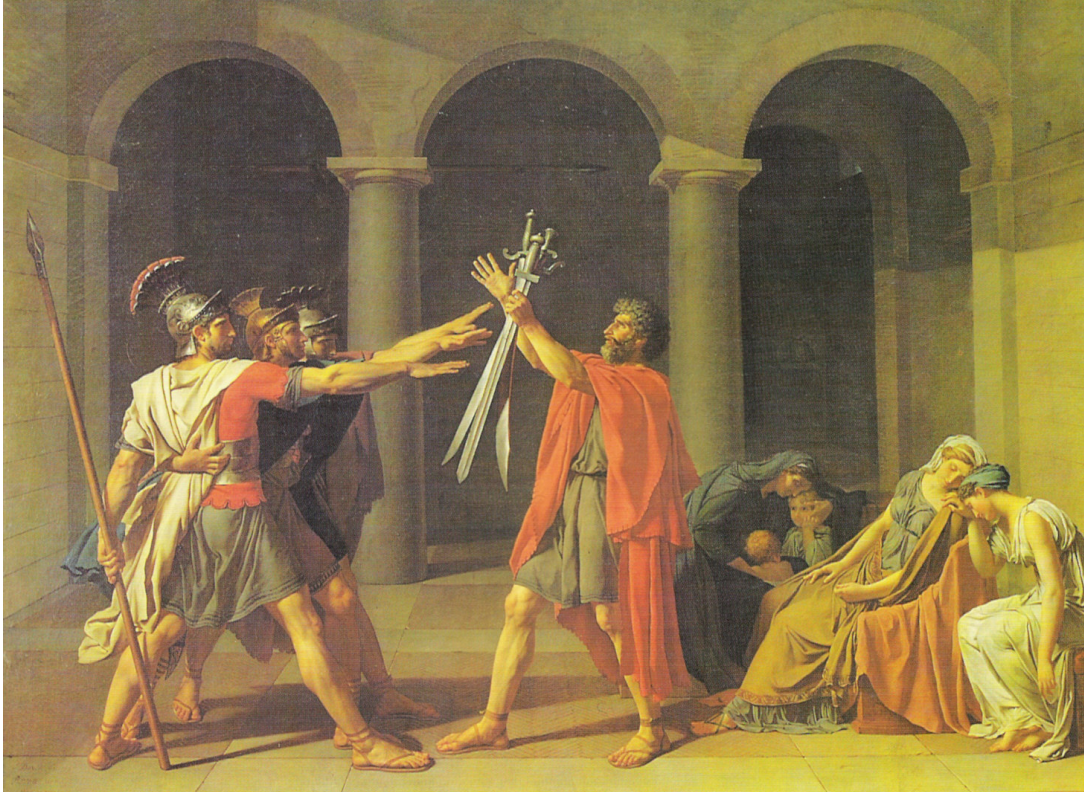


Figuur 20: Hitler in 1934 by 'n Nazi saamtrek in Bückeburg.  
(Bullock 1991: 394).



Figuur 21: Goebbels aan die woord by 'n saamtrek in die *Sportpalast*.  
(Reuth 1993: 213).





Figuur 22: Jacques-Louis David, *Die Eed van Horatti*, 1784-85.  
Olie op doek, 335 × 427 cm.  
Louvre, Parys.  
(Beckett 1994: 253).  
- Die Romeinse saluut.

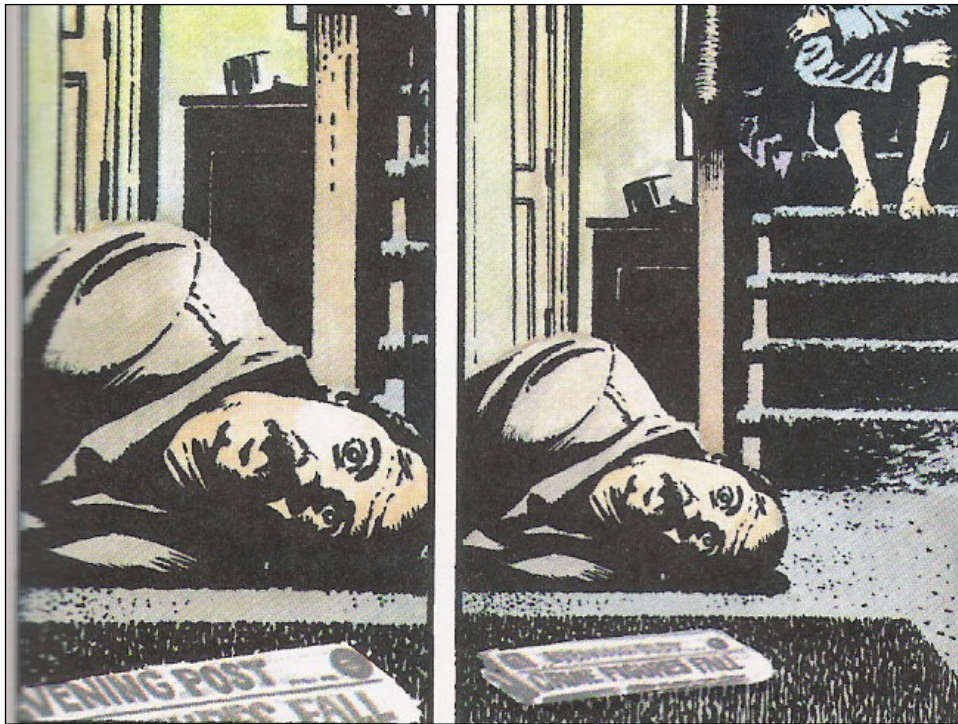


Figuur 23: Hitler word met die Romeinse saluut gesalueer.  
(Bullock 1991: 171).



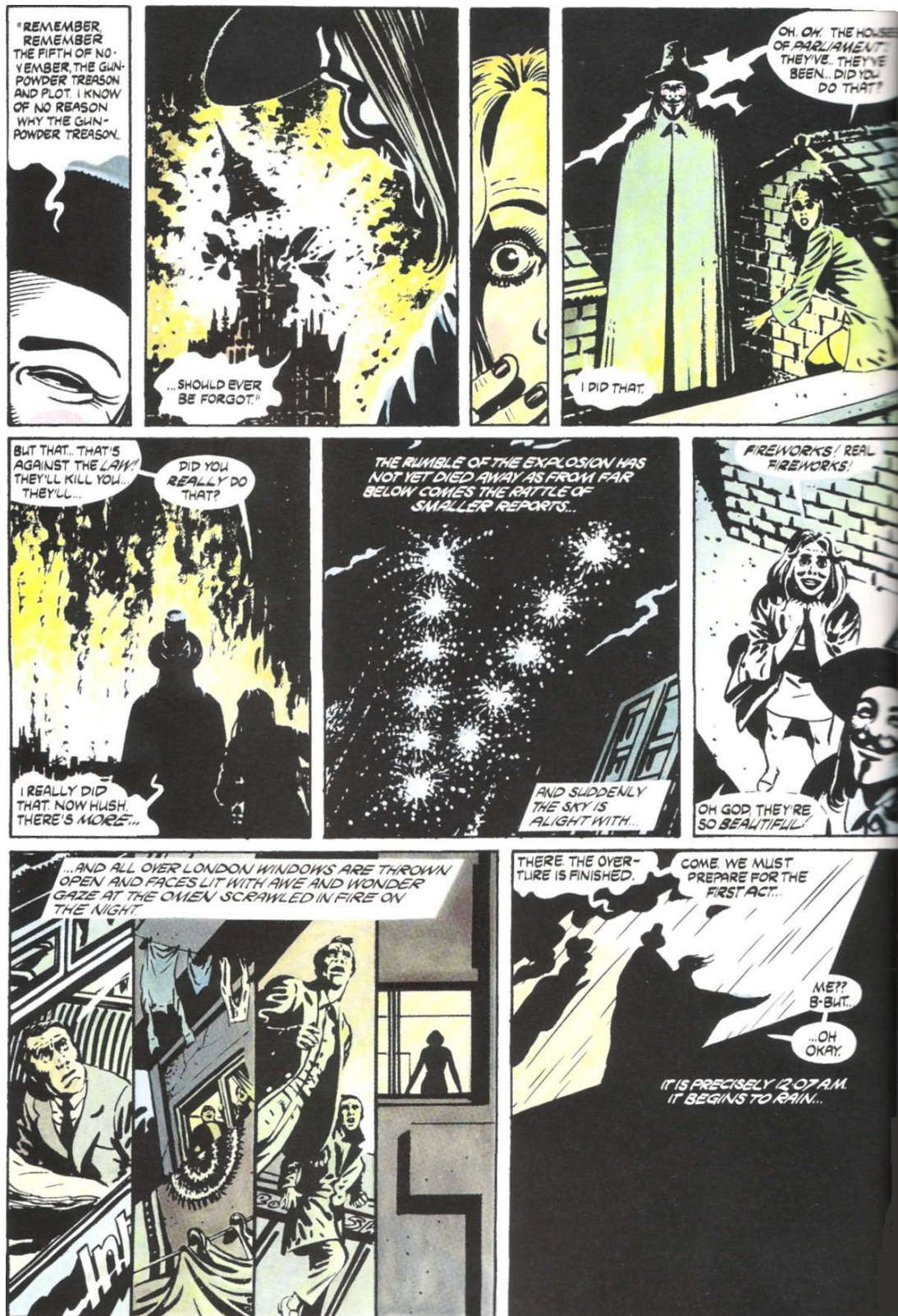
Figuur 24: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 37).

- Die *Norsefire* regime se *Fingermen* maak ook gebruik van die Romeinse saluut.



Figuur 25: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 137).

- Misdad is algemeen in Moore se futuristiese Londen, maar die *Evening Post* met die hoofskrif: "*Crime Figures Fall*" vertel 'n ander storie.



Figuur 26: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 14).

- V se "Overture".



Figuur 27: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 112).

- V se video-boodskap aan Londen.

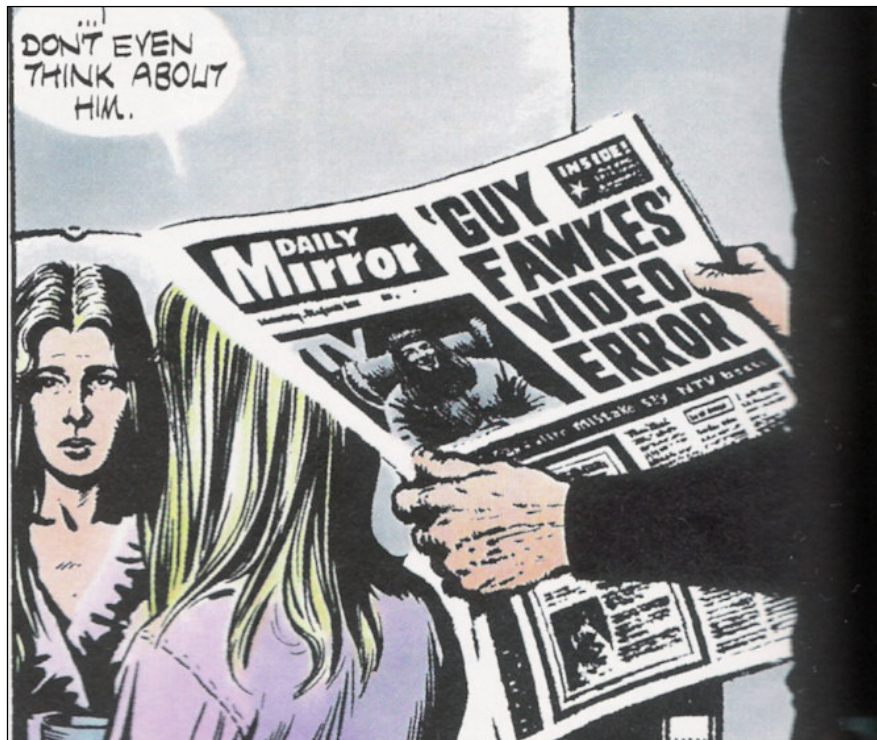


Figuur 28: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 114).



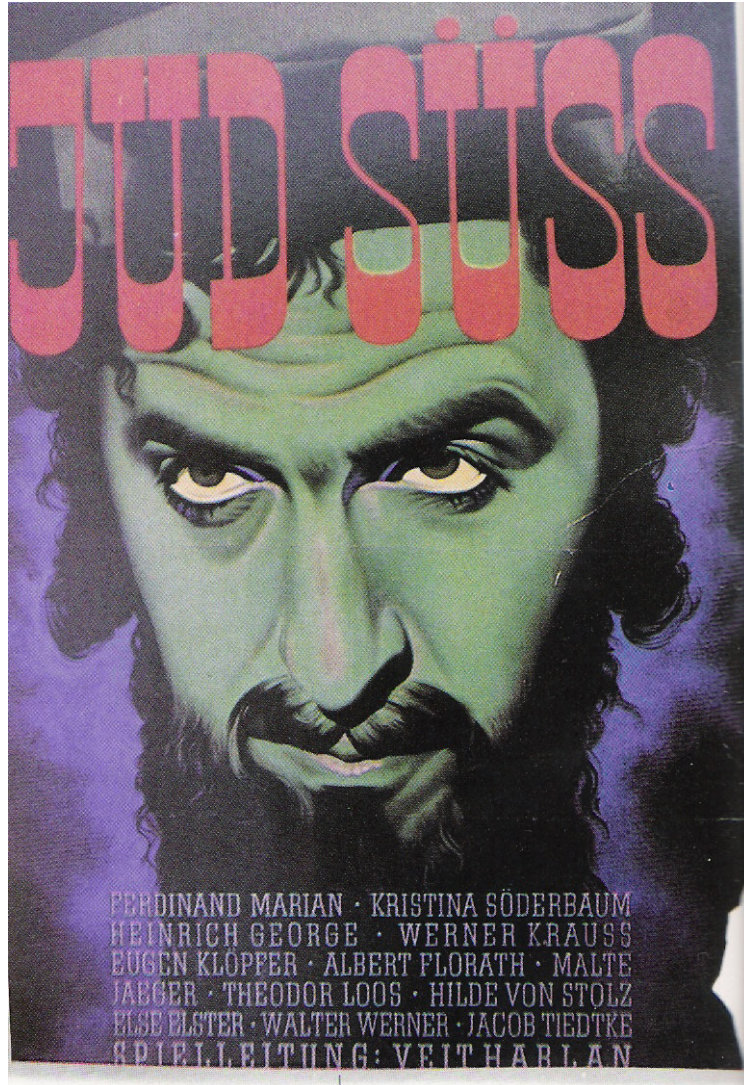
Figuur 29: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 116).

- V vergelyk Adam Susan met vier twintigste eeuse diktators



Figuur 30: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 124).

- V se werk word ongedaan gemaak deur die *Norsefire* regime. Sy video word afgemaak as 'n gekskeerdery.



Figuur 31: 'n Plakkaat van die anti-Semitiese film *Jud Süß*, wat handel oor 'n Joodse finansier genaamd Süß, wat homself skuldig maak aan verkragting, marteling en bedrog. (*The New Order: Time Life* 1989: 68).





Figuur 32: In 'n Duitse kinderboek getiteld *Trust no Fox* word 'n Joodse onderwyser en -kinders uit 'n Duitse skool weggejaag (heelbo). Die teks wat daarmee saamgaan lees:

“Nou kan ons behoorlik orde en dissipline leer.

(*The New Order*: Time Life 1989: 105).



Figuur 33: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 107).

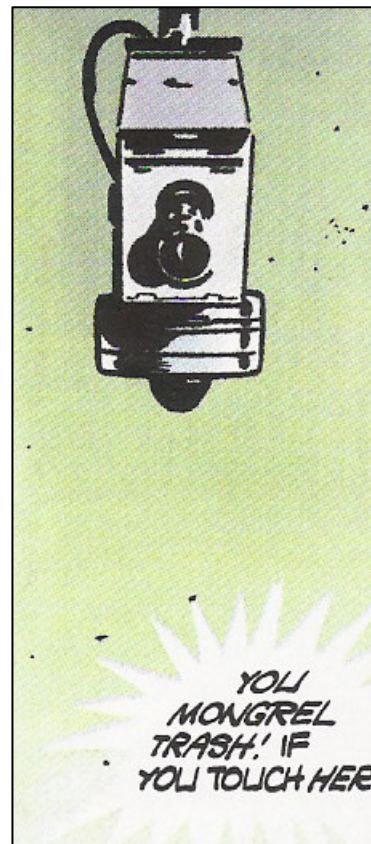
- *Norsefire* televisie (NTV) bied aan Londenaars “vermaaklike” propaganda in die vorm van *Storm Saxon*, ’n sterk, Saksiese held wat teen swart skobbejakke veg.



Figuur 34: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 107).

Figuur 35: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 9).

- Twee van die menigte kameras wat Londenars se bewegings dop hou.





Figuur 36: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 230).

- Die speurder Eric Finch ontdek V se geheime skuilplek nadat hy 'n skadu teen 'n muur sien wat met V se kenteken ooreenstem.



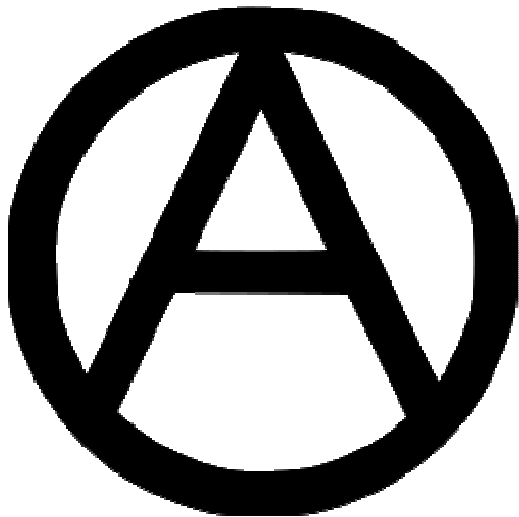
Figuur 37: Winston Churchill se beroemde “*V for Victory*” handgebaar.



Figuur 38: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 247).

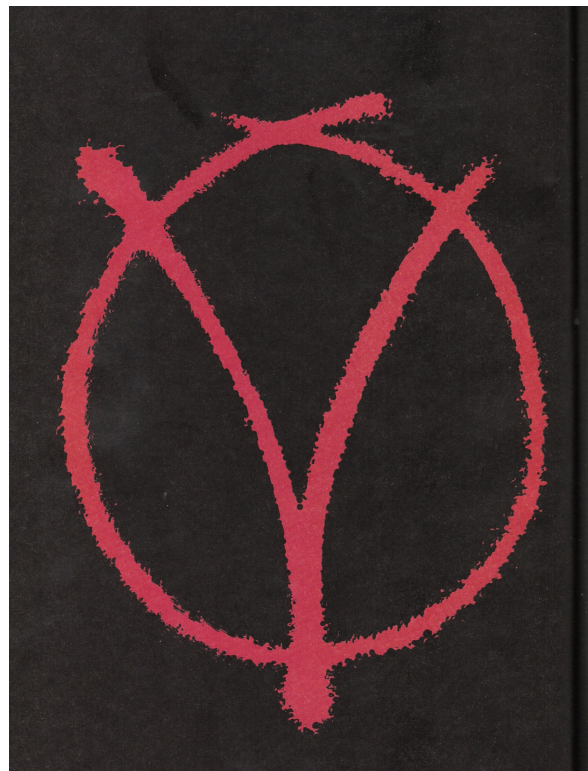


Figuur 39: Alan Moore (skrywer) & David Lloyd (illustreerder), *V for Vendetta*, (2005: 221).



Figuur 40: Die Anargistiese simbool.  
(Afkomsig van Internet bron)

Figuur 41: V se kenteken.  
*V for Vendetta* voorblad  
(2005).



## **Bibliografie**

Abrams, M H. 1988, *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Holt, Rinehart & Winston.

Ayçoberry, P. 1979. *The Nazi Question*. Vertaal deur R Hurley. London: Routledge.

Bartlett, J. 1980. in E M Becks (ed). *Familiar Quotations*. Boston: Little & Brown.

Booker, M K. 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport: Greenwood Press.

Bradbury, R. 1967. *Fahrenheit 451*. Glasgow: Panther.

Brannigan, J. 1998. *New Historicism and Cultural Materialism*. Hampshire: St. Martin's Press.

Brooker, P. 2000. *Non Democratic Regimes: A Theory of Government and Politics*. New York: St. Martin's Press.

Carleton, D. 1996. *Police States*, in F N Magill (ed). *International Encyclopaedia of Government and Politics*. Fitzroy Dearborn: 968-971.

Cartledge, P. 2002. *The Spartans: The World of the Warrior-heroes of Ancient Greece*. New York: Vintage.

Claasen, P J. 1985. *Die verskynsel van anargisme met besondere verwysing na Bakunin*. Tesis vir die M.A. graad in Lettere en Wysbegeerte. Universiteit van Pretoria.

Conquest, R. 1983. *Totalterror*, in P Stansky (ed). *On Nineteen Eighty-Four*. New York: Freeman & Company: 177-187.

Creed, B. 1991. *From Here to Modernity*, in P Brooker (ed). *Postmodern Afterimages: A Reader in Film, Television and Video*: 43-54.

Dallin, A. 1983. *Big Brother is Watching You*, in P Stansky (ed). *On Nineteen Eighty-Four*. New York: Freeman & Company: 188-196.

Elliot, R C. 1970. *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*. Chicago: University of Chicago Press.

Emery, B. 1996. *Aristocracy*, in F N Magill (ed). *International Encyclopaedia of Government and Politics*. Fitzroy Dearborn: 54-57.

Encyclopaedia Britannica, 2007. [sv]. "Beat Movement" vol. 2 (15) Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc.



- Encyclopaedia Britannica, 2007. [sv]. “*Holiday, Billie*” vol.6 (6) Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc.
- Encyclopaedia Britannica, 2007. [sv]. “*Marxism*” vol. 7 (896-897) Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc.
- Encyclopaedia Britannica, 2007. [sv]. “*Stowe, Harriet Beecher*” vol. 11 (295) Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc.
- Esslin, M. 1983. *Television and Telescreen*, in P Stansky (ed), *On Nineteen Eighty-Four*,. New York: Freeman: 126-138.
- Faulkes, A P. 1983. *Literature and Propaganda*. London: Methuen.
- Foucault, M. 1977. *Discipline and Punish: The Birth of the Modern Prison*. New York: Vintage.
- Friedrich, C J, Zbigniew, D & Brzezinski, K. 1971. *Fascism as Totalitarianism*, in G Allardyce (ed). *The Place of Fascism in European History*. New Jersey: Prentice Hall.
- Greer, T H. 1987. *A Brief History of the Western World*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Hayes, P M. 1973. *Fascism*. London: George Allen & Unwin.
- Hitler, A. 1925. *Mein kampf*. Boston: Houghton Mifflin.
- Human, K. 1992. *Die A – Z van klassieke musiek*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Hunter, L. 1984. *George Orwell: The Search for a Voice*. Open University Press: Milton Keynes.
- Hutcheon, L. 1985. *A Theory of Parody*. New York: Methuen.
- Ions, E. 1991. in V Bogdanor (ed). *The Blackwell Encyclopaedia of Political Science*. Cambridge: Blackwell Reference: 222-223.
- Jones, F E. 1939. *The Attack from Within: The Modern Technique of Aggression*. Middlesex: Penguin.
- Jowett, G S. & O’ Donnel, V. 1999. *Propaganda and Persuasion*. Thousand Oaks: Sage.
- Klosko, G. 1986. *The Development of Plato’s Political Theory*. New York: Methuen.
- Kotze, H J. & Van Wyk, J J. 1986. *Politieke Konsepte*. Johannesburg: Perskor.
- Kraut, R. (ed). 1992. *The Cambridge Companion to Plato*. Chicago: Cambridge University Press.

- Kumar, K. 1987. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. New York: Basil Blackwell.
- Kearny, R. 1994. *The Wake of Imagination*. London: Routledge.
- Laqueur, W. (ed). 1971. *A Dictionary of Politics*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Leiser, E. 1974. *Nazi Cinema*. Vertaal deur G Mander & D Wilson. London: Secker & Warburg.
- Meyer, A G. 1993. in J Krieger (ed). *The Oxford Companion to Politics of the World*. New York: Oxford University Press: 916-917.
- Miller, D. 1987. in V Bogdanor (ed). *The Blackwell Encyclopaedia of Political Science*. Cambridge: Blackwell Reference: 19-21.
- Moore, A. 2005. *V for Vendetta*. New York: D C Comics.
- Orwell, G. 1949. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin.
- Orwell, G. 1970. *The Collected Essays, Journalism and Letters*. Middlesex: Penguin .
- Payne, S. 1992. *Fascism*, in M Hawkesworth & M Kogan (eds). *Encyclopaedia of Government and Politics*. New York: Routledge: 174-183.
- Pietersen, D. 1996. *Fascism and Nazism*, in F N Magill (ed). *International Encyclopaedia of Government and Politics*. Fitzroy Dearborn: 454-457
- Plato, 1955. *The Republic*. Vertaal deur D Lee. London: Penguin Books.
- Pulzer, G. 1987. in V Bogdanor (ed). *The Blackwell Encyclopaedia of Political Science*. Cambridge: Blackwell Reference: 24-25.
- Reuth, R G. 1993. *Goebbels: The Mephistophelean Genius of Nazi Propaganda*. London: Constable.
- Reynolds, R. 1992. *Super Heroes: A Modern Mythology*. London: Batsford.
- Robertson, D. (ed). 2002. *The Routledge Dictionary of Politics*. New York: Routledge.
- Runes, D D. 1963. *A Pictorial History of Philosophy*. New Jersey: Littlefield, Adams.
- Sabin, R. 1993. *Adult Comics: An Introduction*. London: Routledge.
- Scholtz, M G. 1992. Roman, in T T Cloete (ed). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: Haum Literêr: 437-446.
- Shakespeare, W. 1990. *The Tragedy of Macbeth*, saamgestel deur N Brooke. Oxford: Oxford University Press.

*The New Order*: 1989. Virginia: Time Life.

Thouless, R H. 1942. *Straight Thinking in Wartime*. London: English Universities Press.

Vattimo, G. 1992. *The Transparent Society*. Cambridge: Polity Press.

Wachsmann, N. 2004. *Hitler's Prisons: Legal Terror in Nazi Germany*. London: Yale University Press.

Walsh, C. 1962. *From Utopia to Nightmare*. New York: Harper & Row.

Wilding, M. 1980. *Political Fictions*. London: Routledge.

Zamyatin, Y. 1970. *We*. Middlesex: Penguin.

### **Internet Bronnelys**

*Aleister Crowley* [sa]. Wikipedia. [O]. Beskikbaar:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Aleister\\_Crowley](http://en.wikipedia.org/wiki/Aleister_Crowley)  
Besoekdatum: 2007.09.21

*Anarchy Symbol* [sa]. Wikipedia. [O]. Beskikbaar:  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Anarchy-symbol.svg>  
Besoekdatum: 2007.06.02

*Black Uhuru* [sa]. Wikipedia [O]. Beskikbaar:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_Uhuru](http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Uhuru)  
Besoekdatum: 2007.08.12

*Card Stacking* [sa]. Wikipedia. [O]. Beskikbaar:  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Card\\_stacking](http://en.wikipedia.org/wiki/Card_stacking)  
Besoekdatum: 2007.06.12

Hermannson, N. [sa]. *Exploring Dystopias*. [O]. Beskikbaar:  
[http://hem.passagen.se/replikant/dystopia\\_categorisation.htm](http://hem.passagen.se/replikant/dystopia_categorisation.htm)  
Besoekdatum: 2007.05.23

Itzkoff, D. 2006. *The Vendetta behind V for Vendetta*. *New York Times .com*. [O].  
Beskikbaar:  
<http://www.nytimes.com/2006/03/12/movies/12itzk.html?ex=1299819600&en=dde707f88b70c9e5&ei=5090&partner=rssuserland&emc=rss>  
Besoekdatum: 2007.08.12

*The Magic Faraway Tree* [sa]. Wikipedia. [O]. Beskikbaar:  
([http://en.wikipedia.org/wiki/Magic\\_Faraway\\_Tree](http://en.wikipedia.org/wiki/Magic_Faraway_Tree))  
Besoekdatum: 2007.08.07

*V Sign* [sa]. Wikipedia .[O]. Beskikbaar:

<http://www.number-10.gov.uk/files/images/WC%20V%20sign1.jpg>

Besoekdatum: 2007.09.01

