

***Kennis van die aand: 'n Intertekstuele
studie***

deur

Louisa M. Duckitt

Bedankings

Al is die werk aan 'n meestersgraad vir alle doeleindes uitsluitlik 'n alleen poging wat daarna neig om 'n mens asosiaal en 'n kluisenaar te maak, is daar tog die mense wat ek wil bedank sonder wie se insette en ondersteuning hierdie studie nie moontlik sou wees nie.

Vir moeder wat nog altyd geglo het dat ek wel my eie pad moet vind en loop, baie dankie. Moeder se geloof in my vermoë en die meegaande vryheid om dit uit te leef, het my geleer om op my eie twee voete te staan, terwyl ek in die wete kan rus dat ek na ma kan draai wanneer ek dit nodig het (soos: “Ma, is dit een woord of twee? Wat is 'n ander woord vir ...?”). Ma kan nou ophou wonder wanneer gaan ek eendag klaar maak met my M, en wanneer gaan ek dan vir prof. bel.

Vir pa, want pa sou trots gewees het en nog iets gehad het om mee te spog. Mis pa.

Vir Marnell en die res van die familie en vriende, dankie vir julle ondersteuning.

Vir prof. Roodt, sonder prof. sou daar nie 'n honneurs- of meestersgraad gewees het nie, so 'n baie groot dankie vir prof. se bemoediging en ondersteuning. Prof. se vermoë om my sterk punte eerder as my tekortkominge raak te sien, het my oortuig om met my studies aan te gaan.

**may my mind stroll about hungry
and fearless and thirsty and supple
and even if it's sunday may i be wrong
for whenever men are right they are not young**
e.e. cummings

INHOUDSOPGAWE

HOOFSTUK 1

Navorsingsontwerp

1.1	Inleiding	1
1.2	Navorsingsprobleem	2
1.3	Doelstellings	3
1.4	Teoretiese Begroning	4
1.5	Aktualiteit	5
1.6	Navorsingsmetode	5
1.6.1	Die resepsie van <i>Kennis van die aand</i>	6
1.6.2	Teoretiese Begroning: Intertekstualiteit	6
1.6.3	<i>Kennis van die aand</i> en Shakespeare se dramas: <i>inter-</i> en interteks	7
1.6.4	Gevolgtrekking	7

HOOFSTUK 2

Die resepsie van *Kennis van die aand*

2.1	Dagbladpers	8
2.1.1	Oorsig van resensies	8
2.1.1.1	Ampie Coetzee (1973:18): Brink bring Afrikaans se eerste groot 'politieke roman'	8
2.1.1.2	E. Lindenberg (1973:11): 'Kennis van die Aand' OORDREWE PATOS IN DIE BRINK-ROMAN	9
2.1.1.3	Jack Cope (1973:9): APARTHEID GOES OVER THE BRINK	11
2.1.1.4	Jan Kromhout (1973:B5): BRINK ON THE 'SHADOW SIDE'	12
2.1.1.5	George Weideman (1982:42): Het <i>Kennis van die Aand</i> in 1982 nog iets te sê?	12
2.1.2	Gevolgtrekking	14
2.1.3	<i>Inter-tekstuele</i> verwysings in die res van die dagbladpers	17
2.2	Literêre tydskrifte	20
2.2.1	Van Schalkwyk: "Omgangstaal en dialoog in <i>Kennis van die aand</i> "	20
2.2.2	Botha: "Prosakroniek"	21
2.2.3	<i>Zuid-Afrika</i> . " <i>Kennis van die aand</i> ".	23
2.2.4	<i>Zuid-Afrika</i> . "André Brink over het verbod van zijn roman".	23
2.2.5	Viljoen: " <i>Kennis van die aand</i> . Het ons nog so 'n boek nodig?"	23

2.2.6	Lijphart: “Kennis of pure leuens?”	24
2.2.7	Olivier: “Aantekeninge oor die fiksie, waarheid en <i>Kennis van die aand</i> ”	24
2.2.8	<i>Standpunte</i> . “Die beslissing oor <i>Kennis van die aand</i> ”	25
2.2.9	Galloway: “Die verbod op <i>Kennis van die aand</i> ”	27
2.2.10	Smith: “Relatiewe werklikhede en Josef Malan in <i>Kennis van die aand</i> ”	27
2.2.11	Van Staden: “Die metateks as metafoor: die skryfdaad as woorddaad”	28
2.3	Literatuurgeskiedenis	28
2.3.1	<i>Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II</i>	29
2.3.2	<i>Perspektief en Profiel</i>	30
2.4	Samevatting	32
	HOOFSTUK 3	
	Teoretiese Begroning: Intertekstualiteit	
3.1	Inleiding	33
3.2	Julia Kristeva	36
3.3	Roland Barthes	41
3.4	Gérard Genette	47
3.5	Harold Bloom	49
3.6	Gevolgtrekking	52
	HOOFSTUK 4	
	<i>Kennis van die aand</i> en Shakespeare se dramas: <i>inter-</i> en <i>interteks</i>	
4.1	<i>Hamlet</i>	54
4.1.1	Josef en Hamlet: soekers na waarheid en betekenis	54
4.1.2	Josef, “to thine own self be true”	56
4.1.3	Vernuwing in Josef se siening oor die doel van toneelspel	57
4.1.4	Josef en Hamlet bevraagteken die geldigheid van regeringsinstansies	58
4.1.5	Josef en Hamlet se oppassers	58
4.1.6	Selfmoord as enigste uitweg	59
4.2	<i>The Tempest</i>	61
4.2.1	Die betowering van die toneelwêreld	61

4.2.2	Josef en Prospero: Katalisators van hulle wêreld	62
4.3	<i>The Tragedy of King Richard II</i>	62
4.3.1	Versterking van gebeure: revolusie	63
4.3.2	Versterking van karakter: Josef is Richard II	63
4.4	<i>The Merchant of Venice</i>	64
4.4.1	Josef speel Morocco	65
4.4.2	Josef is Shylock	66
4.5	<i>Othello</i>	67
4.5.1	Karakterooreenkomste: Josef en Othello; Jessica en Desdemona	67
4.5.2	Versterking van verhaalgebeure	68
4.5.3	Verraad bring verandering	70
4.5.4	<i>Othello</i> versterk temas van menswaardigheid, gelykheid, liefde en verraad	71
4.6	<i>Macbeth</i>	74
4.6.1	Terloopse verwysing na die drama	75
4.6.2	Bid vir die skuldnaars	75
4.6.3	Laaste woorde	75
4.7	<i>Romeo and Juliet</i>	76
4.7.1	Die opvoer van <i>Romeo and Juliet</i>	76
4.7.2	Tematiese ooreenkomste	77
4.7.2.1	Verbode en gedoemde liefde: Josef en Jessica; Romeo en Juliet	78
4.7.2.2	Eerste ontmoeting	79
4.7.2.3	Seksuele ondertone, maagdelikheid en onskuld	80
4.7.2.4	In die skulpe van die nag	81
4.7.2.5	Vermenging van temas	83
4.7.3	‘n Blik op die motief vir Jessica se naderende dood	86
4.7.3.1	Erkenning van Josef se menswaardigheid	88
4.7.3.2	Die onaanvaarbaarheid van Josef en Jessica se verhouding	89
4.7.3.3	Die buitewêreld dreig om Josef en Jessica se verhouding te vernietig	90
4.7.3.4	Die einde van alles wat vir Josef betekenis het en gee	97
4.7.4	Die liefde oorkom nie alles nie	99
4.7.5	Josef aanvaar die posisie wat die samelewing hom gee	102
4.7.6	Ter opsomming	103
4.8	<i>As you like it</i>	104
4.8.1	Die wêreld is ‘n verhoog	104
4.8.2	Die toneelwêreld omskryf Josef se realiteit	105
4.8.3	Toneelstukke is ‘n literêre parallel vir Josef se bestaan	108

4.8.4	Josef is 'n bruin Jesus	109
4.9	<i>King Lear</i>	119
	HOOFSTUK 5 Gevolgtrekking	
5.1	Intertekstualiteit en <i>inter-tekstualiteit</i>	121
5.2	Intertekstualiteit is 'n teks-gesentreerde teorie	122
5.3	Shakespearedramas bevry <i>Kennis van die aand</i> van sy politieke grense	123
5.4	Bestudering van Shakespearedramas gee nuwe insig	124
5.5	Die belangrikheid van <i>Othello</i> as <i>inter-teks</i>	125
5.6	<i>As you like it</i> is die uitgangspunt vir Josef se lewe	126
	Bronnelys	128

HOOFSTUK 1

Navorsingsontwerp

1.1 Inleiding

Die studie fokus op die roman van André P. Brink, *Kennis van die aand*, wat vir die eerste keer in 1973 in Suid-Afrika gepubliseer is. Sedertdien is dit in 1982 heruitgegee na die ontbanning van die roman en in 2004 is dit weer uitgegee deur Human & Rousseau as 'n klassieke werk. Op die omslag van die derde uitgawe word die roman beskryf as “'n roman met elegiese opset, maar dit is ryk aan afwisseling op 'n breë skaal: nugterheid teenoor drama, aardse humor teenoor 'n peiling van die delikaatste nuanses van die liefde en die seksuele, besinning teenoor kragtige handeling, kleurryke vertelling teenoor skerp satire. Bo-oor dit alles staan die bedrieglike eenvoud van 'n verhaal wat hom met die noodwendigheid van 'n ou tragedie voltrek.” As 'n leser dus verby die politieke agtergrond van die roman kan kyk, is daar soveel meer om te geniet.

Die bydrae van die roman tot die Suid-Afrikaanse letterkunde word in baie literêre kringe bespreek, maar weinig word daar verwys na die geniale wyse waarop Brink verskillende intertekste vervleg het tot 'n nuwe teks.

Die feit dat die hoofkarakter 'n toneelspeler is, maak die gebruik van die intertekste gepas en daarom soms onopsigtelik. Dit word egter nie net gebruik om meer geloofwaardigheid aan die gebeure in die roman te gee nie, maar is sorgvuldig gekies vir die bydraes wat die verskillende intertekste tot die ontwikkeling van die karakters, motiewe, temas en storielyn lewer. In *Aspekte van die nuwe prosa*, stel Brink dit tog immers self: “[Deur intertekstualiteit] word romankompleksiteit verkry, omdat selfs in 'n taamlik dun boek deur enkele ter sake verwysings 'n hele ánder, bestaande verhaal in die nuwe verhaalwêreld betrek word.”. En verder: “Dis natuurlik nie sommer vir slim-wees, of in-die-mode-wees, of ter wille van willekeurige 'duisterheid' dat hierdie ou verhale

opgeneem en ‘herdig’ word in die nuwes nie: nie net die ooreenkomste tussen hulle is ter sake nie, maar ook die verskille.” (1975:42).

Dat Brink dus self die gebruik van intertekste belangrik ag, maak die ondersoek iets wat uit die staanspoor ‘n bydrae kan lewer. Sluimerende inligting wat net onder die oppervlakverhaal lê en wat tot dusvêr nie ondersoek is nie, sal ondersoek en ontgin word. Dit is waar dié studie in kom: ‘n poging om die goudrif van intertekste te begin ontgin. Van die verskeidenheid intertekste wat gevind kan word in *Kennis van die aand*, sal daar net op die Shakespearedramas gefokus word.

Miskien sal *Kennis van die aand* met verloop van tyd nie meer beskou word as ‘n politieke roman oor betrokkenheid nie, maar ‘n roman oor ‘n verbode liefde, ‘n *Romeo and Juliet*-storie.

1.2 Navorsingsprobleem

Kennis van die aand is onteenseglik een van die intertekstueel rykste werke in Afrikaans. Volgens die Kristeviaanse konsep van intertekstualiteit word elke werk se historiese, kulturele en sosiale kontekste deel van die intertekstualiteit van die teks. Behalwe die aktualiteitsintertekste van *Kennis van die aand*, is daar ‘n magdom van literêre *inter-tekste* waarna daar direk verwys word in die roman. Elke teks bestaan natuurlik nie noodwendig uit werke wat genoem word nie, net soos dit uit meer as net die werke wat genoem word, kan bestaan en daarom is dit soms net die skrywer en die fyn leser wat van die intertekstuele verwysings bewus is.

In die geval van *Kennis van die aand* is Shakespeare se werke van kardinale belang en is hy die enigste skrywer wie se werke in al drie die gedeeltes van die roman voorkom. Eerstens word Shakespeare in die motto’s aangehaal, dan volg daar verwysings na Shakespearedramas in die kern van die roman en laastens

die 13 sonnette waarmee die roman eindig. Dit op sigself wys op die belangrikheid van Shakespeare se werke in die roman.

Wat die roman aktueel maak, is dat dit tot stand gekom het in die tyd wat intertekstualiteit as teorie tot stand gekom het en ontwikkel het. Brink se werk skakel dus in by dié van sy tydgenote.

Hierdie studie beoog gevolglik om vraagstukke soos die volgende te ondersoek: Watter Shakespearedramas vorm deel van *Kennis van die aand* se intertekstualiteit? Watter bydrae lewer kennis van die Shakespearedramas tot die lees van die roman? Sal kennis daarvan die lees en verstaan van die roman bevorder, of is dit eerder onnodige byvoegsels om die roman meer substansie te gee as wat dit werklik het?

1.3 Doelstellings

- ◆ Om 'n oorsigtelike studie van tydgenootlike kritiek oor *Kennis van die aand* (dagbladpers, literêre tydskrifte, literatuurgeskiedenis) te maak en vas te stel in watter mate intertekste bespreek word.
- ◆ Om die studie binne 'n teoretiese raamwerk van intertekstualiteit te plaas.
- ◆ Om die Shakespearedramas te identifiseer.
- ◆ Om die bydraes wat die bepaalde Shakespearedramas lewer, vas te stel en te ontgin.
- ◆ Om vas te stel in hoe 'n mate die volgende hipoteses waar is:
 - Intertekstualiteit is 'n kenmerk van 'n teks wat as versamelnaam *inter-tekstualiteit* ('n verwysing na die teenwoordigheid van spesifieke werke, soos die Shakespearedramas) insluit.
 - Intertekstualiteit is nie 'n outeur-gesentreerde teorie nie, maar 'n teks-gesentreerde teorie.
 - Kennis van die parallele tussen *Kennis van die aand* en die Shakespearedramas bevry die roman van sy politieke grense en politieke

kontekstualiteit en onthul die universele waarde van die roman buite sy historiese konteks.

- Nuwe insig word verkry deur die bestudering van die Shakespearedramas oor veral die motiewe vir die optrede van die karakters en die ontplooiing van die romangebeure. So kan die roman aan die hand van *Hamlet*, *Romeo and Juliet*, en *Othello* in onderskeidelik drie dele verdeel word: Josef as akteur en die betekenis wat hy aan toneelspel heg; Josef se liefdesverhouding met Jessica; en die verraad wat Josef se lewe verander met die daaropvolgende moord op Jessica.
- Van die Shakespeare *inter-tekste* is *Othello* die belangrikste omdat Josef 'n parallel is van Othello en die motief vir die moord op Jessica weerspieël en versterk word deur kennis van *Othello*.
- Die Shakespearedrama *As you like it* is die uitgangspunt vir Josef se lewe: "All the world's a stage...". Elke rol wat Josef speel, is 'n refleksie van sy eie werklikheid en parallel daaraan. Dis waarom Shakespearedramas en ander literêre werke in die roman genoem word wanneer dit aansluit by die storielyn van die roman.

1.4 Teoretiese Begroning

In die navorsing word gebruik gemaak van 'n tekstuele analise om die roman van Brink te bestudeer. Dit is 'n literêre tekstuele analise wat van sekondêre data gebruik maak om die doelstellings te bereik. Die doelstellings sal help om die analise van die tekste (*Kennis van die aand* en spesifieke Shakespearedramas) te rig sodat die navorsing logies afgehandel kan word.

Die tekstuele analise sal gedoen word binne die raamwerk van intertekstualiteit aangesien die uitgangspunt van die studie is dat alle tekste kenmerkend intertekstueel is. Vir doeleindes van die studie sal die term interteks die Kristeviaanse betekenis behou. Hiervolgens is 'n interteks 'n tekensisteem wat geskrewe of ongeskrewe kan wees en dus insluit: 'n boek; 'n sosiale / historiese

konteks; 'n skrywer; 'n leser, ensovoorts. Die term *inter-teks* sal gebruik word om na spesifieke geskrewe tekste, soos die Shakespearedramas, te verwys.

1.5 Aktualiteit

Meer as dertig jaar nadat Brink se roman vir die eerste keer gepubliseer is, word dit in die algemeen steeds onthou as die roman wat verbied was weens die omstrede politieke, religieuse en seksuele verwysings daarin. Maar met die politieke veranderinge sedert die negentigerjare in Suid-Afrika, het die Suid-Afrikaanse publiek ook verander; die publiek toon 'n oper en toegeefliker houding. Die klem wat voorheen, uit 'n konserwatiewe leserspubliek, op die politieke, religieuse en seksuele aspekte geval het, het vervaag en daarmee saam bring dit mee dat ander aspekte van die roman nou duideliker sigbaar is.

Een van hierdie aspekte is Brink se gebruik van *inter-tekste* in die roman, met spesifieke verwysing na die Shakespearedramas. Die studie sal meer duidelikheid bring oor die wyse waarop André P. Brink 'n werk soos *Kennis van die aand* verdig deur gebruik te maak van *inter-tekste* om die storielyn op te bou en te kompliseer, met die klem op geïdentifiseerde Shakespearedramas. Op grond van die studie sal lesers 'n uitvoeriger interpretasie kan maak van die roman en die werkswyse van Brink.

1.6 Navorsingsmetode

Die navorsing begin met 'n identifisering en bestudering van relevante bronne en inligting. Dit sluit in alles wat daar al geskryf is oor *Kennis van die aand* en die belangrikste werke oor intertekstualiteit asook die geïdentifiseerde Shakespearedramas. Die werke wat handel oor die roman is bestudeer om vas te stel watter *inter-tekste* genoem is en in watter mate dit bespreek is. Met dit as agtergrond het die studie meer vorm gekry en was dit moontlik om ingeligte

hipoteses saam te stel oor die doel van die studie. Dit het gelei tot die afbakening van die studie in die volgende hoofstukke:

Hoofstuk 1	Navorsingsontwerp
Hoofstuk 2	Die resepsie van <i>Kennis van die aand</i>
Hoofstuk 3	Teoretiese Begroning: Intertekstualiteit
Hoofstuk 4	<i>Kennis van die aand</i> en Shakespeare se dramas: <i>inter-</i> en interteks
Hoofstuk 5	Gevolgtrekking Bibliografie

1.6.1 Die resepsie van *Kennis van die aand*

Die resepsie van *Kennis van die aand* in die dagbladpers en literêre tydskrifte sal oorsigtelik bespreek word om 'n vollediger geheelbeeld van tydgenootlike kritiek en opinie oor die roman te gee. Verder word ook gekyk na waar *Kennis van die aand* inpas in die Afrikaanse literatuur deur 'n oorsigtelike bespreking van die literatuurgeskiedenis. Vir doeleindes van die studie word ook vasgestel in watter mate hierdie bronne kennis geneem het van die teenwoordigheid van die onderliggende *inter-tekste*.

1.6.2 Teoretiese Begroning: Intertekstualiteit

In die bespreking van intertekstualiteit word daar gekyk na die belangrikste teoretici (Julia Kristeva, Roland Barthes, Gérard Genette en Harold Bloom) se sienings van die konsep. Alhoewel Kristeva se konsep van intertekstualiteit nie gesien moet word as 'n metode vir teksanalise nie, is dit tog dié teorie wat gebruik word in die studie omdat haar beskouing van intertekstualiteit as 'n kenmerk van die teks, die ander tekste se teenwoordigheid in *Kennis van die aand* verklaar.

1.6.3 *Kennis van die aand* en Shakespeare se dramas: *inter*– en interteks

Eerstens is daar vasgestel na watter Shakespearedramas verwys word in *Kennis van die aand*. Daarna word elke Shakespearedrama afsonderlik bestudeer om elkeen se bydrae tot die studie vas te stel en word die roman telkens deurgewerk om ooreenkomste met die Shakespearedramas uit te wys.

1.6.4 Gevolgtrekking

Laastens sal 'n gevolgtrekking gemaak word oor die bydrae wat 'n intertekstuele studie van die Shakespearedramas in *Kennis van die aand* vir die leser inhou.

HOOFSTUK 2

Die resepsie van *Kennis van die aand*

Die resepsie van *Kennis van die aand* in die dagbladders, literêre tydskrifte asook die literatuurgeskiedenis word oorsigtelik bespreek. Daar sal veral gekonsentreer word op *inter-tekstuele* verwysings in hierdie bronne.

2.1 Dagbladders

2.1.1 Oorsig van resensies

2.1.1.1 Ampie Coetzee (1973:18): Brink bring Afrikaans se eerste groot “politieke roman”

In die resensie van Ampie Coetzee word die politieke belangrikheid van die roman onderskryf en verwelkom. *Kennis van die aand* word gesien as “ miskien [... ‘n wegbereider ...] vir die nuwe roman, [... ‘n beginpunt ...] vir die ‘betrokke’ roman.” Daar word nie veel meer gespekuleer oor die sinvolheid al dan nie van die gebruik van die politieke situasie in Suid-Afrika nie, benewens die erkenning dat vir die eerste keer “ons Suid-Afrikaanse aktualiteit behoorlik gebruik” word.

Coetzee bespreek die verhaaldebeure, motiewe en die tegniek van die roman. Dit is duidelik dat die resensie net die roman beoordeel en nog nie beïnvloed is deur die storm wat net hierna uit gebreek het nie.

Daar is geen vermelding van onsedelikheid nie, maar eerder “bekende lirisme wanneer dit by die liefde kom” wat krities na verwys word as “oorbekende ‘poësie’”. Ook is daar geen verwysing na die vergelyking tussen Josef en Jesus nie. Daar word wel verwys na die “skeppingsverhaal van [Josef se] geslag” en die Ou-Testamentiese name van sy voorgeslagte.

Die resensie voorspel dat die roman moontlike “meningsverskille, en miskien selfs vyandighede [kan] veroorsaak”, maar in baie opsigte is die resensie positief en spreek die hoop uit dat selfs negatieweit “alles ten goede” sal wees.

Die enigste verwysing na die *inter-tekste* van die roman, is die 13 Shakespeare-sonnette waarmee die roman eindig en die kommentaar dat daar “soms [...] net te veel ontleding van dramas” plaasvind.

Belangrik vir hierdie studie is die paragraaf waarmee Coetzee die resensie eindig en waarin hy skryf dat die roman “... uiteindelik weer ‘n poging [is] om iets oor die liefde te sê – die liefde binne ‘n onhoudbare konteks – soos dié woorde uit een van die aangehaalde, ter sake sonnette van Shakespeare dit saamvat:

‘And you and love are still my argument;
So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent:
For as the sun is daily new and old,
So is my love still telling what is told.’”

2.1.1.2 E. Lindenberg (1973:11): ‘Kennis van die Aand’ OORDREWE PATOS IN DIE BRINK-ROMAN

Waar Ampie Coetzee Brink se boek as die “eerste groot ‘politieke roman”” beskou, is daar volgens die resensie van E. Lindenberg “Oordrewe Patos in Brink-roman”. Lindenberg gaan verder deur te verklaar: “*Kennis van die aand* [...] is [...] ‘n grootse poging tot tematiese vernuwning, ‘n gedurfde roman in baie opsigte, waarvoor Brink ons bewondering verdien, maar ongelukkig (myns insiens, en wie is ek om so haastig ‘n oordeel te vel?) is dit as roman grootliks ‘n mislukking.”

Buiten Lindenberg se verwysing na die “‘betrokke’ roman”, is daar geen direkte verwysing na *inter-tekste* soos gevind in die roman nie. Daar is wel terloopse verwysings na Sint Jan van die Kruis (die titel is “n indirekte verwysing” na hom) asook ‘n “Kleurling-Germanicus”.

Lindenberg kritiseer die hoofkarakter en beskuldig Brink daarvan dat “n Mens [eintlik kan] aanvoer dat *Kennis van die aand* ‘n ‘wit’ hooffiguur het wat by wyse van spreke in ‘n bruin vel gestop is, want hy dink, voel en reageer soos ‘n tipiese Westerse intellektueel, sy dit dan effens naïef” en dat “Brink se Kleurling-Germanicus nooit eers op die slagveld [kom] nie, sy leërs is akteurs op die verhoog”.

Lindenberg erken darem dat *Kennis van die aand* “die eerste roman is [in Afrikaans] om deur die nie-blanke se oë na die wêreld te kyk en in die breedte én die diepte sy problematiek te verken. Sy hooffiguur word dan ook teen wil en dank by die politiek betrokke, lewer direk en indirek kommentaar op die Suid-Afrikaanse maatskappy en die optrede van die owerheid,” “maar [Josef se] eintlike milieu is dié van literêre verwysings en intieme sekstoneeltjies.”

Oor die politiek en seks waarmee die sensuurraad soveel probleme gehad het, skryf Lindenberg die volgende: “As ‘politieke roman’ is Brink se jongste boek betreklik onskuldig. ‘n Mens kan maklik veel skerper aanvalle op die blanke voorstel.”; en “die liefdestonele [is] ondraaglik stroperig”. Oor die vergelyking tussen Josef en Jesus is daar niks vermeld nie.

Lindenberg sluit dan af met die woorde: “Om ‘n aktuele roman hiervan te maak, sal Josef met meer blankes moet bots en ook veel nader kennis moet opdoen van die lewe op die straat.”

2.1.1.3 Jack Cope (1973:9): APARTHEID GOES OVER THE BRINK

In sy resensie skryf Jack Cope dat hierdie ‘n “fine achievement for Afrikaans and for all South African writing” is. Hierin gee Cope ‘n kort oorsig oor die roman as genre en wat Brink daarmee regkry. Daar word ook kortliks verwys na wat Brink al alles vermag het. Daarna volg ‘n kort opsomming van die roman.

Soos in die bogenoemde resensies is ook hier geen melding gemaak van die Josef– en Jesus-vergelyking wat in die roman getref word nie. Oor die sekstonele skryf Cope: “The love sequences suffer from a sameness and a peculiarly inverted romanticism that is a strain on credibility and ultimately one finds it difficult to believe there is a real love in Josef’s desperate twilight.” Alhoewel reeds in die titel verwys word na “apartheid”, is dit tog nie ‘n tema waarop gekonsentreer word nie, maar eerder implisiet bespreek word, soos gesien kan word in die volgende aanhalings: “Seldom, if anywhere, in our literature has the true agony of our society been presented with such power and understanding.”; en “In the end, it seems, he becomes masochistic and his self-hatred, arising from an inability to root out of himself the stigma of ‘White’ values drives him to seek the destruction of himself as well as of the English girl Jessica.”

Die enigste verwysing na die menigte *inter-tekste* in die roman, is die verwysing na Othello: “Like Othello, with whom [Josef] is much preoccupied, he drives on towards disaster, brushing aside every reasonable chance of escape or evasion.”

Cope eindig sy resensie deur daarop te wys dat alhoewel *Kennis van die aand* nie sonder foute is nie, die foute wat daar mag wees, oortref word deur die roman se “memorable qualities which place it in a class of high artistic seriousness.”

2.1.1.4 Jan Kromhout (1973:B5): BRINK ON THE ‘SHADOW SIDE’

Jan Kromhout se resensie bespreek *Kennis van die aand* aan die hand van twee indelings. Eerstens op grond van die politieke milieu van die roman (“The book is basically a history, social and political, of the Coloured population of South Africa from their point of view. It reveals the ‘skadu-kant’ (shadow side) of our history: that of a people who helped to make it but who paradoxically had no say in it.”) en tweedens op sterkte van die literêre geldigheid van die roman (“From a literary angle the book is less convincing”).

Na die sekstonele word as volg verwys: “Not unexpected, furthermore, are the numerous lovemaking scenes, mostly described in an over-romanticised, almost pre-60’s style.” Van die *inter-tekste* noem Kromhout net dat daar baie verwysings is na dramas in die roman.

Kromhout eindig sy resensie deur te skryf: “Despite its shortcomings ‘Kennis van die Aand’ is written with great sincerity and honesty, even compassion. Its timing makes it an important book, more important than good, and it is bound to make an impact over a wide front.”

2.1.1.5 George Weideman (1982:42): Het Kennis van die Aand in 1982 nog iets te sê?

Met die hervrystelling ná die ontbanning van die roman, skryf Weideman sy artikel wat ‘n herbekyk is van die roman om vas te stel wat hy in die titel vra, naamlik: “Het Kennis van die Aand in 1982 nog iets te sê?” Hy rig sy ondersoek op “vier belangrike insigte”: “(1) die onhoudbaarheid van sensuur op die letterkunde, (2) die ontmaskering (veral in briewekolomme) van ‘n bepaalde politieke en godsdienstige voorstelling – sodat daar gesê kan word dat die ‘boodskap’ van die boek verby die laaste bladsye steeds onthullend was (m.a.w. die verbod was ‘n *bevestiging* van elke eksplisiete en implisiete aanklag in die

boek), (3) die onvermoë/onwilligheid van sommige lesers (kritici inbegrepe) om die werk as *betrokke roman* te verstaan en te beoordeel, (4) die moontlikheid dat 'n *betrokke roman* oor só 'n tydperk van “afwesigheid” sy relevansie kwyt raak.” Hierdie vier aspekte word puntsgewys en in besonderhede bespreek.

Soos in vorige resensies is daar net terloopse verwysings na die intertekstuele aard van die roman. Weideman verwys na Josef Malan wat soos “sy voorganger” Josef K. (*Kafka*) “geworpe is in 'n wêreld van geweld en dehumanisering, maar ook dat hy as *romankarakter* 'n messiaanse figuur word en, soos die Bybelse Josef, prefigurasie van Christus, deur die diepste vernedering gelouter word.” Verder dat die Josef-karakter as “*akteur – Hamlet en hofnar*” is. Josef Malan se godsdiensbeleving word ook bespreek. Die “politisering van die godsdiens” word verduidelik en bespreek aan die hand van 'n aanhaling uit *Kennis van die Aand*: “‘Ek is 'n bruinman, meneer Joubert. Jy verwag tog nie ek moet jou God glo nie.’ (p.16) Met hierdie enkele woorde – maar verderaan deur sy bewustheid van ‘*Thou God seest me*’ en deur sy *bewuste* martelaarskap en Christus-rol – trek Josef Malan 'n streep deur die mens se toeëiening van God as sou Hy, byvoorbeeld, ‘blank’ wees.”

Die gevolgtrekking waartoe Weideman kom, is dat *Kennis van die aand* sy relevansie behou, want “die waarheid dat die mens [...] in 'n voortdurende worstelstryd met sy eie *historiese gesitueerdheid* gewikkel is, staan vas. Meer as dit: plek en tyd en spelers mag wissel, maar die absurditeite van die bestaan bly. Voordat die laaste sinlose reste van die apartheidsideologie nie verdwyn nie, sal *Kennis van die Aand* nie irrelevant wees nie. En dan nòg sal die Josef Malans met hul gepynigde selwe bly worstel: *Ek is trouens 'n amper terloopse verskynsel in 'n lot wat homself oor geslagte en eeue en in 'n grenslose ruimte voltrek* (p.37).”

2.1.2 Gevolgtrekking

Uit die eerste resensies is dit dus duidelik dat daar aanvanklik geen ophef gemaak is van die wyse waarop Brink die politiek, seks en godsdiens gebruik in die roman nie. Inteendeel, daarna is selfs verwys as “onskuldig”. Dit was eers toe lekelesers die roman onder oë gehad het dat die sensuurbom gebars het. Oor een ding was Kromhout baie reg, en dit is dat *Kennis van die aand* ‘n groot impak op die Suid-Afrikaanse publiek gehad het.

In ‘n berig, “Brink rips open hidden fears of SA society”, wat dieselfde dag as Jack Cope se resensie in die *Argus* verskyn het, het Brink volgens Frans Esterhuyse in ‘n telefoongesprek die volgende gesê: “What I tried to do was to convey in human terms what this country is doing to people ... I tried to give some kind of form to a piece of South African life. Admittedly some people may be offended by what is said in the story. But it will be a pity if people stare so blindly against their own anger that they do not see the truth behind the novel – a truth which too many South Africans do not see. After all, the function of a literary work is to create a world which people can be helped to see ...” Maar die blindes het die eerste rondte gewen, die roman is toe verban omdat dit “onbetaamlik, onweloweglik, aanstootlik en godslasterlik” was.

In *Die Burger* (1974:2) is die volgende berig: “Volgens prof. Lindenberg maak hierdie besluit van die Publikasieraad dit nou nodig dat ‘n mens boeke soos *Kennis van die Aand* verdedig, terwyl dit in werklikheid geen letterkundige werk van hoogstaande gehalte is nie.”

Madeleine van Biljon het in haar kolom in die *Pretoria News* (1974:13) die volgende geskryf oor die verbanning van *Kennis van die aand*:

“‘Kennis van die aand’ is not a good novel. Left alone, it would have been read, discussed, parked on a bookshelf and in later years used as an example of an

author who was trying to make some political and sociological statements and didn't succeed very well. The characters in 'Kennis' are very often cardboard, the sentiments are sentimental. The political tirades are one-sided. To see it as a threat to the 'volk' as a ghastly, sex-ridden – I can't translate all the adjectives applied, it's too tedious – is to give it a status wholly undeserved. Admire it as a brave effort, by all means, but let's get away from the idea that deathless prose is being denied us.

“What is being denied us is freedom of choice and that's what it's all about.

“As a member of the church and a reader of books, I sadly stand up to be counted as one who wants the law changed. 'Kennis van die Aand' read by me, and three of my children, neither influenced our morals nor changed our political attitudes. The incredible harping on the filthy sex scenes makes me wonder more about those who read them as such, than about the book. Curiously, I cannot recall one single scene that made me want to hide the book from our children or which disturbed me. Either I have a more coolly analytical mind than those who were so disturbed by these parts, or I am lost to any sense of decency.

“In banning 'Kennis,' we have virtually created a local Solzhenitsyn. 'Kennis,' translated, will be on English and European bookshelves within months, if not weeks, and it's hopeless to think that no political ammunition will be made out of it. And what have we achieved? Those who wanted to read it have done so, those who didn't know the book existed are dying to do so, hoping for a cheap thrill out of the sex bits which have been overblown and overexaggerated. They hope to work up righteous anger against the author, who doesn't see the Afrikaner as blameless when it comes to our treatment of the Coloured. Either way we're losers, but worst of all, for me, is the fact that I must, according to a beloved church leader, stand up and be counted as a member of the legions of the night. And it's all about a book I needn't have read in the first place.

But, and let's engrave this in our hearts, nobody should have the right to refuse me the right to read it.”

Op 'n ligter trant het Willem Jordaan in *Die Burger* (1974:8) die volgende geskryf:

Oral tevredenheid ná verbod op boek

Het u opgelet hoeveel tevredenheid die verskyning van Brink se boek veroorsaak het?

Skrywer en uitgewer is tevrede omdat 'n gewaarborgde afset in die buiteland verseker is; mnr. Kruger omdat hy weer aan my kon voorskryf; koeranteienaars omdat heftige meningsverskil sirkulasie bevorder; skrywers omdat hulle nou weet hoe om in die kalklig te beland; bewakers van ons sedes omdat die duiwel hokgeslaan is; halfwas-intellektuele omdat dit alte lekker is om agter groot geeste aan te draf; groot geeste omdat 'n bietjie publisiteit heilsaam inwerk op die ego; opvoedkundiges omdat 50 000 nuwe leeslustiges oormekaar val om iewers 'n boek geleen te kry – en ook die 99 persent van ons mense wat nooit 'n boek lees nie, vir wié dit verfrissend moet wees om die bakleiery in die koerante te volg.

Berigte oor kleurverskille, doodslag, perversie, seksoortredinge en sulke alledaagse werklikhede raak immers op die lange duur vervelig.

Nog 'n leser van *Die Burger*, Chris Theron, skryf: “'n Skrywer wie se naam my ongelukkig ontgaan het, het eenkeer gesê: ‘A book is like a mirror. If an ass looks in, a prophet will not look out.’ Die kritici van André Brink se jongste roman wat so dogmaties en hardnekkig streef om hul oordeel te koppel aan 'n Kollektiewe bewussyn, noep my om by die aanhaling hierbo te voeg: ‘And if a herd of asses looks in, a herd of asses will look out’” (1974:8).

Selfs die reaksie wat die boek uitgelok het van die leserspubliek was nie alles negatief nie, die boek is ook ontvang vir wat dit bedoel was om te wees: sosiale kommentaar op 'n onhoudbare situasie.

Daar gaan egter nie gekonsentreer word op die debat rondom en die daaropvolgende verbanning van die roman nie, omdat dit vir die studie nie van

belang is nie. (Indien daar meer belangstelling is oor die verbanning van *Kennis van die aand*, kan die studie van Bas Peterson, *Op zoek naar Afrika*, wat in 1996 verskyn het, gerus geraadpleeg word.)

Die magdom oorblywende berigte is vir my doel net belangrik in soverre hulle na *inter-tekste* in die roman verwys.

2.1.3 *Inter-tekstuele verwysings in die res van die dagbladders*

- In Margaret Smith se artikel “How author sees story ...” (1974:5) is daar die volgende verwysings: “For the sake of his jailors he also writes Shakespeare sonnets, so that the writings they may find in the cell will be only these. In the sonnets his whole life is summarised.”; en “He becomes a ‘Black Christ’ who has to be crucified to save the integrity of his life and his love. He gives himself up to the police.”
- W.A. De Klerk skryf die volgende aan *Die Burger* (1974:10): “Met sy teenhanger in wat as ‘tragies’ aangebied is, gaan dit nog yler. Sy bly ‘n ‘little Miss Muffett’ (die skrywer se woorde), ‘n soort troeteldiertjie uit Engeland wat al kuierende van bed tot bed deur Afrika tot in die Kaap vorder. Van volwassenheid is daar min sprake: daarom dat sy so vinnig en maklik uit die een bed in die ander spring, terwyl die passie vir Malan juis op sy hoogste moet brand; net maar omdat sy ‘so alleen’ was.”
- Alan Paton se resensie van die boek vir die *Natal Mercury* (1974:8) kon eers geplaas word nadat die saak afgehandel was. Hierin meld hy vlugtig die volgende: “Gandhi, Tolstoy, the Baghavad Gita, Marx, and the Kama Sutra.”; “The Tempest, The Seagull, The Merchant of Venice, Shakespeare, Calderon, Chekhov”; en “Michaelangelo’s David”. Hy bespreek ook kortliks die volgende: “The second play, based on Peter Weiss’s Mockinpott, brings a complaint from a writer to the newspaper that the play is blasphemous. The

Publications Board allows an emasculated version. The police decide that the company has not adhered to the new text. The play is banned finally.”; en “We can take it for granted that the attraction is not to conventional and organised religion. Malan is both an atheist and a searcher, and Jessica and he read to each other the poems of St. John of the Cross. It is easy to understand their devotion, and Mr. Brink’s. Saint John was not afraid of the flesh.

*Oh night that was my guide!
Oh darkness dearer than the morning’s pride,
Oh night that joined the lover
To the beloved bride
Transfiguring them each into the other.
Within my flowering breast
Which only for himself entire I save,
He sank into his rest
And all my gifts I gave,
Lulled by the airs with which the cedars wave.*

“This is the love affair of the disciple, that is to say the soul, and her Lord, but the imagery throughout is sexual. It is also the love affair of Malan and Jessica. And it chimes with Mr. Brink’s rebellion against the fear of the flesh, and the under-the-blanket nature, literally and figuratively, of prudery.”; en “It is though Mr. Brink were saying to us, in the words of Pirandello, life is torture, but that cannot be the sole reason for our existence.”

- Polemiek rondom die ontbanning van *Kennis van die aand* het teweeg gebring dat daar in 1982 baie berigte geskryf is oor die analogie tussen Josef en Christus. Die rede hiervoor is dat dit die hoof-argument was waarom die boek verban moet bly. “Hoewel die analogie van Josef en Christus nie op sigself aanstootlik is nie, is die naasmekaarstelling van seks en godsdienst wel aanstootlik vir die gemiddelde leser” (*Beeld*, 1982:4). Mariechen Walder

gee verslag oor die hofgebeure in *Hoofstad* (1982:13) en die berig lui soos volg:

Ds. sê Brink-boek het algemeen menslike tema

André P. Brink het van 'n aanvaarde letterkundige praktyk gebruik gemaak toe hy die seksuele aan die godsdienstige in sy roman, **Kennis van die aand** geknoop het.

Só het adv. Mostert, wat namens die uitgewers Human en Rousseau verskyn het, gister voor die Appèlraad oor Publikasies betoog ten gunste van die opheffing van die verbod op die roman.

Adv. Mostert het sy betoog gegrond op verklarings van die skrywer self, 'n NG predikant en prof. F.I.J. van Rensburg van die Departement Afrikaans-Nederlands aan die Randse Afrikaanse Universiteit.

Hy het die verklaring gebruik ter toeligting van sekstonele in die roman wat duidelik aan die godsdiens gekoppel word, asook Josef Malan, die hoofkarakter, se wens dat hy met 'n kruis tussen sy bene begrawe word.

Die NG predikant, ds J.C. Symington, het daarop gewys dat die 'langsmekaarstelling' van die seksuele en die godsdienstige 'n algemeen menslike verskynsel is wat ook nie vreemd in die letterkunde is nie.

In Hooglied byvoorbeeld, word die verhouding tussen die Christen en die kerk op dié wyse uitgebeeld.

Die seksuele as metafoor van die religie kom ook voor in die werke van die metafisiese digter soos John Donne.

André Brink self verwys ook na Hooglied en John Donne en sê talle leidrade in die boek dui aan dat dit teen die agtergrond van die mistieke gelees moet word, ook die titel, **Kennis van die aand**.

Die manier waarop die mens God ken, is analoog aan die manier waarop die minnaar met aandkennis sy minnares ken.

2.2 Literêre tydskrifte

Die volgende artikels oor *Kennis van die aand* het in literêre tydskrifte verskyn:

- 2.2.1 Van Schalkwyk, C. 1973. "Omgangstaal en dialoog in *Kennis van die aand*". *Tydskrif vir Letterkunde*, Vol. II, no. 4, November, 12 – 19.
- 2.2.2 Botha, Elize. 1974. "Prosakroniek". *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Vol. 14, no. 4, Desember, 301-306. (Reeds in Februarie geskryf en later opgeneem in Cloete, T.T. (red.). 1980. *Die Afrikaanse Literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou.)
- 2.2.3 *Zuid-Afrika*. 1974. "*Kennis van die aand*". Vol. 57, no. 2, Februarie, 17.
- 2.2.4 *Zuid-Afrika*. 1974. "André Brink over het verbod van zijn roman". Vol 57, no. 2, Februarie, 41.
- 2.2.5 Viljoen, G. Van N. 1974. "*Kennis van die Aand*. Het ons nog só 'n boek nodig?". *Die Taalgenoot*, 42(7), Junie, 9-11.
- 2.2.6 Lijphart, T. 1981. "Kennis of pure leuens?". *Standpunte*, 151 Jg 34, Februarie, 59-66.
- 2.2.7 Olivier, G. 1983. "Aantekeninge oor die fiksie, waarheid en *Kennis van die aand*". *Stet*, 1(4), 10-16.
- 2.2.8 *Standpunte*. 1983. "Die beslissing oor *Kennis van die aand*". 164, April, 29-40.
- 2.2.9 Galloway, F. 1985. "Die verbod op *Kennis van die aand* – 'n historiese oorsig". *Tydskrif vir Letterkunde*, Jg 23(2), 16-23.
- 2.2.10 Smith, M.E. 1985. "Relatiewe werklikhede en Josef Malan in *Kennis van die aand*". *Tydskrif vir Letterkunde*, Jg 23(2), 24-32.
- 2.2.11 Van Staden, Christo. 1992. "Die metateks as metafoor: die skryfdaad as woord-daad". *Tydskrif vir Letterkunde*, Augustus, 71-80.

2.2.1 Van Schalkwyk: "Omgangstaal en dialoog in *Kennis van die aand*"

In Van Schalkwyk se eie woorde is die doel van die artikel die volgende: "Dit is nie my doel om die boek literêr of sosio-polities te bespreek nie. Dit gaan vir my

om 'n linguistiese kwelling en 'n verskynsel wat hom selfs in Hertzogprysbekroonde werke manifesteer – 'n verskynsel wat, hoe ook al, die gehalte van die werk aantast en ondermyn. Dit gaan hier om die dialoog in *Kennis van die aand*. Die kenmerkende afwykings wat in die Kleurling se omgangstaal aangetref word, word sisteemloos deur Brink gebruik en in fonologiese omgewings waar die afwyking voorspelbaar moet voorkom sosio-linguisties ongemotiveerd met AB-vorme afgewissel.”

Volgens Van Schalkwyk word die omgangstaal van die kleurlingkarakters dus nie oortuigend aangebied nie. Sy konklusie:

'n Mens kry werklik die indruk dat Brink 'die klok hoor lui het, maar nie weet waar die klepel hang nie' en 'miskien sal hy sê dat alles, of feitlik alles, wat hierbo ... aangehaal is, bewuste afwykings is van niks anders nie as 'n spel met taal waarop elke skrywer geregtig is. Maar dan is dit 'n spel wat na my sin te veel ooreenkom met die skryfpraktyk van ander met kennelik onvoldoende taalkennis.

'n Kunswerk laat hom nie maklik onder reëls bring nie. Toegegee. Maar die ernstige skrywer is hopelik ook 'n ernstige mens en die ernstige leser het die reg om van die skrywer te eis dat hy sy werk op *alle vlakke* ernstig opvat!

En ek wil amper met Josef Malan saamstem dat die 'stof ryker was as die boek wat (hy) daarvan gemaak het.'

Daar is slegs 'n terloopse verwysing na *Hamlet* wat geen bydrae kan lewer tot die studie nie.

2.2.2 Botha: “Prosakroniek”

Die bespreking van *Kennis van die Aand* begin met 'n opsomming van die verhaaldeure. Daarna volg 'n kort uiteensetting van die agt afdelings van die roman asook 'n bespreking van die voorwoord (wat net in die 1973 uitgawe verskyn het). Die sewe motto's word nie individueel bespreek nie, maar as 'n

geheel. Aansluitend by die bespreking van die motto's verklaar Botha dat "Hoewel hierdie motto's verskillende aksente laat val, verskillende waardes aan die 'gemene deler' [*aand, nag, donker, swart*, en die teenstelling tussen lig en donker, dag en nag] toeken, word dit in die loop van Josef se verhaal duidelik dat die waardes in sý wêreld onverwikkeld en helder is. Swart is goed, Wit is boos." Die aanklag van eensydigheid word verder gestaaf deur 'n aantal voorbeelde uit die roman.

Die noodwendigheid dat 'n eerstepersoonsvertelling subjektief en dus eensydig is, word ook bespreek. 'n Karakteranalise van Josef Malan spruit hieruit voort. Melding word gemaak van Josef as akteur en die verskillende rolle wat hy dwarsdeur die boek speel. Sy geloofwaardigheid as verteller word bevraagteken en Botha se gevolgtrekking is dat "... die verteller afstuur op 'n kolossale selfbedrog."

Verder beskou Botha Josef se rol as Christus bydraend tot die geloofwaardigheids-probleme van die roman: "As hy sy lot aangrypend, bejammerenswaardig wil maak deur middel van 'n mite wat in die teks sinloos genoem word, moet dit vals voorkom."

Botha sluit af met die konklusie dat "'n Mens moet konstateer dat hierdie romanteks as *fiktiewe wêreld* breuke en gebreke toon wat verhoed dat dit as samehangende, georganiseerde geheel pakkend kan spreek. Gebrek aan samehang, gebrek aan organisasie tas die noodwendigheid van die karaktervoorstelling, die noodwendigheid van die verhaalverloop aan. En waar daar noodwendigheid ontbreek, sluip willekeur ('moedswilligheid'?) die struktuur binne, word die geldigheid, die geloofwaardigheid van die roman-as-wêreld vernietig. En so 'n in artistieke opsig geskonde wêreld is weerloos teen verwarring met die herkenbare werklikheid, met die aantoonbare oppervlakte van die aktualiteit en die norme van die wêreld-buite-die-boek."

Inter-tekstuele verwysings is beperk tot terloopse verwysings na Shakespeare se dertien sonnette, Calderon en Molière se toneelwerk, *Hamlet* en die Bybel (spesifiek die gelykstelling tussen Josef en Jesus). Botha verwys ook in haar bespreking na die sewe motto's van bekende skrywers (San Juan de la Cruz, Leroi Jones, Antonin Artaud, Shakespeare, Salvatore Quasimodo, Bertolt Brecht en Albert Camus) wat voor in die boek verskyn.

2.2.3 Zuid-Afrika. “*Kennis van die aand*”.

Die artikel verskyn na die verbanning van die roman. Hierin word die roman kortliks bespreek waarop daar ook verwys word na die verbanning en die daaropvolgende reaksie wat dit uitgelok het van die Suid-Afrikaanse skrywers- en lesersgeledere. Die artikel word afgesluit met: “Een nevengevolg van het ingrijpen van de censuur is dat *Kennis van die Aand* tot ver over Zuid-Afrika's grenzen bekendheid krijgt die over de literaire waarde uitstijgt. Gratis reclame bovendien voor Brinks schrijverschap. Wie weet krijgt hij nog eens de Nobelprijs voor literatuur.”

2.2.4 Zuid-Afrika. “*André Brink over het verbod van zijn roman*”.

In hierdie artikel word 'n telefoniese onderhoud met Brink wat handel oor sensuur in Suid-Afrika en die gevolge daarvan, weergegee. Daar word verwys na die Russiese skrywer Solzjenitsyn en wat hom oorgekom het. Brink waarsku dat as daar nie iets aan die sensuurraad gedoen word om hulle te stop nie, kan die Russiese optrede ook in Suid-Afrika plaasvind – soos alreeds met sommige swart skrywers gebeur het.

2.2.5 Viljoen: “*Kennis van die aand*. Het ons nog so 'n boek nodig?”

Die artikel handel oor die sinvolheid van die verbanning van 'n boek soos *Kennis van die aand*. Viljoen vra die vraag: “of die uitoefening van die vryheid – sy dit

politieke, akademiese of artistieke vryheid – beperk moet word indien die uitoefening daarvan so geskied dat dit ‘n bedreiging vir die vryheid self inhou, waarop hy dan [onomwonde antwoord]: ja.”

Hy is verder van mening dat “ons met ‘Kennis van die Aand’ geen groot kunswerk sal verloor nie.”

2.2.6 Lijphart: “Kennis of pure leuens?”

In die artikel word gekyk na “die weergawe van die werklikheid in die literêre werk”. Die fokus is op die leser se reaksie op die werklikheidsgegewe soos in die roman weergegee. Die artikel maak egter geen gevolgtrekking nie, wat ‘n mens laat wonder wat die doel daarvan is.

2.2.7 Olivier: “Aantekeninge oor die fiksie, waarheid en *Kennis van die aand*”

Die artikel bespreek die verhouding wat daar bestaan tussen die fiktiewe wêreld van die roman en die waarheid van die werklikheid. Olivier verwys ook na Brink se skadeloosstelling voor in die roman asook proff. Elize Botha en Merwe Scholtz se sienings oor *Kennis van die aand* as fiktiewe werk.

Ter afsluiting gee hy te kenne:

Dit sou gesê kan word dat Brink in sy ‘skadeloosstelling’ sêlf die ‘spelreëls’ aanvaar het, en dus moet verwag om gekritiseer te word as hy hulle nie nakom nie. Maar wie het ooit besluit dat ‘n prinsipiële sanksie aan die vermeende ‘verbreking’ van die reëls verbind sal word? By ‘n komplekse verskynsel soos die literatuur is sulke outoritêre denke uit die bouse.

En verder:

‘Fiksie’ beteken nie dat alles versin hoef te wees, of dat ‘n interferensie met die ‘aantoonbare oppervlak van die aktualiteit’ verkeerd is nie. Binne ‘n ruimer historiese konteks as dié van proff. Botha en Scholtz beteken Brink se beroep op ‘fiksie’ miskien eenvoudig dat hy vir homself regte opeis waaroor skrywers in ‘n vrye samelewing al eeue lank beskik: die reg om die leser se politieke opvattinge uit te daag; die reg om ‘n herkenbare aktualiteit te beskryf, maar gegewens terselfdertyd so te selekteer, opeen te hoop, te ‘verdraai’ selfs, dat die visie en ervaring van ‘n onderdrukte in hul volle krag aan die leser meegedeel kan word; die reg om ‘n verhaal te ‘versin’ wat op elke bladsy kan bots met wat sommige lesers graag as ‘die werklikheid’ wil sien; die reg om hom nié te steur aan teoretiese grense tussen ‘fiksie’ en ‘waarheid’ of aan louter fiktiewe ‘reëls’ oor die literatuur nie.

2.2.8 Standpunte. “Die beslissing oor *Kennis van die aand*”.

In die artikel word die verbanning en die ophef van die verbanning op grond van die wetlike aspekte van die saak bespreek. Deurentyd word die verhaaldebeure ook bespreek.

Vir doeleindes van die studie word die volgende twee aanhalings weergegee:

Die parallel of analogie tussen die ‘lydensweg’ van Josef en die lydensweg van Christus is nòg deur die Hooggeregshof nòg deur die Appèlraad ongewens bevind. Die hof verwys nie eens direk daarna nie en die Appèlraad wys daarop dat dit ‘n bekende letterkundige tegniek is en dat die verwysings na die Nagmaal hoogstens misnoegdheid sal veroorsaak, maar nie binne die betekenis van die *Galla*-uitleg ‘walglik’ of ‘pynigend’ is nie en dus nie ‘aanstootlik’ is nie. Die analogie word geensins gebruik om Christus neer te haal, te verkleineer of om die beeld wat die Christen van Christus het op walglike of pynlike wyse af te breek

nie. Die analogie word egter duidelik gebruik om die Witman en meer besonderlik die Afrikaner skerp aan te val oor sy skepping van die Kleurling se ‘lydensweg’ deur wetgewing soos art. 16 van die Ontugwet, 1957. Daar is ook ‘n sinisme teenoor die Witman se Godsvoorstelling (gesprek met pro Deo advokaat). Josef wil egter nie die Godheid self aantas nie. Hy verwys byvoorbeeld na Annamaria se gedrag as ‘blasfemies antigodsdienstig’ (bl. 230). Dis minstens ‘n korrekatief op haar gedrag en taal en ‘n aanduiding van Josef se eie houding ten aansien daarvan. Wanneer hy sy emosies met dié van Jesus vergelyk, doen hy dit ook ‘sonder vermetelheid’ (bl. 367). In die lig van wat van die insig van die waarskynlike leser hierbo gesê is, wyk die Raad ook nou af van die Hooggeregshof en die vorige Appèlraad se veroordeling van hierdie emosie. Die paragraaf reduceer nie die religie tot seks nie en verneder Christus nie. Die kruis wat tussen sy bene ingeplant moet word, bevat ergelike elemente maar moet in die idiomatiese sin verstaan word en nie as ‘n vernedering of profanering van die kruis van Christus nie. Die kruis dui op die einde van die verbod op sy liefde in die ‘wêreld waar die wette weg is’. Sy geloof dat hy ten spyte van alles (‘noggans desnieteenstaande’) genade sal vind, kwalifiseer die hele boek. Dit is natuurlik ergerlik dat Josef, wat sy ‘lydensweg’ as analoog aan Christus s’n beskou, in talle buite-egtelike verhoudings tree – maar nêrens gee hy voor dat hy, soos Christus, sonder sonde is nie. Die skrywer stel Josef hoogstens as ‘n tipe van Christus wat alleen ly ter wille van ‘n ganse volk of groep (hier die Kleurling). Dieselfde gebeur met die Bybelse Josef wat uitgelewer word deur sy broers waarna sy ‘lydensweg’ uiteindelik sy broers ten goede kom (Genesis 50:20). Ander tipes van Christus wat in die Bybel voorkom – Simson, Jona (met wie Josef homself ook vergelyk – bl. 232) en Dawid – was ook nie sonder sonde nie. Nietemin besef Josef dat sy redding afhanklik is van genade (‘noggans desnieteenstaande omdat’).

En ook:

Vir sover dit uitleg betref, is dit belangrik dat die boek gelees word in die lig van die verwysings van Josef en Vader Mark na Camus en Josef (en Jessica) se liefde vir St. Jan van die Kruis (veral bl. 372-374). Dit werp onder andere lig op Josef se (onbewuste) gelowigheid, die verband tussen seksualiteit en religie en die moord op Jessica.

2.2.9 Galloway: “Die verbod op *Kennis van die aand*”

Hierdie artikel is ‘n uitvoerige kyk na die gebeure rondom die verbanning en die daaropvolgende ontbanning van die roman.

2.2.10 Smith: “Relatiewe werklikhede en Josef Malan in *Kennis van die aand*”

Alhoewel hierdie artikel nie direk van belang is vir doeleindes van dié studie nie, is dit tog ‘n goeie bron om te raadpleeg indien ‘n indringende intertekstuele studie van die roman gedoen word. Dit is veral van waarde omdat dit verskeie tekensisteme binne die roman identifiseer, soos wat blyk uit die opsomming wat van die artikel gegee word:

Die mens as individu met sy unieke persoonlikheid, behoort gelyktydig tot twee wêrelde of allesomvattende werklikhede – “aan die een kant dié van die kollektiwiteit, dit wil sê die konvensies, tradisies, kodes, sedes, gewoontes van die sosiale omgewing en aan die ander kant dié van die unieke, eenmalige, persoonlike eiesoortigheid” (Du Preez, 1969:29). Dieselfde geld van ‘n literêre teks: dit is ingebed in sy historiese en sosiale kontekste; tog het ‘n eie soort selfstandigheid. (Smith 1984: Hoofstukke I en II.) So ‘n situasie kenmerk Josef Malan, die hoofpersonasie in *Kennis van die aand*. In hierdie artikel word die bestaan van en die verband tussen die volgende hoofwerklikhede t.o.v. Josef

Malan ondersoek: *die buitewerklikheid, die individuele werklikheid en die werklikheid van spel*, maar dan ook *die woordwerklikheid en die metafiese werklikheid* (laasgenoemde drie is besonder vervleg).

2.2.11 Van Staden: “Die metateks as metafoor: die skryfdaad as woorddaad”

In hierdie artikel word die roman bespreek deur te kyk na die metateks en hoe dit in werklikheid die woord is wat vlees word. Van Staden bespreek die metateks as ‘n uitgebreide metafoor met veral verwysing na die metafoor van die Nagmaal en die simboliek daarvan en hoe dit Josef die geleentheid bied om sy verhaal te vertel, wat andersins deur ‘n onsimpatieke regering vernietig sou word:

Die metateks word die metafoor van die vleeswording (die *daadwerklikheid*) van die woord, van die transformasie van die woord. Dit is ook die instrument waardeur daar aan die stemlose Josef ‘n stem gegee word, al spoel hy dan ook self sy woorde in die toiletbak af.

Daar is geen direkte verwysing na enige van die Shakespeare *inter-tekste* nie, maar wel ‘n uitgebreide verduideliking van die parallel tussen Josef en Jesus met spesifieke verwysing na die Nagmaal, “die Woord wat vlees geword het”.

2.3 Literatuurgeskiedenis

In *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II en Perspektief en Profiel 1* bespreek J.C. Kannemeyer (1983:406-410) en Anita Lindenberg (Van Coller, 1998:305-307) onderskeidelik *Kennis van die aand* in die konteks van die Afrikaanse literatuurgeskiedenis. Die hoofpunte van elke bespreking word uiteengesit.

2.3.1 *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II*

Die agtergrond tot die ontstaan van die roman word ten eerste meegedeel en in die voetnoot is 'n verduideliking van die gebeure rondom die verbanning van die boek.

Volgens Kannemeyer beweeg Brink met dié roman weg van eksperimentering na 'n meer tradisionele en direkte vertelwyse.

Kannemeyer se kommentaar op die roman het positiewe sowel as negatiewe aspekte, alhoewel oorwegend negatief.

Die positiewe aspekte sluit in:

- “oortuigende en aangrypende tonele, natuursienings en effektiewe stukke dialoog”
- “die hegte struktuur soos dit uit die gang van die hoofstukke en die verstrengeling van verskillende verhaallyne, temas en motiewe blyk.”
- “die manier waarop Brink in die opbou van sy hoofkarakter van Bybelse parallele gebruik maak”.

Die negatiewe kritiek sluit die volgende in:

- “Die oordadigheid in die opeenstapeling van wandade en misdade [... bring ...] die verhouding tussen werklikheid en fiksie in die gedrang.”
- “Jessica is 'n voortsetting van Brink se bekende cliché-karakters en [...] haar gewelddadige dood [word] 'n herhaling van dié van Marie in *Lobola vir die Lewe* en die sy-figuur in *Orgie*.”
- “die romanfigure [neig] eerder na verteenwoordigers van magte as na werklike volwaardige karakters en word die dialoog by tye 'n eindelose gepraat oor die rassesituasie en menswees in hierdie land.” Daar is “nie 'n besonder wye spektrum van die blanke karakters nie.”
- “Die siening van Josef as bruinman is [...] nie oortuigend nie.”

Kannemeyer se gevolgtrekking is dat: “die tweespalt in die hooffiguur [...] saam met die sentimentaliteit en oordaad die belangrikste rede [is] vir die mislukking van die roman.”

2.3.2 *Perspektief en Profiel 1*

Anita Lindenberg se profiel van André P. Brink begin deur daarop te wys dat “*Kennis van die aand* ‘n belangrike keerpunt” meebring. Haar bespreking verwys na Brink en die Sestigters se “ideaal om op indringend eerlike wyse te werk met die tragiek van ‘n gemeenskap wat toelaat dat rasseverskille uitloop op vooroordeel, uitbuiting, ongeregtheid en onmenslikheid.” Brink se wegbreek van die eksperimentele sestigerfase na ‘n meer realistiese aanslag word ook bespreek.

Dit wat steeds kenmerkend van Brink se werk is (soos ‘n liefdesverhouding, karakter as selfbewuste verteller), lei die bespreking van die roman se verhaaldeure in. Lindenberg breek weg van die gewone kritiek dat Josef as kleurling-karakter ongeloofwaardig is: “maar hy is nie, en om ‘n baie goeie rede, prototipe van die Kleurling soos hy tot op daardie stadium in die Afrikaanse prosa hoofsaaklik as arbeider of gewone alleman optree nie. As begaafde, berese toneelspeler is hy gewortel in die erfenis van die Europese drama (veral tragedies!), en in sy vryheid en vervulling in Engeland en Europa word sy identiteit as Westerse mens bevestig.” Die funksionaliteit van Josef se beroep as toneelspeler word uitgewys as tweeledig: “dié van ontvlugting en dié van konfrontasie.” Josef, as ‘n “tragies-aktuele figuur” wat gelykgestel word met Christus, word dan in meer besonderhede beskryf.

Daar word met kritiek verwys na die martelaarskap van Josef wie se besluit om te sterf aan die einde, gesien word as “‘n bietjie vergesog en ‘literêr’”. Ook word daar krities verwys na die “eerste persoon[verteller se] retrospektiewe dramatisering van sy lewe” wat net deur ‘n bereidwillige liggelowige geglo kan

word. Volgens Lindenberg “is die meeste besware in te bring teen die inkantasië en improvisasië op die vóórgeskiedenis van Josef se mense. [Omdat dit onmoontlik is] om te glo dat so ‘n volledige mondelinge geskiedenis in soveel detail en so ver terug kan bestaan [en] die gedeelte versteur die balans en tas die eenheid van die werk aan.”

Lindenberg sluit af met: “Die ironie van sy martelaarskap is die feit dat een van sy sterkste (maar onoortuigend uitgebeelde) motiverings juis sy liefde vir ‘n blanke is. Hoewel Jessica en die liefdesverhouding versterking is van die tema van die fisieke aangewesenheid van die rassegroepe op mekaar, en ook ‘n aanduiding gee van die mens se *geworpenheid* in ‘n polities-maatskaplike situasie, is die liefdesopset nóg ‘n keer te romanties (die geliefde moet sterf) en oppervlakkig. Dat *Kennis van die aand* verbied is, en ook ‘n uitgebreide appèlsaak nie kon wen nie, wys egter hoe sterk is die sensitiwiteit van die samelewing waarin Brink skryf.”

Van belang vir die studie is die melding wat gemaak word van *inter-tekstuele* verwysings in die roman, dat die roman staan “[o]nder die invloed veral van Sartre se *engagéé-gedagte*” en die Josef-Christus parallelle. Oor laasgenoemde skryf Lindenberg:

“Maar sy volharding te midde van sy aftakeling – gaandeweg verloor hy alles en almal wat hy het, en ook sy liggaam word gebreek – is ‘n afstroping tot suiwerheid, tot die transendentale kern van gelouterde menslikheid. Die gegewe word weer in ‘n Christelike konteks verwerk, nie slegs om die onthalwe van maatskaplike sekularisasie nie, maar omdat [...] die onderskrywing van die morele kodes van die Christendom aangewend word om te wys hoe die bestel, wat belydend Christelik is, hierdie etiek verloën. (Josef is nie slegs ‘n eietydse parallel vir Christus nie, hy skakel ook met die Ou-Testamentiese Josef wat deur sy broers verwerp word.) Deur bloed en geweld groei hy tot ‘n mistieke ervaring wat die temporeel-menslike ver bo die persoonlike en bo die samelewing verhef

(vergelyk die verwysings na St. Jan van die Kruis, die Spaanse heilige wat ook in die tronk sy ekstatische, lydsame lewenshouding geformuleer het.) Dood en Lewe staan dwarsdeur die roman in spanningsvolle balans teenoor mekaar opgestel, maar Josef se vryheid en vervulling lê daarin dat hy in ‘n onmenslike bestel *kies* om te sterf.

Van geloof, hoop en liefde bly weinig oor, maar omdat Josef hom met Pase gaan oorgee het, word binne die moralisties-religieuse verwysingsraamwerk ‘n uiteindelijke herrysenis geïmpliseer (die motief van die kruis wat tussen die bene geplant word). Josef se eksemplariese dood skyn futiel te wees, maar die ‘boekstaving’ van sy geskiedenis is ‘n oproep en ‘n afirmasie, nie ‘n negasie nie. ‘Martelaarskap’ is méér as net ‘n sterwensgeskiedenis. Die sewe hoofstukke wys op ‘n skeppingsaktiwiteit.”

2.4 Samevatting

Dit is duidelik uit die resepsie van die werk, dat lesers nie net een reaksie het oor die roman nie. Daar is positiewe sowel as negatiewe reaksies en selfs in die kamp van die negatiewe reaksies is daar verdeeldheid oor die redes – sommiges voel die inhoud van die roman is onvanpas en ander voel die roman het geen literêre substansie nie. Dit is egter jammer dat mense negatief oor die roman voel, omdat dit ‘n ontsaglik verwickelde werk is, veral as gekyk word na die intertekste en hoe dit bestaande temas verdig en selfs verklaar.

HOOFSTUK 3

Teoretiese Begroning: Intertekstualiteit

Intertextuality, as a concept, has a history of different articulations which reflect the distinct historical situations out of which it has emerged. The important task, at least for a study such as this, is not to choose between theorists on intertextuality. It is, rather, to understand that term in its specific historical and cultural manifestations, knowing that any application of it now will itself be an intertextual or transpositional event.

(Allen, 2000:58-59)

3.1 Inleiding

Dit is die soektog na volkome kennis wat ons destyds 'n plek in die paradys gekos het, en nog is dit het einde niet. Intertekstualiteit is soos die appel van kennis, 'n vrug wat die leser laat glo dat 'n werk "absoluut kenbaar" is. Met elke boek wat gelees word, wil die leser die betekenis van die werk verstaan. Vrae soos: "Wat presies word oorgedra aan die leser en wat het die skrywer bedoel?" soek antwoorde. 'n Speur storie. Maar wat 'n skrywer bedoel en wat 'n leser in 'n bepaalde werk vind, is nie noodwendig dieselfde nie. 'n Werk is somtyds groter as die skrywer en as 'n mens Roland Barthes kan glo, is die skrywer dood.

Hierdie soektog na kennis het al gelei tot vele studies oor die oorsprong van idees in werke, soos wat dit blyk uit studies wat handel oor skrywers en hulle "invloede". En naas die term "invloed" het die nuwer term "intertekstualiteit" ontstaan. In die laat Sestigste en vroeë Sewentigste het teoretici in veral Frankryk weggebreek van die gedagte dat teksanalise noodwendig insluit dat een skrywer 'n ander beïnvloed. Hulle het nie weggebreek van die idee dat daar spore van een teks in 'n ander voorkom nie, maar wel van die idee van 'n outeur, omdat alles "alreeds geskryf" en "alreeds gelees" is. Geen outeur kan dus werklik aanspraak maak op oorspronklikheid nie. Verder het die outeur vir 'n

poststrukturalis soos Barthes by implikasie te veel outoriteit gehad. Die algemene tendens vandag nog is die klemverskuiwing van die sender / skrywer na die teks en selfs meer na die ontvanger / leser.

Teoretici het 'n gaping gesien in teksanalise – 'n teoretiese gaping waar hulle nie noodwendig die skrywer of outeur van 'n werk wou betrek nie, soos die geval dan inderdaad was met invloed-studies. Intertekstualiteit het ontstaan om die teoretiese gaping in teksanalise te vul. Hiermee kan intertekste, wat teenwoordig is in die hoofteks, bespreek word sonder dat dit noodwendig oor die voorloper-skrywer gaan.

Die term invloed het 'n konnotasie van verandering en resoneer met 'n “vooraf en later” (asof die een skrywer se werk verander het sedert hy / sy te make gehad het met 'n ander skrywer). Hierdie “ontmoeting” van die twee skrywers het die latere skrywer beïnvloed en dit is waarneembaar in sy werk. Intertekstualiteit, aan die ander kant, berus meer op die tekste en die transformasie daarvan. 'n Soort onafwendbaarheid word aan intertekstualiteit gekoppel – 'n skrywer kan nie help om te eggo van reeds geskrewe werke nie – alles is tog “alreeds geskryf”. 'n Bepaalde skrywer se “invloed” op 'n ander is net belangrik vir biografiese studies, aldus Barthes. Intertekstualiteit het nie te make met die skrywer nie. Invloed-studies se fokus is meer op die skrywer / teks waarna verwys word as die nuwe teks waarin dit voorkom. Invloed-studies skep dus die idee van 'n outeur-gesentreerde teorie, terwyl intertekstualiteit die gevoel skep van 'n leser-responsteorie asook 'n teks-gesentreerde teorie.

Om intertekstualiteit te definieer, is egter nie so eenvoudig nie. Dit is te vasgevang in 'n magdom van literêre teorieë – teorieë wat weer onderworpe is aan tyd, kultuur en geskiedenis. Sommige naslaanwerke maak geen onderskeid tussen die verskillende strominge rondom intertekstualiteit nie en gee een saamgestelde verklaring asof die term deur elke teoretikus dieselfde gebruik

word. Maar dit is die keuse van teoretikus wat gaan bepaal wat intertekstualiteit beteken.

Barthes het in “From Work to Text” dit gestel dat die teks as motto Markus 5:9 kan gebruik: “Legio is my naam, want ons is baie” (1977:160), maar vandag wil ek dit gebruik as motto vir die verklarings van intertekstualiteit. Die verklarings van intertekstualiteit is gekompliseerd juis omdat dit ontstaan het oor kontinente heen en oor die spektrum van literêre teorieë. Julia Kristeva saam met Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault en Gérard Genette verteenwoordig die Franse teoretici. Die Amerikaanse teoretici, aan die ander kant, weier dat die outeur moet doodgaan. Hulle sluit onder andere in Harold Bloom en feministe soos Elaine Showalter, Monika Kaup en Nancy K. Miller. Die vele uiteenlopende teorieë waarin intertekstualiteit bespreek word, sluit in semiologie, strukturalisme, poststrukturalisme, dekonstruksie, feminisme en postmodernisme. Dat daar dus nie net een definisie van intertekstualiteit bestaan nie, is te verstane, omdat dit ‘n plek probeer vind in die uiteenlopendheid van verskillende teorieë. Die plasing van intertekstualiteit binne enige van die teorieë het die noodwendige gevolg dat bykomende denotatiewe en konnotatiewe verklarings aan intertekstualiteit gekoppel word.

Met dit in gedagte, wil ek tog die onlangse definisie van intertekstualiteit aanhaal uit die *Penguin Dictionary of Critical Theory*, alvorens daar na die belangrikste teoretici se uiteensettings gekyk word:

Term coined by Julia Kristeva in her study of Bakhtin’s work on dialogue and carnival (1969a). The basic premise of the theory of intertextuality is that any text is essentially a mosaic of references to or quotations from other texts; a text is not a closed system and does not exist in isolation. It is always involved in a dialogue with other texts, just as Joyce’s *Ulysses* is involved in a dialogue with Homeric epics and other texts. Intertextuality is not simply a matter of influences which pass from one author to another, but of the multiple and complex relations,

that exist between texts in both synchronic and diachronic terms. ‘Influence’ is simply one mode of intertextuality.

Although the term ‘intertextuality’ is Kristeva’s, Harold Bloom’s notion of literary revisionism and of the anxiety of influence is broadly similar in that it stresses that it is the relationship between existing poems that creates new poems. Genette’s concepts of the palimpsest and of hypertext also supply a theory of intertextuality (2000:203-204).

Intertekstualiteit, soos wat dit hier beskryf word, lyk amper eenvoudig en eendimensioneel en asof die teoretici dieselfde betekenis daaraan gee. Soos wat Joan Hambidge dit tereg in “Intertekstualiteit versus inter-tekstualiteit” (1986) uitwys, is intertekstualiteit meer kompleks as dit en beslis nie só eenvoudig nie. In hierdie artikel kritiseer sy skrywers wat Kristeva se intertekstualiteit doodluiters met die intertekstualiteit van byvoorbeeld Bloom, Derrida of Van Boheemen s’n vereenselwig of gelykstel. In die bespreking van die belangrikste teoretici se interpretasie van intertekstualiteit wat gaan volg, sal die verskille duideliker blyk.

3.2 Julia Kristeva

[...] Kristeva implies, ideas are not presented as finished, consumable products, but are presented in such a way as to encourage readers themselves to step into the production of meaning.

(Allen, 2000:34)

Die Bulgaars-gebore teoretikus Julia Kristeva, wat haar in Frankryk gaan vestig het, het in 1969 in *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse* vir die eerste keer verwys na die term intertekstualiteit. Alhoewel Kristeva met reg gesien kan word as die moeder van intertekstualiteit, is sy ongetwyfeld deur M.M. Bakhtin (’n Russiese literêre teoretikus) beïnvloed. Soos Allen dit stel :

It is as [...] viable to cite the Russian literary theorist M.M. Bakhtin as the originator, if not of the term ‘intertextuality’, then at least of the specific view of language which helped others articulate theories of intertextuality (2000:10).

Alhoewel Bakhtin se bydrae seer sekerlik aanleiding gegee het tot die ontstaan en ontwikkeling van die konsep intertekstualiteit, gaan hier nie verder op sy bydrae ingegaan word nie. Soos in enige sisteem, is daar terme en definisies wat vandag in die algemeen gebruik word sonder dat daar na die historiese ontwikkeling daarvan verwys hoef te word.

Clayton en Rothstein is van mening dat Kristeva se definisie van intertekstualiteit ontwikkel het uit haar intertekstuele modifikasie van Bakhtin. In die inleiding van *Influence and intertextuality in literary history* (1991:20) som hulle Kristeva se verklaring van intertekstualiteit as volg op:

“in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another”; “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another”; “Bakhtin considers writing as a reading of the anterior literary corpus and the text as an absorption of and a reply to another text”; “The writer’s interlocutor, then, is the writer himself, but as reader of another text. The one who writes is the same as the one who reads. Since his interlocutor is a text, he himself is no more than a text rereading itself as it rewrites itself. The dialogical structure, therefore, appears only in the light of the text elaborating itself as ambivalent in relation to another text” (Kristeva, 1980:36, 66, 69, 86-87).

Die verskillende uitinge wat mekaar kruis en neutraliseer, maak dus die oorsprong van die afsonderlike oorspronklike tekste irrelevant, want hulle is nou net belangrik in hulle nuwe milieu. Intertekstualiteit is soos globalisering – dit skep vir die teks nuwe identiteit van reeds bestaande konsepte, wat in sekere mate juis daarom hulle individualiteit prysgee. Kristeva identifiseer die skrywer

as net nog 'n leser. Die skrywer vorm net deel van die teks in sover hy homself in die teks in-skryf. Volgens Kristeva is die teks gesitueerd binne die geskiedenis en gemeenskap, gelees deur die skrywer wat homself in-skryf soos wat hy die teks herskryf.

Een van die bekendste aanhalings van Bakhtin wat deur Kristeva gemodifiseer is, is te vinde in haar essay "Word, Dialogue and Novel", waarin die woord "word" met "text" vervang word:

Hence horizontal axis (subject – addressee) and vertical axis (text – context) coincide, bringing to light an important fact: each text (word) is an intersection of texts (words) where at least one other text (word) can be read. In Bakhtin's work, these two axes, which he calls *dialogue* and *ambivalence*, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigor is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double* (1980:66).

Dit is juis hierdie aanhaling wat voortdurend verkeerdelik gereduseer word tot waarna Kristeva verwys as "the banal sense of 'study of sources'" (1984:6). Intertekstualiteit, as Kristeviaanse konsep, is nie reduceerbaar tot 'n eng interpretasie daarvan nie. Dit is nie so eenvoudig soos dat 'n teks bestaan uit ander tekste nie. Intertekstualiteit is 'n kenmerk van die teks wat gesien moet word as produktiwiteit, 'n konstruksie soos 'n mosaïek. Die "absorpsie en transformasie" is 'n tweeledige proses wat gebeur wanneer een teks 'n ander "ontmoet". Dit is nie 'n metode vir teksanalise nie, maar slegs 'n verklaring van die voorkoms van die teks. En tog, om by die verklaring van die voorkoms van die teks uit te kom, analiseer 'n leser 'n teks. Deur te poog om die voorkoms van die teks te verklaar, neem 'n leser deel aan die produsering van die bestudeerde

teks. Die leser raak dus onteenseglik betrokke by die produksie van die teks en dus, soos wat Allen dit stel, by die transposisie van intertekstualiteit (2000:58-59).

In “The Bounded Text” gee Kristeva die volgende uiteensetting van wat sy bedoel met die teks as produktiwiteit: eerstens, dat die teks se verhouding tot die taal waarin dit voorkom, herverdelend (destrukties – konstruktief) is; en tweedens, dat dit ‘n permutasie van tekste is, ‘n intertekstualiteit. Hierdie permutasie van tekste of intertekstualiteit word verder toegelig deur daarna te verwys dat verskeie uitinge, wat geneem is uit ander tekste, mekaar kruis en neutraliseer in die bestek van ‘n gegewe teks (1980:36). Met ander woorde, in beide gevalle impliseer produktiwiteit dus ‘n verandering wat plaasvind: ‘n dinamiese verhouding tussen taal en teks asook tussen teks en ander tekste. En tot hierdie dinamiese verhouding moet die leser ook toetree om die teks te “produseer”, om sodoende deel te word van die proses van produksie. Deur die teks as produktiwiteit te beskou, word die outeur, leser en analis deel van ‘n voortdurende proses van produktiwiteit (Allen, 2000:34).

Dit is juis omdat intertekstualiteit verkeerdelik na verwys word en gebruik word dat Kristeva die term intertekstualiteit vervang met “transposition”. Transposisie is die “transposition of one (or several) sign system(s) into another” (Kristeva, 1984:59-60). En verder:

[W]e prefer the term *transposition* because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of thethetic – of enunciative and denotative positionality. If one grants that every signifying practice is a field of transpositions of various signifying systems (an intertextuality), one then understands that its “place” of enunciation and its denoted “object” are never single, complete, and identical to themselves, but always plural, shattered, capable of being tabulated (1984:60).

Dit is dus heelyd 'n proses wat lei tot verandering, 'n voortdurende ontwikkeling van betekenis. Reeds bestaande tekensisteme word op verskillende wyses gebruik. En hierdie proses is nie beperk tot die teks self nie, maar word ook geplaas binne-in 'n sosiale en historiese ruimte. Kristeva wys hoe Bakhtin linguistiek binne geskiedenis en gemeenskap situeer in die volgende aanhaling:

Writer as well as “scholar,” Bakhtin was one of the first to replace the static hewing out of texts with a model where literary structure does not simply *exist* but is generated in relation to *another* structure. What allows a dynamic dimension to structuralism is his conception of the “literary word” as an *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning), as a dialogue among several writings: that of the writer, the addressee (or the character), and the contemporary or earlier cultural context.

By introducing the *status of the word* as a minimal structural unit, Bakhtin situates the text within history and society, which are then seen as texts read by the writer, and into which he inserts himself by rewriting them. Diachrony is transformed into synchrony, and in light of this transformation, *linear* history appears as abstraction. The only way a writer can participate in history is by transgressing to another structure. History and morality are written and read within the infrastructure of texts (Kristeva, 1980:64-65).

Ekwivalent aan Bakhtin se “status of the word” is Kristeva se term “ideologeme” wat in “The Bounded Text” as volg bespreek word:

[It] is the intersection of a given textual arrangement (a semiotic practice) with the utterances (sequences) that it either assimilates into its own space or to which it refers in the space of exterior texts (semiotic practice). The ideologeme is that intertextual function read as “materialized” at the different structural levels of each text, and which stretches along the entire length of its trajectory, giving it its historical and social coordinates (Kristeva, 1980:36).

En verder:

The concept of text as ideologeme determines the very procedure of a semiotics that, by studying the text as intertextuality, considers it as such within (the text of) society and history. The ideologeme of a text is the focus where knowing rationality grasps the transformation of *utterances* (to which the text is irreducible) into a totality (the text) as well as the insertions of this totality into the historical and social text (Kristeva, 1980:37).

‘n Teks ontstaan dus nie net uit die “sosiale teks” nie, maar bly voortbestaan binne die historiese en sosiale teks (Allen, 2000:36). En dis waarom “[a]ll texts [...] contain within them the ideological structures and struggles expressed in society through discourse” (Allen, 2000:36).

Ter afsluiting kan intertekstualiteit as Kristeviaanse konsep saamgevat word as:

- ‘n kenmerk van die teks;
- deel van ‘n proses, waar die teks gesien word as produktiwiteit;
- ‘n dinamiese verhouding tussen die horisontale dimensie (skrywer – leser) en die vertikale dimensie (teks – ander tekste) van ‘n teks;
- die transposisionering van een tekensisteem (of meer) binne ‘n ander; en
- ‘n funksionering binne ‘n sosiaal-historiese ruimte.

3.3 Roland Barthes

The text, in its mass, is comparable to a sky, at once flat and smooth, deep, without edges and without landmarks; like the soothsayer drawing on it with the tip of his staff an imaginary rectangle wherein to consult, according to certain principles, the flight of birds, the commentator traces through the text certain zones of reading, in order to observe therein the migration of meanings, the outcropping of codes, the passage of citations.

(Barthes, 1970:14)

Roland Barthes se teksanalitiese teorieë word gevorm en getoets in sy werk *S/Z* wat in 1970 verskyn het. In *S/Z* word ons voorgestel aan konsepte soos “writerly and readerly texts” (waarin die grootste verskil lê dat ‘n “writerly text” gesien word as ‘n produksie, terwyl ‘n “readerly text” beskou word as ‘n produk). Barthes sluit by Kristeva aan wat betref die aard van die hedendaagse teks: die teks as produksie is altyd vormend en nooit net een geslote of afgeronde betekenis nie.

The writerly text is a perpetual present, upon which no *consequent* language (which would inevitably make it past) can be super-imposed; the writerly text is *ourselves writing*, before the infinite play of the world (the world as function) is traversed, intersected, stopped, plasticized by some singular system (Ideology, Genus, Criticism) which reduces the plurality of entrances, the opening of networks, the infinity of languages (Barthes, 1970:5).

Toetrede tot die produksie van die teks geskied deur interpretasie. Vir Barthes is interpretasie nie die vermoë om ‘n min of meer geregverdigde of ‘n min of meer vrye betekenis aan ‘n teks te gee nie, maar “on the contrary to appreciate what *plural* constitutes it.” (1970:5). Interpretasie is nié representasie nie, dit is meer as net die teks wat iets verteenwoordig; interpretasie is eerder ‘n oopbreek van die meervoudigheid van die teks.

In this ideal text, the networks are many and interact, without any one of them being able to surpass the rest; this text is a galaxy of signifiers, not a structure of signifieds; it has no beginning; it is reversible; we gain access to it by several entrances, none of which can be authoritatively declared to be the main one; the codes it mobilizes extend *as far as the eye can reach*, they are indeterminable (meaning here is never subject to a principal of determination, unless by throwing dice); the systems of meaning can take over this absolutely plural text, but their number is never closed, based as it is on the infinity of language (Barthes, 1970:5-6).

Barthes stel dit verder:

The more plural the text, the less it is written before I read it; I do not make it undergo a predicative operation, consequent upon its being, an operation known as *reading*, and *I* is not an innocent subject, anterior to the text, one which will subsequently deal with the text as it would an object to dismantle or a site to occupy. This “I” which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite or more precisely, lost (whose origin is lost) (1970:10).

Dus kom die leser na ‘n teks as ‘n reeds bestaande meervoudige teks. Die bydrae wat enige leser kan lewer tot die “produksie” van enige werk is beperk tot die leser se kennis van die intertekste wat teenwoordig is of geïmpliseer is in ‘n werk. Hierdie ontmoeting van meervoudige tekste lei daartoe dat elke leser die teks anders benader en dus anders ervaar, verskillend interpreteer. In Barthes se werk is daar dus ‘n duidelike wegbeweging van die skrywer as deel van die teksanalise. Die leser word ‘n medeproduseerder van die teks, ‘n medeskrywer, verantwoordelik vir die oopbreek van die meervoudigheid van die teks. Om hierdie produksie van die teks moontlik te maak, het Barthes sy teorie ontwikkel tot ‘n metode van teksanalise. Die metode van teksanalise is moontlik deurdat hy die teks opdeel in “lexias”. ‘n “Lexia” kan ‘n woord, frase, sin of paragraaf wees, solank as wat die “lexia” net nie meer as drie of vier betekenis wat deur konnotasies gemaak word, het nie (Barthes, 1970:13).

S/Z kan gesien word as die voorloper van sy latere artikel “Death of the Author”, soos wat blyk uit die volgende aanhaling uit S/Z:

What we hear, therefore, is the *displaced* voice which the reader lends, by proxy, to the discourse: the discourse is speaking according to the reader’s interests. Whereby we see that writing is not the communication of a message

which starts from the author and proceeds to the reader; it is specifically the voice of reading itself: *in the text only the reader speaks* (1970:151).

In “Death of the Author” bespreek Barthes die posisie van die skrywer / outeur en die leser. Volgens hom is dit ‘n moderne tendens om besitreg aan die outeur te gee en dan die verklaring van die werk in daardie outeur te soek, asof die outeur by ons (die lesers) “bieg” (1977:143). Die teendeel is waar, volgens Barthes:

We know now that a text is not a line of words releasing a single ‘theological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture (1977:146).

Die enigste mag wat die skrywer het in ‘n sisteem waar alles alreeds geskryf is, is om “writings” te meng (Barthes, 1977:146); “[t]he author is placed in the role of a compiler or arranger of pre-existent possibilities within the language system” (Allen, 2000:14). Barthes verduidelik as volg:

Did he wish to *express himself*, he ought to at least know that the inner ‘thing’ he thinks to ‘translate’ is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely (1977:146).

In the multiplicity of writing, everything is to be *disentangled* (1977:147).

Thus is revealed the total existence of writing: a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author. The reader is the space on which all the quotations that make up writing are inscribed without any of them being lost [...] (1977:148).

[...] the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author (1977:148).

In die artikel “From Work to Text” gaan Barthes voort om te verduidelik wat hy verstaan onder die konsepte werk en teks: “the work can be held in the hand, the text is held in language” (1977:157). Hy stel dit dat die teks slegs ervaar kan word as ‘n aktiwiteit van produksie (1977:157).

The text is plural. Which is not simply to say that it has several meanings, but that it accomplishes the very plural of meaning: an *irreducible* (and merely an acceptable) plural. The Text is not a co-existence of meanings but a passage, an overcrossing; thus it answers not to an interpretation, even a liberal one, but to an explosion, a dissemination. The plural of the Text depends, that is, not on the ambiguity of its contents but on what might be called the *stereographic plurality* of its weave of signifiers (etymologically, the text is a tissue, a woven fabric) (1977:159).

Oor intertekstualiteit skaar Barthes hom by Kristeva dat dit nie ‘n wyse is om die oorsprong van die teks op te spoor nie:

The intertextual in which every text is held, it itself being the text-between of another text, is not to be confused with some origin of the text: to try to find the ‘sources’, the ‘influences’ of a work, is to fall in with the myth of filiation; the citations which go to make up a text are anonymous, untraceable, and yet *already read*: they are quotations without inverted commas (1977:160).

Die fokusverskuiwing wat plaasvind vanaf die skrywer na die leser gaan natuurlik gepaard met die siening dat teks produksie is.

In “Theory of the Text” bespreek Barthes onder ander Kristeva se bydrae tot die teorieë rondom tekstualiteit. Hierin verwys hy na konsepte deur haar ontwikkel

soos “signifying practices, productivity, ‘signifiante’, phenotext and genotext, intertextuality”.

The text is a productivity. This does not mean that it is the product of a labour (such could be required by a technique of narration and the mastery of style), but the very theatre of a production where the product and reader of the text meet: the text ‘works’, at each moment and from whatever side one takes it (1981:36).

In Barthes (Young, 1981:39) se beskrywing van die interteks, begin hy eers met ‘n verwysing na die teks self. Volgens hom is die teks ‘n herverdeling van taal, terwyl dit terselfdertyd die veld van herverdeling is. Hiervolgens is enige teks ‘n interteks omdat ander tekste teenwoordig is binne die teks. Gedeeltes van kodes, formules, ritmiese modelle, fragmente van sosiale tale ensovoorts word herverdeel in die teks. Intertekstualiteit word deur Barthes gesien as ‘n kondisie van die teks en kan nie gereduseer word tot die probleem van bronne of invloede nie omdat dit nie ‘n reproduksie is nie, maar eerder produktiwiteit.

In essensie stem Barthes saam met Kristeva dat intertekstualiteit ‘n kondisie of kenmerk van tekste is, wat beteken dat in elke werk daar spore is van ander tekste. Beide kom tot die gevolgtrekking dat ‘n teks ‘n produktiwiteit is, ‘n proses wat voortduur omdat die teks deur elke leser “herskryf” word soos wat dit gelees word.

Maar waar Kristeva intertekstualiteit net as ‘n kenmerk van die teks beskou, ontwikkel Barthes hierdie kenmerk tot ‘n teksanalise-metode om sodoende die teks oop te breek, nie om die oorsprong of invloed na te speur nie, maar om sodoende deel te word van die produksie van die teks. Verder bring Barthes die rol van die leser meer op die voorgrond deur na die leser te verwys as ‘n integrale deel van die produksie van die teks. As gevolg van die nuwe belangrike rol van die leser, vind Barthes dit onafwendbaar dat die outeur moet sterf.

3.4 Gérard Genette

The author takes elements of the enclosed literary system or structure and arranges them into the work, obscuring the work's relation to the system.

The critic takes the work and returns it to the system, illuminating the relation between work and system obscured by the author.

(Allen, 2000:96-97)

Gérard Genette is 'n Franse teoretikus wat sy beskrywing van intertekstualiteit benader vanuit die strukturalisme. As 'n strukturalis is Genette van mening dat skrywers werk vanuit 'n literêre sisteem en daardie sisteem gebruik om nuwe kombinasies vanuit die sisteem saam te rangskik. Die nuwe werk sal dus nie altyd ooglopend sy verhouding tot die literêre sisteem vertoon nie en dis waar die kritikus inkom. Volgens hom is dit dan die rol van die kritikus om die werk weer binne in die literêre sisteem te plaas deur die verskeie metodes en kombinasies te identifiseer, klassifiseer en te kategoriseer (Allen, 2000:96). Met dit as Genette se verwysingswêreld skryf hy drie werke in Frans wat later in Engels vertaal is. Dit sluit in *The Architext*, *Palimpsests* en *Paratext*. Dit is veral in *Palimpsests* waar Genette intertekstualiteit verduidelik en dit plaas binne-in transtekstualiteit. Genette beskryf transtekstualiteit as volg:

Today I prefer to say, more sweepingly, that the subject of poetics is *transtextuality*, or the textual transcendence of the text, which I have already defined roughly as “all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts.” Transtextuality then goes beyond, and at the same time subsumes, architextuality, along with some other types of transtextual relationships (1997:1).

Hierdie transtekstualiteit wat die verhoudings verklaar tussen 'n teks en ander tekste, verduidelik Genette aan die hand van vyf tipes of kategorieë. Die kategorieë is as volg: intertekstualiteit, paratekstualiteit, metatekstualiteit,

hipertekstualiteit en laastens argetekstualiteit. Genette se verklaring van intertekstualiteit lees as volg:

The first type was explored some years ago by Julia Kristeva, under the name of *intertextuality*, and that term obviously provides us with our terminological paradigm. For my part I define it, no doubt in a more restrictive sense, as a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and typically as the actual presence of one text within another. In its most explicit and literal form, it is the traditional practice of *quoting* (with quotation marks, with or without specific references). In another less explicit and less literal guise, it is the practice of *allusion*: that is, an enunciation whose full meaning presupposes the perception of a relationship between it and another text, to which it necessarily refers by some inflections that would otherwise remain unintelligible (Genette, 1997:1-2).

Genette se siening van intertekstualiteit is dus nie heeltemal wat Kristeva in gedagte gehad het met intertekstualiteit nie. Vir hom gaan dit oor die intensie van die outeur wat tekste doelbewus deel maak van sy nuwe teks, deur aanhaling of sinspeling. Intertekstualiteit volgens Kristeva is 'n baie wyer en meer inklusiewe kenmerk van die teks as wat Genette se verklaring daarvan toelaat.

Dit is duidelik dat Genette probeer om stabiliteit en struktuur te gee aan die term intertekstualiteit en dit sodoende deel te maak van die literêre sisteem. Genette se werke is ook 'n poging om die veld te vergroot en terselfdertyd gapings te vernou deur die herbeskrywing van die verskynsel in die praktyk. Maar sy verklaring van intertekstualiteit moet hoegenaamd nie verwar word of afwisselend gebruik word met dit wat Kristeva met dié term bedoel het nie. Hiervoor is Genette se beskrywing van intertekstualiteit té inperkend. Inteendeel, aangesien Kristeva 'n teks sien as produktiwiteit, sal haar siening van intertekstualiteit eerder Genette se transtekstualiteit ondervang. Alhoewel Genette se

uiteensetting van transtekstualiteit oënskynlik meer struktuur gee aan dié aspekte van 'n teks, erken hy ook dat die vyf tipes transtekstualiteit nie geag moet word as afsonderlike en absolute kategorieë sonder enige wederkerige kontak of gedeeltelike samevalling nie. Inteendeel, hulle verhouding tot mekaar is veelvuldig en baie maal essensieel (Genette, 1997:7).

3.5 Harold Bloom

Poetic Influence is thus a disease of self-consciousness.

(Bloom, 1973:29)

Die Amerikaanse teoretikus Harold Bloom se “anxiety of influence” word baie keer in dieselfde asem genoem as Kristeva se intertekstualiteit. Hierdie konsepte is egter nie dieselfde nie, soos sal blyk uit die bespreking.

Om mee te begin, word eers gekyk na wat Bloom sien as die oorsprong van die woord “invloed”:

The word ‘influence’ had received the sense of ‘having a power over another’ as early as the Scholastic Latin of Aquinas, but not for centuries was it to lose its root meaning of ‘inflow,’ and its prime meaning of an emanation or force coming in upon mankind from the stars. As first used, to be influenced meant to receive an ethereal fluid flowing in upon one from the stars, a fluid that affected one’s character and destiny, and that altered all sublunary things. A power – divine and moral – later simply a secret power – exercised itself, in defiance of all that had seemed voluntary in one. In our sense – that of *poetic* influence – the word is very late. In English it is not one of Dryden’s critical terms, and is never used in our sense by Pope. Johnson in 1755 defines influence as being either astral or moral, saying of the latter that it is “Ascendant power; power of directing or modifying”; but the instances he cites are religious or personal, and not literary.

For Coleridge, two generations later, the word has substantially our meaning in the context of literature (1973:26-27).

Bloom gaan dan voort en beskryf invloed in die konteks van die literatuur as volg:

Poetic Influence – when it involves two strong, authentic poets, – always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist (1973:30). (Sy kursivering.)

And what is Poetic Influence anyway? Can the study of it really be anything more than the wearisome industry of source-hunting, of allusion-counting, an industry that will soon touch apocalypse anyway when it passes from scholars to computers? (1973:31)

Uit Bloom se retoriese vrae is dit duidelik dat dit vir hom gaan oor die invloed wat een digter op 'n ander digter se werk het en nie oor intertekstualiteit soos wat die term deur Kristeva bedoel is nie. As daar nog enige twyfel bestaan oor die verskil tussen intertekstualiteit en die “anxiety of influence”, maak Bloom dit duidelik in die volgende verklaring:

That even the strongest poets are subject to influences not poetical is obvious even to me, but again my concern is only with *the poet in a poet*, or the aboriginal poetic self (1973:11).

Volgens Kristeva gaan dit juis oor meer as net 'n banale studie van bronne (1984:6). Intertekstualiteit is 'n kenmerk van die teks wat gesien moet word as produktiwiteit, 'n konstruksie soos 'n mosaïek, gevorm deur die tweeledige proses van absorpsie en transformasie. Die proses wat plaasvind word

uiteengesit deur Leon S. Roudiez in die voorwoord tot die vertaling van *Recherches pour une sémanalyse* (1979), as:

It has nothing to do with matters of influence of one writer upon another, or with the sources of a literary work; it does, on the other hand, involve the components of a *textual system* such as the novel, for instance. It is defined in *La Révolution du langage poétique* as the transposition of one or more *systems* of signs into another, accompanied by a new articulation of the enunciative and denotative position. Any *signifying practice* is a field (in the sense of a space traversed by lines of force) in which various signifying systems undergo such a transposition (*Desire in language*, 1980:15).

Allen vat dit as volg saam:

Reading Bloom's work one cannot help but come to the conclusion that the theory of misreading is actually a defence against the plurality celebrated by Barthes and Kristeva and the accompanying recognition that literature does not exist in a hermetically sealed universe. Bloom's vision refuses to accept social and cultural contexts as relevant intertextual fields of meaning for literary texts. For Bloom, literary texts can only have other specific literary texts as inter-texts. He defines his brand of literary history [in *A Map of Misreading*] as 'an historicism that deliberately reduces to the interplay of personalities' (1975a:71). (Allen, 2000:140-141).

Dit is dus duidelik dat Bloom se "anxiety of influence" te doen het met hoe een skrywer 'n ander se werk beïnvloed het deurdat die latere skrywer die vorige skrywer(s) se werk opsetlik verkeerd lees, sodat hy 'n nuwe, oorspronklike werk kan lewer. Ons het dus hier meer met 'n outeur-gesentreerde teorie te doen, terwyl vir Kristeva die skrywer net 'n leser is van 'n ander teks. Die een wat skryf is dieselfde as die een wat lees en aangesien sy gespreksgenoot 'n teks is, is hy niks meer as 'n teks wat homself herlees soos wat hy homself herskryf nie

(Kristeva, 1980: 86-87). Intertekstualiteit is dus eerder 'n teks-gesentreerde teorie waar selfs die skrywer en leser deel vorm van die teks.

3.6 Gevolgtrekking

However it is used, the term intertextuality promotes a new vision of meaning, and thus of authorship and reading: a vision resistant to ingrained notions of originality, uniqueness, singularity and autonomy.

(Allen, 2000: 6)

Dit is dus met reg dat Joan Hambidge in haar artikel "Intertekstualiteit versus inter-tekstualiteit" dié kritiseer wat intertekstualiteit gebruik asof dit net een betekenis het: die teenwoordigheid van een teks (geskrewe werk) binne 'n ander teks. Dit is net Barthes se idees wat ooreenkomste toon met die Kristeviaanse konsep van intertekstualiteit, die ander teoretici verskil fundamenteel in hulle benaderings.

Die uitgangspunt vir dié studie is dat 'n teks kenmerkend intertekstueel is. Alhoewel intertekstualiteit as Kristeviaanse konsep nie gesien moet word as 'n metode vir teksanalise nie, is dit tog haar konsep van intertekstualiteit wat as vertrekpunt gebruik gaan word, omdat haar verklaring 'n werk soos *Kennis van die aand* die beste beskryf en akkommodeer.

Na 'n eerste lees van *Kennis van die aand* is dit ooglopend dat Brink van sowel sosiale en historiese tekensisteme as ander intertekste, soos byvoorbeeld die konvensies van die roman as genre, Sartre se betrokkenheid as uitvloeisel van sy reaksie op sosiale omstandighede, die leer van Sint Jan van die Kruis en ander tekste soos sommige Shakespearedramas, om maar net 'n paar te noem, in die roman gebruik maak. *Kennis van die aand* is 'n absorpsie en transformasie van die verskillende tekensisteme wat saam 'n eiesoortige mosaïek vorm van al die intertekste.

Die studie gaan fokus in die besonder op die Shakespearedramas en hoe dit geabsorbeer en getransformeer is in *Kennis van die aand*. Dit maak egter nie van dié studie 'n "banale bronnestudie" nie, omdat dit nie gaan oor die opspoor van die oorsprong van die roman nie, maar eerder 'n oopbreek en bestudering van die roman as teks en hoe dit verryk word deur die insluit van 'n tekensisteem soos die Shakespearedramas. Hierdie studie is dus nie 'n ontkenning van die kompleksiteit van intertekstualiteit nie, maar 'n erkenning dat hierdie verskynsel (die Shakespearedramas in *Kennis van die aand*) 'n tekensisteem vorm en dit net deel is van die verskydenheid van tekensisteme wat aan die roman sy kenmerkende intertekstualiteit gee. Deur 'n bestudering van intertekstuele aspekte in *Kennis van die aand* word dit moontlik vir die leser (skrywer) om deel te neem aan die teks as produktiwiteit.

Vir doeleindes van die studie sal die term interteks die Kristeviaanse betekenis behou. Hiervolgens is 'n interteks 'n tekensisteem wat geskrewe of ongeskrewe kan wees en dus insluit: 'n boek; 'n sosiale / historiese konteks; 'n skrywer; 'n leser. Die term *inter-teks* sal verwys na geskrewe tekste wat in die roman voorkom.

Myns insiens volg die studie of analise van 'n werk die volgende uitgangspunte:

- Daar is nie net een korrekte interpretasie van 'n teks nie.
- As 'n leser "produseer" jy die betekenis van 'n teks deur interpretasie en is die teks dus inderdaad produktiewe.
- Die analise van 'n teks word gelei deur die teks as raamwerk.
- Alle tekste is intertekstueel en die ontleding van die intertekstualiteit word gerig deur die teks.

HOOFSTUK 4

***Kennis van die aand* en Shakespeare se dramas: inter- en interteks**

André P. Brink het nie probeer om die Shakespearedramas in *Kennis van die aand* te verbloem nie, maar het juis met 'n "ek weet en jy behoort te weet"-houding verwys na verskeie Shakespearedramas. Vir die toneelspeler Josef is dit dan ook 'n heel gepaste en natuurlike milieu. En dit is miskien juis as gevolg van die feit dat toneel so 'n integrale deel is van Josef se bestaan, dat ooreenkomste met die dramas nie noodwendig aandag geniet nie. Kennis van die Shakespearedramas kan egter wel die leesgenot van die roman meer verdiep en ook tegnieke, gebeure, temas en karakters uitlig.

Die volgende Shakespearedramas is deel van *Kennis van die aand* deur óf 'n aanhaling uit die drama óf 'n direkte verwysing na die titel: *Hamlet*, *The Tempest*, *The Tragedy of King Richard II*, *The Merchant of Venice*, *Othello*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *As you like it* en *King Lear* (die volgorde waarin die dramas in *Kennis van die aand* verskyn). Elke drama se relevansie ten opsigte van die roman word bespreek.

4.1 *Hamlet*

Verwysings in *Kennis van die aand* na *Hamlet* kan gevind word op die volgende bladsye: 12, 31, 140, 141, 207, 218, 227, 251, 252, 256, 282, 283, 288, 296, 297, 342, 355, 397.

4.1.1 Josef en Hamlet: soekers na waarheid en betekenis

Kennis van die aand begin met Josef Malan wat skryf om uit te vind wie hy is. Josef verduidelik sy skryfproses as volg:

Ek mag nie haastig wees nie. Hoe meer die tyd krimp, hoe meer my binneste in my benoud word, hoe meer moet ek my dwing om dit in rustige volsinne uit my uit te skrywe. Om dit leeg te maak binne, sodat ek kan terugkom in myself. Dis 'n dissipline, soos Sint Jan se meditasies of Hamlet se spel voor die koning. Om deur die geïkoneerde vorme en sintaktiese sekerhede te worstel na die moontlikheid van 'n blik op die waarheid (1982:11-12).

In hierdie aanhaling stel Josef homself gelyk aan Hamlet wat ook op soek is na die waarheid. Josef wil dus deur die skyn van die werklikheid breek na die waarheid. Maar sy soeke na homself, na die waarheid van sy eie identiteit, die herbekyk van sy eie geskiedenis, dit alles skryf hy op papier wat hy dan in die toilet afspoel. Hy doen dit omdat hy nie wil hê dit moet deur die aasvoëlagtige wagte gekry word nie (Brink, 1982:13). Hierdie teatrale daad is deel van sy identiteit as akteur en "[t]o thine own self be true" (Brink, 1982:397). Maar net soos Hamlet is hy self die instrument van sy ondergang, letterlik en figuurlik.

Figuurlik, want met die wegspoel van sy verhaal, is al wat oorbly die 13 sonnette met foute in. Omdat die wagte nie Josef se lewe ken nie, sal die sonnette vir hulle niksseggend wees. Vat 'n mens Shakespeare se woorde weg, is al wat oorbly Josef se foute, wat impliseer dat al wat Josef se lewe was, 'n fout was (en tog: mense maak foute en foute maak mense). Die foutiewe aanhaling uit Sonnet XXVII in die Shakespeare motto ("Looking on blindness that the blind do see") is 'n aanloop tot hierdie persepsie (Craig, 1993:1109-1110):

Sonet XXVII

Weary with toil, I haste me to my bed,
The dear repose for limbs with travel tired;
But then begins a journey in my head
To work my mind, when body's work's expir'd:
For then my thoughts – from far where I abide –

Intend a zealous pilgrimage to thee,
And keep my drooping eyelids open wide,
Looking on darkness which the blind do see:
Save that my soul's imaginary sight
Presents thy shadow to my sightless view,
Which, like a jewel hung in ghastly night,
Makes black night beautiful and her old face new.
Lo! thus, by day my limbs, by night my mind,
For thee, and for myself no quiet find.

4.1.2 Josef, “to thine own self be true”

In die roman waarsku Annamaria vir Josef dat as hy werklik wil voel, hy nie van ander se woorde gebruik moet maak nie. Dit verminder die waarde en egtheid van die woorde wat gespreek word (Brink, 1982:192). Maar ten spyte van haar waarskuwing om getrou aan homself te bly, is al wat hy nalaat die 13 Shakespearesonnette – iemand anders se woorde en tog juis daarom sy eie, getrou aan homself, die ewige akteur.

Die gesprek tussen Annamaria en Josef is 'n eggo van die raad wat Polonius aan sy seun gee:

Neither a borrower, nor a lender be;
For loan oft loses both itself and friend,
And borrowing dulls the edge of husbandry.
This above all: to thine own self be true,
And it must follow, as the night the day,
Thou canst not then be false to any man (Craig, 1993:875).

4.1.3 Vernuwung in Josef se siening oor die doel van toneelspel

Met Josef se terugkeer na Suid-Afrika is hy vasbeslote om nuwe betekenis te gee aan toneel en sy eie toneelgeselskap saam te stel, sodat hy produksies soos *Hamlet* met 'n bruin Hamlet kan aanpak.

Uit 'n gesprek met Derek de Villiers (Brink, 1982:227) oor die verskillende narrolle wat Josef al gespeel het, is dit duidelik dat daar 'n verandering plaasgevind het ten opsigte van Josef se siening oor toneelspel. In hierdie gedeelte word die leser daaraan herinner dat Josef, nes Hamlet, op soek is na die waarheid en dat hy toneelspel gaan gebruik om die waarheid van die sosio-politieke situasie in Suid-Afrika bloot te lê. Hierdie besluit maak sin as sy breedvoerige en eensydige oorvertel van sy familiegeskiedenis in gedagte gehou word. Josef se voorouers is 'n integrale deel van sy toekoms en hulle en hulle verledes spook by hom om die waarheid te laat seëvier. (Net so spoor Hamlet se vader se spook hom aan om die waarheid uit te vind en is hy 'n teken van die donker toekoms wat vir Denemarke en Hamlet voorlê.)

“Het jy dan nog nie agtergekom dat Hamlet self 'n soort hofnar kan wees nie? – die man wat onder sy masker van lawwigheid en malligheid en vulgariteit die enigste is wat die waarheid durf praat.”

“Maar 'n waarheid wat almal verwerp ómdat hy so mal lyk: hy kan maar praat, hy is onskadelik.”

“Dit mag op die oppervlak verwerp word, maar nie deur die gewete nie,” sê ek. “Ek weet jy't 'n heiden geword, maar ek glo nog. The play's the thing wherein I'll catch the conscience of the king!”

4.1.4 Josef en Hamlet bevraagteken die geldigheid van regeringsinstansies

Skyn en werklikheid is in beide werke 'n sentrale tema. Josef glo nog in die geldigheid en geloofwaardigheid van toneelspel as middel tot die doel, om die regering se skynheiligheid te ontmasker. Selfs die metode wat Josef en Hamlet gebruik om agter die waarheid van die werklikheid te kom en om die gewete van die regering (in Hamlet se geval, die koning) tot verantwoording te roep, is dieselfde. Josef sowel as Hamlet manipuleer die toneelwêreld om hulleself te laat geld. Die dramas wat Josef vir sy toneelgroep selekteer, lewer sosiale kommentaar op die politieke situasie in Suid-Afrika om sodoende die regering se optrede uit te lig en te veroordeel. In *Hamlet* daag 'n groep toneelspelers op en Hamlet gebruik hulle “to catch the conscience of the king” deur “The Mousetrap”, wat die gebeure rondom die dood van sy vader repliseer, op te voer. In beide werke boots toneelspel soms die werklikheid na.

Marcellus se woorde (Craig, 1993:876): “Something is rotten in the state of Denmark,” kan net so van toepassing wees op die Suid-Afrikaanse regering. Die Suid-Afrikaanse regering en Claudius toon die volgende ooreenkomste: beide is obsessief oor mag en beheer en nie geïnteresseerd in reg en geregtigheid nie - mag en beheer moet ten alle koste behou word en dit word vermag deur te spioeneer op onderskeidelik Josef en Hamlet; die Suid-Afrikaanse regering verban mense (en boeke) as dit 'n gevaar inhou vir hulle regering, soos wat Claudius vir Hamlet wil wegstuur omdat hy gevaar inhou vir Claudius se koningskap; die legitimiteit van die onderskeie regeringsinstansies word deurentyd bevraagteken en uitgedaag.

4.1.5 Josef en Hamlet se oppassers

Die moeite wat Josef doen om die sonnette agter te laat as 'n rede vir al sy geskryfery sodat hy nie agterdog wek oor die eintlike inhoud daarvan nie, kan

vergelyk word met die moeite wat Hamlet doen om die ander karakters te laat glo hy is mal. Rosencrantz en Guildenstern, wat laat kom is om vas te stel wat met Hamlet aangaan, kan gelykgestel word met die wagte wat Josef oppas en later die sonnette kry. Hamlet en Josef kry dit reg om hulle onderskeie oppassers om die bos te lei, hulle vir die gek te hou. Hamlet lewer byvoorbeeld 'n toespraak om Rosencrantz en Guildenstern te oortuig van sy geestelike toestand (sien Craig, 1993:882-883).

4.1.6 Selfmoord as enigste uitweg

In altwee werke word selfmoord die enigste uitweg in 'n wêreld wat ondraaglik en pynvol is. Na 'n opvoering van *Hamlet* wonder Josef, net soos Hamlet, oor die sin van die lewe, want dit het vir hom 'n stryd geword wat nie oorwin kan word nie en hy is moeg. Die lewe is vir Josef sinneloos en hy is alleen en die liefde het geraak aan wanhoop (Brink, 1982:256).

Net hierna ontmoet hy vir Jessica, Jessica wat weer sin aan sy lewe gee. Sy is die middelpunt van sy bestaan. 'n Lewe mét of sónder haar lyk vir hom onmoontlik. Hulle bevind hulle in 'n ondraaglike situasie omdat hulle weens omstandighede nooit saam kan wees in Suid-Afrika nie en omdat Josef nie kans sien om na 'n ander land te gaan nie. Die ondraaglikheid van hulle situasie maak hulle al hoe meer uitgeput en moeg totdat dit uitloop op 'n besluit om saam selfmoord te pleeg (Brink, 1982:385-386).

Maar ten spyte van die selfmoord-ooreenkoms tussen hulle, vermoor hy haar en gee homself later oor aan die polisie. Jessica se kommentaar oor Josef as Hamlet – sy “waansin”, is 'n sinspeling op wat later met haar gaan gebeur (Brink, 1982:297):

“Van 'n intellektueel en 'n dromer het jy iets verskrikliks gemaak. Ek dink dit het my iets van jóú laat ontdek.”

“Het dit jou jammer gemaak vir my?” vra ek vinnig.

“Nie jammer nie. Miskien bang. Ja. Vir jou, en óór jou.” (Brink, 1982:297)

As Josef se geliefde is Jessica ook ‘n Ophelia en alhoewel sy nie selfmoord pleeg deur te verdrink nie, is haar dood net so verstrengel met haar liefde en geliefde as wat Ophelia se dood is. Ironies egter is dit Hamlet wat wonder oor die moraliteit van selfmoord, terwyl dit Ophelia is wat selfmoord pleeg. Reeds in die eerste bedryf, toneel twee, dink Hamlet oor selfmoord:

O! that this too too solid flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew;
Or that the Everlasting had not fix'd
His canon 'gainst self-slaughter! O God! O God!
How weary, stale, flat and unprofitable
Seem to me all the uses of this world (Craig, 1993:873).

En dan weer in die derde bedryf, toneel een, volg die bekende monoloog van Hamlet:

To be or not to be: that is the question:
Whether it is nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die: to sleep;
No more; and, by a sleep to say we end
The heart-ache and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;
To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;
For in that sleep of death what dreams may come
When we have shuffled off this mortal coil,

Must give us pause (Craig, 1993:886).

4.2 *The Tempest*

Verwysings in *Kennis van die aand* na *The Tempest* kan gevind word op die volgende bladsye: 109-116, 129, 157.

Hierdie drama is veral belangrik om twee redes: eerstens omdat dit Josef vir die verhoog gewen het en tweedens oor die rol wat Josef en Prospero in onderskeidelik *Kennis van die aand* en *The Tempest* vertolk.

4.2.1 Die betowering van die toneelwêreld

Dit is die eerste Shakespearedrama waarmee Josef kronologies in sy lewe te doen kry. Heel gepas het Brink dié drama van Shakespeare gekies om Josef te lok na die verhoog, omdat dit 'n dromerige, misterieuse en betowerende ondertoon het.

En altyd weer *The Tempest*. Die heel eerste passasie het my al beetgeneem, met daardie onbegryplike woorde *boatswain* en *yarely* en *bestir* wat selfs deur Miss Mostert se pynlike presiese kommentaar nie van hul luister beroof kon word nie. Sy kón voorlees, dit moet ek sê, en smiddae en saans het ek ure daaraan bestee om my stem nes hare te probeer moduleer sodat dit kon dans met Ariel en vloek met Caliban en tot rus kon kom met Prospero:

We are such stuff

As dreams are made on; and our little life

Is rounded with a sleep; and our little life

Is rounded with a sleep; and our little life

Is rounded with a sleep; tot in ewigheid, amen (Brink, 1982:111).

4.2.2 Josef en Prospero: Katalisators van hulle wêreld

Vir die opvoering van *The Tempest* vertolk Josef die karakter van Prospero (reeds hier sy eerste hoofrol). Dit is hierdie rol wat Josef betower en oortuig dat toneelspel dit is wat hy wil doen. Toneelspel verkry selfs vir hom “’n skerper realiteit [...] as die lewe daar rondom” (Brink, 1982:112). Net soos Prospero die karakter in *The Tempest* is wat al die gebeure inisieer en instrumenteel is in alles wat in die drama gebeur; net so is Josef die karakter in *Kennis van die aand* die katalisator wat alles laat gebeur.

Vir Josef sowel as vir Prospero is die lewe toneelspel, en die mense toneelspelers. Prospero sien die wêreld so onsubstansieel soos ‘n toneel en mense “such stuff as dreams are made on” (Craig, 1993:17):

Our revels now are ended. These our actors,
As I foretold you, were all spirits and
Are melted into air, into thin air:
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp’d towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

4.3 *The Tragedy of King Richard II*

Verwysings in *Kennis van die aand* na *The Tragedy of King Richard II* kan gevind word op die volgende bladsye: 142, 157, 158, 264.

4.3.1 Versterking van gebeure: revolusie

Dit is in sy derde jaar, terwyl hy by ouma Grace bly en saam met Dilpert 'n kamer deel, dat hy sy eerste hoofrol (as student) kry in *Richard II*. Dit gee aanleiding tot die argument tussen Josef en Dilpert oor die doel van toneelopvoerings. Dilpert voel, na 'n paar insidente die dag, dat 'n toneelopvoering net “te kultureel” is om by te woon, “[d]ie soort kultuur wat 'n luukse is vir die handjievul mense wat dit kan bekostig”. Dilpert beskuldig Josef daarvan dat hy mense “paai met vergeet” en dat hy die mense eerder moet laat onthou, want uit onthou word revolusies gebore (Brink, 1982:142-144).

Brink kies juis *Richard II* omdat in dié drama daar ook 'n revolusie plaasvind. Brink se geniale wyse van versterking van temas deur ander werke in te bring, is ongetwyfeld 'n tegniek wat hom uitsonder van ander skrywers. *Richard II* is soos die Suid-Afrikaanse regering – albei maak hulle skuldig aan wanbestuur. *Richard II* gee ook nie vir sy mense om nie en belas hulle swaar of annekseer hulle grond sodat hy sy oorloë kan voer. By implikasie is die Suid-Afrikaanse regering ook nie 'n voorbeeld van 'n gesonde magsituasie nie en manipuleer die regering die bevolking om mag te behou – soos om byvoorbeeld grond van nie-blankes te vat. *Richard*, soos die Suid-Afrikaanse regering, is verwyderd van die werklikheid. Soos in *Richard II* word in Suid-Afrika ook mense vermoor of verban wanneer hulle 'n gevaar inhou vir die stelsel, maar anders as in *Kennis van die aand* sien ons wel 'n geslaagde revolusie in *Richard II*.

4.3.2 Versterking van karakter: Josef is Richard II

Wanneer Josef in London oudisies doen vir R.A.D.A. (Brink, 1982:157) is *Richard* se “I have been studying how I may compare ...” (V.v) monoloog een van die stukke wat hy voorberei het. En ook later, heel gepas, in die tronk onthou hy die monoloog wat *Richard* in sy tronksel geuiter het (sien Craig, 1993:407).

Richard dink oor 'n paar dinge in hierdie monoloog: sy brein en siel is 'n vrou en man wat gedagtes kweek en hierdie gedagtes sal sy tronksel vol mense maak; hy is meer as een persoon en wissel tussen koning en bedelaar en dan weer koning; maar ten einde laaste kom hy tot die gevolgtrekking dat mens met niks tevrede sal wees nie totdat jy tevrede is om niks te wees nie. Hier neig Richard na nihilisme en die idee dat daar geen doel of waarde is in bestaan nie. Die gedagte sluit by die oorvertel van Josef se familiegeskiedenis aan, veral met verwysing na die absurdheid en doelloosheid van hulle bestaan wat herhaaldelik tot niks kom nie. Sy familiegeskiedenis is soos Sisiphus wat die klip teen die berg op rol en die klip wat dan af rol en altyd weer op dieselfde plek eindig en weer van voor af teen die berg op gerol word, oor en oor. Richard beweer verder dat jy eers die self moet afsterf voordat jy ware liefde kan ervaar, en dit word in die woorde van Sint Jan geëggo (Brink, 1982:267-268):

Om die ware “donker nag van die siel” te belewe, moet albei prosesse voltrek word. Om skoon te maak, om te ledig, om jou te pars. Eers as jy die liggaam en sy eise afgesterf het, sy behoefte aan vreugde én aan pyn, sy liefde én sy lus, sy vrese, sy sintuie, sy gewig, dan kan jy opnuut begin liefhê: blind in die donker, warm, en in stilte.

Maar hierdie getob oor homself en sy lewe hou hy vir homself – dis al wat hy het, sy eie gedagtes en hy is vasbeslote om daaraan vas te hou. Hier is Richard II se woorde weer van pas:

You may my glories and my state depose,
But not my griefs. Still am I king of those (Craig, 1993:401).

4.4 *The Merchant of Venice*

Verwysings in *Kennis van die aand* na *The Merchant of Venice* kan gevind word op die volgende bladsye: 179 – 181, 184, 186, 193, 272, 353.

4.4.1 Josef speel Morocco

Die ooreenkoms tussen *Kennis van die aand* en *The Merchant of Venice* lê veral in die behandeling wat die prins van Morocco en Shylock van ander karakters ontvang. Hulle word anders behandel op grond van velkleur en geloof net soos Josef. Daarom besluit Josef, toe hy die kans kry om Morocco te speel, om dit só te speel dat mense tot ander insigte kom. Josef wil weg beweeg van die vanselfsprekende, te blanke siening van Morocco as 'n arrogante swart potentat wat die goue kissie kies omdat dit die duurste van die drie metale is. Josef wil Morocco só voorstel dat Morocco die voordeel van die twyfel sal kry en dat dit 'n refleksie sal wees van sy ware liefde vir Portia: "Hy kies goud omdat hy alleen die edelste metaal vereenselwig met die vrou wat hy liefhet." Met dit sal Portia se woorde soos "'n aanklag word teen elke gehoor wat verkies om saam met haar 'Gentle riddance' te sê" (Brink, 1982:179).

Portia se behandeling van die prins van Morocco wys op die tipiese behandeling van 'n anderskleurige in Suid-Afrika. Vir 'n oomblik in die toneelstuk klink dit of sy hom 'n regverdige kans gee om haar hand te wen en asof daar geen vooroordeel van haar kant is nie. Dit is egter nie so nie. Wanneer hy die verkeerde kissie kies, kom haar ware gevoelens na vore en is sy te dankbaar dat hy die verkeerde keuse gemaak het, en verder spreek sy die hoop uit dat almal van sy kleur ook verkeerd sal kies.

Josef besluit om die rol van Morocco te skoei op 'n vriend van hom, Simon. Maar teen Josef se verwagting in sien hy 'n heel ander kant van Simon. Simon is getroud met Bridget, 'n Engelse meisie, en omdat sy blank is, kan hulle nie terugkeer na Suid-Afrika nie. Sy troue met Bridget kan dus beskou word as 'n selfopgelegde ballingskap. Josef wil Simon se selfopofferende liefde gebruik om Morocco se liefde vir Portia te interpreteer en uit te beeld, maar nou sien hy 'n ontnugterde Simon – 'n gebroke man vir wie die liefde versaa het. Simon kan nie teruggaan na sy land nie en hy het geen liefde om op terug te val nie. Simon

se situasie wys vir Josef dat hy nog die keuse het om terug te gaan na sy vaderland, want daar is niks wat hom in Engeland hou nie.

4.4.2 Josef is Shylock

Soos Shylock se soeke na menswaardigheid reflekteer word in die volgende aanhaling, net so soek Josef ook na die erkenning van sy menswaardigheid. Die bekende toespraak van Shylock kon net sowel deur Josef self gesê gewees het.

He hath disgraced me, and hindered me half a million, laughed at my losses, mocked at my gains, scorned my nation, thwarted my bargains, cooled my friends, heated mine enemies; and what's his reason? I am a Jew. Hath not a Jew eyes? hath not a Jew hands, organs, dimensions, senses, affections, passions? fed with the same food, hurt with the same weapons, subject to the same diseases, healed by the same means, warmed and cooled by the same winter and summer, as a Christian is? If you prick us, do we not bleed? if you tickle us, do we not laugh? if you poison us, do we not die? and if you wrong us, shall we not revenge? If we are like you in the rest, we will resemble you in that. If a Jew wrong a Christian, what is his humility? Revenge. If a Christian wrong a Jew, what should his sufferance be by Christian example? Why, revenge. The villany you teach me I will execute, and it shall go hard but I will better the instruction (Craig, 1993:203-204).

Die belangrikste ooreenkoms wat die drama het met *Kennis van die aand* is sekerlik die diskriminasie wat plaasvind, wat vergelyk kan word met die Suid-Afrikaanse situasie waar velkleur 'n verskil maak aan hoe 'n mens behandel word. 'n Gesprek tussen Josef en Willem eggo die begeerte van die prins van Morocco en Shylock om net as mense gesien te word (Brink, 1982:353):

“Dink jy ek veg net téén 'n muur, of windmeulens, of skape? Dink jy nie ek veg ook vór iets nie?”

“Dit bly so vaag, Josef. Wáárvoor?”

“Vir iets wat so eenvoudig is dat dit belaglik klink. Ek veg vir die elementêre reg om erken te word as ‘n mens. Net dat iemand sal aanvaar dat ek ook voel en dink en ly en glo soos ‘n mens. As ek dit nié doen nie, jy sien, dan vergeet ek naderhand self dat ek ‘n mens is.”

4.5 Othello

Verwysings in *Kennis van die aand* na *Othello* kan gevind word op die volgende bladsye: 180, 272, 355, 356, 367 – 373.

Dit is veral die storielyn, karakters en die tema van verraad, wat die roman met die toneelstuk gemeen het.

4.5.1 Karakterooreenkomste: Josef en Othello; Jessica en Desdemona

In *Kennis van die aand* het die bruin hoofkarakter, Josef, ‘n verhouding met die spreekwoordelik blanke Engelse roos, Jessica. In *Othello* trou die swart Moor, Othello, met die blanke Desdemona, dogter van ‘n Venesiese Senator. Albei verbintenisse is aanvanklik ‘n geheim: Josef en Jessica s’n omdat dit teen die Suid-Afrikaanse landswette is; en Othello en Desdemona s’n omdat hulle in die geheim getroud is sonder haar pa se toestemming. Vir beide paartjies gaan hulle verbintenisse gepaard met konflik, voortspruitend uit verskillende situasies. Die konflik is nie net ekstern nie, maar ook innerlik en veroorsaak onmenslike vermoedens in ‘n ondraaglike situasie.

Josef sien homself as die Nag, die teenpool van Jessica wat die Dag is en dis dan die Nag wat die Dag verswelg. Sy het sy andersheid aanvaar as deel van wie hy as mens is; hy sien sy andersheid as iets wat hulle van mekaar af weg hou. En dis waarom hulle liefdesverhaal verander van *Romeo and Juliet* na

Othello – “somberder en gevaarliker” (Brink, 1982:356). Soos wat Josef later self sê:

Met *Othello* het iets soos ‘n laaste beweging vir ons begin. Ek kry soms die indruk dat ek my hele lewe kan opsom in terme van die stukke waarin ek gespeel het, en dan weet ek nie altyd watter van die twee die paradigma van die ander is nie (Brink, 1982:367).

Dan, weens verskillende omstandighede, vermoor Josef en Othello hulle bemindes. Samelopend en verstrengel met die gebeure wat aanleiding gee tot die moorde, word Josef en Othello verraai deur karakters wat oënskynlik baie naby aan hulle is en hulle vertrou het. ‘n Sterk tema wat deurgaans in beide werke na vore kom, is dat mense nie is wat hulle voorgee om te wees nie.

4.5.2 Versterking van verhaalgebeure

Weereens word *Othello* ingebring om die verhaalgebeure te versterk op ‘n plek waar die hoofmomente en karakters mekaar funksioneel kan uitbou. In die aanloop tot die opvoer van *Othello*, het daar alreeds baie dinge gebeur wat bydrae tot die somber atmosfeer wat ook teenwoordig is in die tragedie self.

Wat ek bowenal van daardie jaareinde onthou, is die onmenslike vermoënis. Januarie het ons begin met die uitmergelende *Hamlet*: in ‘n sin was dit ons hoogtepunt. Daarvandaan het die stroomversnellings teen die skuinste af begin, verby Jessica se koms – *April is the cruellest month!* – en die winterfiasko met die Camus, die skipbreuk van *SA!*, die snuffeltog van die polisie wat *Tartuffe* nog vóór sy opening verongeluk het, en die gatslag van die hofuitspraak. Die verlies van my verblyfplek by die Geustyns, die ondraaglike spanning wat Richard se terugkeer uit Johannesburg geskep het, Derek se aanbod, die onderhoud met Willem, die uitdun van ons groepie ... dit alles het min of meer gelyktydig oor my gebreek. Maar daar was geen oomblik tyd om te rus nie. Ek en Jerry en Doors

moes ons nuwe groep aan die gang kry; en om intussen nie te krepeer nie, moes ons deurentyd impromptu komiese programmetjies dwarsoor die Skiereiland aanbied. Dikwels het ons twee-uur die môre eers tuisgekom, en dan moes ek vroeg die volgende oggend weer op die been wees om reëlings te tref, programme uit te werk, stukke voor te berei, rekrute te werf en af te rig. Die blinde ou tant Lallie by wie ek my twee kamertjies gehuur het, het ook haar eise gestel [...].

Ek het begin werk aan ‘n collage gebaseer op *Othello*, iets soos die vorige jaar se *Romeo and Juliet*, maar uit die aard van die saak somberder en gevaarliker: om *Othello* voor te stel, soos Hugo en Kott hom gesien het, as personifikasie van die Nag, “‘n ontsaglike, fatale Nag”, verslinger op die Desdemona van die Dag: en die natuurlike verbintenis van dié seisoene skok die wêreld tot haat, dryf die wêreld om alles af te takel tot “the beast with two backs”, tot afsigtelikheid en ‘n helse duisternis. En dan word die proses wat hom tussen *Othello* en Iago voltrek ‘n stryd tussen moraliteit en intellek, tussen ‘n soort onskuldige blik en ‘n wêreld wat wesenlik afskuwelik is. Daar was nog altyd vir my iets elementeels en argetipies omtrent *Othello*, verhewig deur Olivier se vertolking destyds in Londen: en dit was Kott wat my die stuk se verbintenis met Artaud laat ontdek het, dié woorde wat ek toe-oë kan skrywe vandat hulle my die eerste keer ontroer het: *Alle ware vryheid is donker, en onkeerbaar verbonde aan seksuele vryheid wat ook donker is, ofskoon ons nie goed weet waarom nie. En daarom is al die groot Mites donker en kan mens hulle nie voorstel sonder ‘n atmosfeer van slagting, foltering en gestorte bloed nie* (Brink, 1982:355-356).

Josef en sy groep is dus alreeds deur ‘n moeilike tyd. Josef en Jessica is op hierdie stadium pynlik bewus daarvan dat hulle enige oomblik uitgevang kan word en Richard se teenwoordigheid maak dinge nie vir hulle maklik nie. Hulle situasie is verder vererger voor die toer met die deportering van Vader Mark – ‘n steunpilaar vir Jessica wat veral nou dat Josef op toer gaan, van groot waarde sou wees. Op die toer knaag die “onhebbelike hitte” aan hulle “weerstandvermoë en energie” en dit is “vererger deur die feit dat [hulle] nie, soos vroeër, ‘n vertroude groepie goeie vriende was nie” (Brink, 1982:370-371).

Hiermee saam die gewone apartheidsbehandeling wat bruinmense elke dag van hulle lewens moes deurgaen, soos aparte nie-blanke ingange, ongeskiktheid van mense wat hulle menswaardigheid misken en die feit dat hulle moes tevrede wees met tweede- of derdebeste. Ook die Kombi het begin probleme gee. Die polisie het meer knaend aan hulle begin aandag gee en iemand was duidelik besig om hulle te saboteer. Tesame hiermee was Josef bekommerd oor Jessica. Dit alles het “te veel vir vlees en bloed” geword (Brink, 1982:371).

Wat die *Othello*-toer die finale nekslag toegedien het, was dat die polisie Doors gearresteer het vir die besit van dagga (dagga wat natuurlik geplant was). Doors is skuldig bevind ten spyte van die feit dat sy vingerafdrukke nie op die bewysstuk gevind is nie. In weerwil van wat met hom gebeur het, besluit hy dat hy die saboteur van hulle groepie sal aankeer. Dit doen hy toe ook: hy het Charlie Swiegers gevang waar hy sand in die tenk gegooi het. Dieselfde Charlie Swiegers wat vir Josef gesê het: “Cheer up, man, vanaand slaat ons die jackpot, watch net!” (Brink, 1982:370). Josef se toneelgroep is dus deur een van sy eie mense verraai en Charlie kan gesien word as ‘n ligo wat deur sy diaboliese dade Josef (*Othello*) al nader aan breekpunt dryf.

4.5.3 Verraad bring verandering

Dit is as gevolg van Charlie se dade dat die groep dan finaal gekelder word en dat selfs Jerry nie meer kans sien om aan te gaan nie. Dit het meegebring dat die lewe wat Josef geken en vertrou het, nou vir altyd verander is.

Maar ek het net twee dinge in die wêreld oorgehad om aan te glo: Jessica, en die groep. Op ‘n onkeerbare manier het hulle al meer met mekaar verwickel geraak. Albei was bedreig, albei was nodig, elk was op ‘n eiesoortige manier ‘n foltering. Daarsonder was daar net die afgrond (Brink, 1982:336).

Al wat Josef nou oor het, is Jessica. Charlie is egter nie die enigste een wat Josef se lewe verander deur verraad nie. Richard is ook 'n Iago, maar op 'n meer persoonlike vlak. Waar Iago Othello met vals "feite" oortuig dat Desdemona ontrou is aan hom, het Richard (wat daarop aanspraak maak dat hy Josef se vriend is) wel 'n verhouding met Jessica. Voordat hulle egter saamgeslaap het, is Josef al bekommerd dat hy Jessica gaan verloor omdat Richard haar aanhoudend vra om met hom te trou. Hy bespreek sy vertwyfeling met Vader Mark, waarop Vader Mark vir hom die volgende raad gee:

In elke liefde, selfs die mooiste, sou die twee mense kon gaan sit en die gemeenste, besitlikste motiewe vir liefhê in mekaar kon vind. Gewoonlik doen hulle dit nie. Omdat die liefde dalk self 'n manier van glo is: ek glo dat jy by my bly omdat jy wil, en jy glo dit van my (Brink, 1982:363).

Met Vader Mark gedeporteer en Josef op toer met *Othello*, is Jessica alleen en kan sy haar nie meer verweer teen Richard se voortdurende pogings om haar vir homself te wen nie. Sy slaap saam met Richard en met dié daad word Richard "honest Iago". Alles waarin Josef glo, is verraai en het hulle waarde verloor. Josef vermoor Jessica (nadat hulle reeds 'n selfmoordooreenkoms gehad het) deels uit wanhoop en deels uit 'n behoefte om haar onskuld en wat hulle saam gehad het, te bewaar.

4.5.4 *Othello* versterk temas van menswaardigheid, gelykheid, liefde en verraad

Iago is die oënskynlike vriend van Othello, wat hom wreek op Othello omdat Othello hom oorgeslaan het en vir Cassio, in plaas van hom, bevorder het. Iago se beskrywing van Othello is 'n beswadding van Othello se naam. Reeds in die eerste toneel weet ons dat Iago Othello haat en dat hy hom net dien in soverre dit vir hom voordelig is. In Othello se afwesigheid verwys Iago na hom in diskriminerende, afbrekende terme (Craig, 1993:944): "thick-lips, black ram, the

devil, Barbary horse”. Hy word dus gedehumaniseer en selfs sy seksuele omgang met Desdemona word kru en gedehumaniseerd voorgestel: “an old black ram is tupping your white ewe”; “the devil will make a grandsire of you”; “you’ll have your daughter covered with a Barbary horse; you’ll have your nephews neigh to you; you’ll have coursers for cousins and gennets for germans”; en “your daughter and the Moor are now making the beast with two backs” (Craig, 1993:994).

Hierdie verbintenis tussen Othello en Desdemona word nie gesien as natuurlik nie en is iets wat reggestel moet word. Dit is vir Brabantio ondenkbaar dat sy in haar plig, skoonheid, vernuf en erfenis verbind is aan Othello. Brabantio voel dat sy dogter hom verraai het deur te vlug na die “sooty bosom of such a thing as [Othello]” (Craig, 1993:946).

Brabantio kan nie glo dat Desdemona uit eie vrye wil by Othello sal wees nie; Othello moes haar verdoof het of toorkuns gebruik het om haar sover te kry om met hom te trou. Wat werklik hier bevraagteken word, is Othello se menswaardigheid. Othello is nie goed genoeg vir die skone Desdemona nie. Voor die senaat kla Brabantio Othello daarvan aan dat hy haar hand op ‘n onnatuurlike wyse verkry het, want die natuur sou nie so ‘n fout gemaak het nie (Craig, 1993:947).

Othello word na Ciprus gestuur, maar ‘n hewige storm op see vernietig die Turkse vloot (wat die tragiese gebeure wat gaan volg eintlik sinloos maak) en veroorsaak dat Othello se skip eers ná die skepe van Cassio en Desdemona in Ciprus aankom. Vir Othello is die weersiens van Desdemona so kalmerend dat hy die ergste storms weer kan trotseer. Hy voel dat hy nou op sy gelukkigste is en dat hy nou maar kan doodgaan, want dit is die enigste manier hoe hy hierdie geluk kan verewig. Hy sien Desdemona as die een wat orde en daarom betekenis aan sy lewe gee en sonder haar is daar net chaos.

Iago se suggesties van 'n verhouding tussen Desdemona en Cassio, tesame met die optrede van Desdemona en Cassio (wat deur Iago geïnterpreteer en verduidelik word aan Othello), asook die tasbare “bewys” van die sakdoekie wat deur Othello aan Desdemona gegee is en by Cassio gevind word, dra alles daartoe by dat Othello Iago begin glo. In sy jaloesie dink hy dat hy eerder sal selfmoord pleeg as om haar met enige iemand te deel. Sy liefde en jaloesie is besig om hom op te eet.

Iago se verraad skep 'n onhoudbare situasie waarin Othello nie meer sy jaloesie kan bedwing nie omdat die onsekerheid hom opvreet. Hy besluit om Desdemona dood te maak.

Othello: Yet she must die, else she'll betray more men.
 Put out the light, and then put out the light:
 If I quench thee, thou flaming minister,
 I can again thy former light restore,
 [...]
 [*He kisses her.*]
 O balmy breath, that dost almost persuade
 Justice to break her sword! One more, one more.
 Be thus when thou art dead and I will kill thee,
 And love thee after. One more, and this the last.
 So sweet was ne'er so fatal. I must weep.
 But they are cruel tears: this sorrow's heavenly –
 It strikes where it doth love (Craig, 1993:972-973).

Othello glo deur haar dood te maak, kan hy haar eer herstel en hy maak haar dus dood uit sy liefde vir haar. Vroeër het Othello gesê dat Desdemona se liefde vir hom kalmte bring in chaos en nou dat Desdemona dood is, voel dit vir hom of die chaos terug is. Die son en maan moet eklips word en aardbewings moet die aarde verander.

Emilia beskuldig hom dat hy nie Desdemona werd is nie en dat sy onkunde hom so dom soos grond maak (Craig, 1993:975). Emilia vertel Othello dat Desdemona getrou was aan hom en dat Iago hom mislei het. Die ironie is dat Othello 'n sterk, betroubare goeie karakter gehad het, maar swartgesmeer is deur Iago. Nou is Othello die "blacker devil" (Craig, 1993:975). Voordat Othello homself doodmaak, gee hy vir Othello instruksie hoe die verhaal oorvertel moet word (net soos wat Josef die 13 sonnette agterlaat wat tog maar alles vertel):

I pray you in your letters
When you shall these unlucky deeds relate
Speak of me as I am: nothing extenuate,
Nor set down aught in malice. Then must you speak
Of one that lov'd not wisely but too well;
Of one not easily jealous, but, being wrought,
Perplex'd in the extreme, of one whose hand
Like the base Indian, threw a pearl away
Richer than all his tribe; of one whose subdu'd eyes,
Albeit unused to the melting mood,
Drop tears as fast as the Arabian trees
Their medicinal gum. Set you down this; (Craig, 1993:976).

Iago slaag daarin om Othello op professionele sowel as op persoonlike gebied te vernietig, net soos Josef se Iago's (Charlie en Richard) hom vernietig het.

4.6 Macbeth

Verwysings in *Kennis van die aand na Macbeth* kan gevind word op die volgende bladsye: 206, 290,397.

4.6.1 Terloopse verwysing na die drama

Lady Macbeth word na verwys in 'n gesprek tussen Derek en Josef. Derek, wat homoseksueel is, noem dat hy nie meer in staat is om die passievolle rol van Lady Macbeth te speel nie.

4.6.2 Bid vir die skuldenaars

Daar is 'n verwysing na Macbeth in 'n gesprek tussen Josef en Jessica op Dilpert se begrafnis. Vader Mark het gebid en die gebed het begin met die woorde: "Laat ons bid vir dié wat heers en dié oor wie geheers word" (Brink, 1982:289). Maar soos wat Macbeth nie kon saam bid nadat die vermoorde Koning Duncan gevind is nie, so kon Josef en Jessica ook nie saam bid vir die regering nie.

Hulle kan nie huigel en vir 'n regering bid wat hulle voel 'n aandeel het aan Dilpert se dood nie, omdat hulle nie glo dit gaan 'n verskil maak aan die regering se optrede nie. Hulle optrede is ironies omdat nie een van hulle gelowiges is nie, al het hulle albei behoefte aan geloof. Jessica is van mening dat geloof soos onskuld is, iets wat 'n mens verloor (Brink, 1982:290).

4.6.3 Laaste woorde

Vir die wagte wat hom papier gee om op te skryf en hoop dat dit sy laaste ontboeseming sal wees, los hy net die sonnette. Die sonnette wat tog alles vertel, maar net as jy reeds Josef se lewe ken en daarom kan Macbeth se woorde 'n opsomming wees vir die wat Josef dopgehou het, maar nooit werklik verstaan het nie:

Tomorrow and tomorrow and tomorrow,
Creeps in this petty pace from day to day
To the last syllable of recorded time,

And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing (Craig, 1993:867-868).

4.7 *Romeo and Juliet*

Verwysings in *Kennis van die aand* na *Romeo and Juliet* kan gevind word op die volgende bladsye: 206, 218, 247, 250, 251, 355.

4.7.1 Die opvoer van *Romeo and Juliet*

Die eerste verwysing na *Romeo and Juliet* is in die gesprek tussen Derek en Josef (Brink, 1982:206). En daarna op bladsy 218 verwerk Josef *Romeo and Juliet* sodat dit van toepassing is op vandag se realiteite.

[*Romeo and Juliet*]: ‘n Kaapse verhaal, ‘n stuk van bruinmense en vissers en karnaval, en skollies en straatgevegte, en ghitaarserenades voor die vervalle fasades van die óú Distrik Ses (Brink, 1982:218).

Maar dis toe nie opgevoer nie omdat Harry Tsabalala dood is en Josef gevoel het om iets wat meer “onmiddellike betekenis” het, te doen (Brink, 1982:247). Daarna voer die geselskap *Mockinpott* van Peter Weiss op, maar die vertoning word gestaak as gevolg van die godslasterlike aspekte van die drama. Josef verwerk toe weer *Romeo and Juliet* en hierdie keer is Romeo bruin en Juliet wit – ‘n weerspieëling van sy en Jessica se latere verhouding.

4.7.2 Tematiese ooreenkomste

Die volgende temas stem ooreen: verbode liefde, die verband tussen liefde en die dood, liefde en seksualiteit wat 'n religieuse ondertoon het, die konflik tussen sosiale instellings asook die uitwerking van die noodlot. Daar is ook ooreenkomste tussen die karakter van Vader Mark en Friar Laurence: albei verteenwoordig religie in die onderskeie werke, is nie ortodoks in hulle geloof nie en gee advies aan die geliefdes. Albei werke deel ook die voorkeur wat die geliefdes het om mekaar in die veiligheid van die nag te ontmoet. Selfs die belangrikheid van die balkon vind neerslag in beide werke.

Ook die tema van lotsbestemming word in beide werke gebruik. In *Kennis van die aand* word Josef se voorgeskiedenis gebruik om die patroon wat sy familie se lewens volg, vas te stel en te suggereer dat Josef se lewe dieselfde patroon gaan volg. Josef en sy familie se lot is dat hulle nooit werklik wegkom uit 'n onwaardige lewenstyl nie, wat altyd uitloop op 'n tragiese einde.

In *Romeo and Juliet* is die bemindes se lot ook reeds van die begin af bestem deur hulle omstandighede soos hulle families se vyandigheid. In die proloog word die gehoor reeds vertel dat die twee geliefdes dood is en dat hulle tragiese einde reeds in die sterre voorspel is ("star-cross'd lovers"(Craig, 1993:764)). Phillips (2005) beskryf die eerste ontmoeting van Romeo en Juliet as volg:

When Romeo and Juliet meet they speak just fourteen lines before their first kiss. These fourteen lines make up a shared sonnet, with rhyme scheme of ABAB CDCDEFEFGG. A sonnet is a perfect, idealized poetic form often used to write about love. Encapsulating the moment of origin of Romeo and Juliet's love within a sonnet therefore creates a perfect match between literary content and formal style. The use of the sonnet, however, also serves a second, darker purpose. The play's Prologue also is a single sonnet of the same rhyme scheme as Romeo and Juliet's shared sonnet. If you remember, the Prologue sonnet

introduces the play, and, through its description of Romeo and Juliet's eventual death, also helps to create the sense of fate that permeates Romeo and Juliet. The shared sonnet between Romeo and Juliet therefore creates a formal link between their love and their destiny. With a single sonnet, Shakespeare finds a means of expressing perfect love and linking it to a tragic fate.

4.7.2.1 Verbode en gedoemde liefde: Josef en Jessica, Romeo en Juliet

Die ooglopende ooreenkoms tussen *Kennis van die aand* en *Romeo and Juliet* is dat beide werke handel oor verbode liefde. In *Kennis van die aand* gaan dit oor velkleur wat die twee geliefdes uitmekaar hou en in *Romeo and Juliet* is dit twee families wat aardsvyande is. Josef is Romeo en Jessica is Juliet – twee paartjies wat weens omstandighede van die begin af gedoem is: “star-cross'd lovers” (Craig, 1993:764).

Soos in *Romeo and Juliet* (Phillips, 2005) is die liefde tussen Josef en Jessica passievol, ekstasies en 'n oorweldigende mag wat alle waardes, lojaliteite en emosies oortref en wat selfs van die begin af in die skadu van die dood staan (Dilpert se dood en begrafnis). In die roman word die minnaars gedwing om hulle hele sosiale wêreld te misken. Liefde is die allesoorheersende tema van die roman, maar dit word nie sag en mooi voorgestel nie. Dit is 'n brutale, kragtige emosie wat die individue slinger teen hulle wêreld, en by tye, teen hulleself. Hulle liefde word voorgestel deur liefde te kombineer met religie, familie, geweld en dood.

Nadat Juliet vir Romeo ontmoet het, sê sy heel profeties: “If he be married, / My grave is like to be my wedding bed” (Craig, 1993:771). Die passie tussen Romeo en Juliet is van die begin af aan die dood gekoppel: Tybalt sien Romeo by die Capulet-fees en besluit om hom dood te maak, net toe Romeo Juliet vir die eerste keer sien en dadelik op haar verlief geraak het. Van toe af aan blyk dit dat liefde hulle al nader aan die dood dwing (Phillips, 2005). Soos hulle

voortdurende gedagtes oor selfmoord dan ook toon (Phillips, 2005): In die derde bedryf, toneel drie, het Romeo 'n mes wanneer hy by Friar Laurence se sel is en dreig om homself dood te maak nadat hy uit Verona verban is; net drie tonele later in Friar Laurence se teenwoordigheid, het Juliet ook 'n mes waarmee sy dreig om haarself dood te maak; nadat haar pa besluit dat sy met Paris moet trou, sê Juliet: "If all else fail, myself have power to die" (Craig: 1993:786).

Volgens Phillips (2005) word hierdie tema versterk tot die onafwendbare uiteinde daarvan: dubbele selfmoord. Hierdie tragiese keuse is die hoogste en kragtigste uitdrukking van die liefde wat hulle kan maak. Dit is slegs deur die dood dat hulle hulle liefde kan bewaar en hulle liefde is so veelseggend, so beduidend, dat hulle bereid is om hulle lewens te beëindig om dit te beskerm. In hulle liefde is daar dus ook die dualiteit van vernietiging sowel as geluk.

4.7.2.2 Eerste ontmoeting

Baie elemente van Romeo en Juliet se eerste ontmoeting resoneer in die ontmoeting tussen Josef en Jessica. Romeo en Juliet ontmoet een aand tydens 'n partytjie en is uit die staanspoor aangetrokke tot mekaar. 'n Intieme gesprek word gevoer met ondertone van seksualiteit, vryheid, liefde, selfgenoegsaamheid en afhanklikheid. Die tyd vandat hulle ontmoet totdat hulle verhouding oorgaan tot 'n passievolle, onskeibare liefde, is minimaal.

Josef en Jessica word aan mekaar voorgestel deur Richard Cole op 'n partytjie na 'n opvoering van *Hamlet*. Hulle hou onmiddellik van mekaar en lank nadat almal reeds huis toe is of gaan slaap het, gesels hulle nog.

[M]aar óns het daar in die hoek van die groot beroekte sitkamer gesit en praat en praat met 'n onstilbare honger in ons. Dit was of ons, ademloos, geen oomblik durf ophou nie, omdat iets dan ongesê sou bly; en ons moes deurpraat, uitpraat, ons moes alles ooppraat wat daar in ons gelê en wag het. Ek het op die bank

gesit-lê en sy het haar op die vloer op die dik mat tuisgemaak, haar sandale uitgeskop, haar knieë hoog opgetrek. Nog nooit in my lewe, nie eens die middag op die Heath met Beverley nie, het ek só ‘n gesprek gevoer nie. Dit was asof ek in één nag ‘n hele leeftyd se opgedamde praat moes uitstort en háár lewe in ruil terugontvang. Die groeiende benoudheid wat sedert my terugkoms na die Kaap my lewe beheers het, die stryd teen moedeloosheid, die tempo van ons werk, die frustrasies en teenslae en duisend beuselagtige irritasies, die uitmorgeling van meer as ‘n maand se rondreis met *Hamlet*, bowenal Dilpert se dood – dit alles was ‘n moeë verwildering in my binneste wat moes uit: soos ‘n trop diere vasgekeer in ‘n kraal, sat van spook, wat nou eensklaps ‘n bres in die takke gebreek het en uit moes bondel. Ek was moeg om dit te bly opkrop, moeg vir uithou, moeg vir die spanning van aanhou glo: ek wou net praat, alles uit my uitpraat om my te ledig, om my heeltemal te ledig, sodat ek weer nuut en skoon, soos êrens nakend op ‘n strand, kon begin (Brink, 1982:283).

Hulle gesprek is vreemd openlik en intiem vir ‘n eerste ontmoeting. Hulle praat oor alles wat die naaste aan hulle is met ‘n eerlikheid ongeken aan eerste ontmoetings. Uit hulle gesprek is daar raakpunte tussen hulle ervarings en die punt wat hulle bereik het in hulle lewens: albei is moeg en wil selfstandig en vry wees.

Josef spreek die wens uit om “nuut en skoon” te wees deur alles uit hom uit te praat en later in die gesprek sê Jessica dat al wat die lewe die moeite werd maak, onskuld is (Brink, 1982:285). Hulle altwee hunker dus na die onskuld wat ‘n mens net aan raak wanneer jy jonk is, jonk soos Romeo en Juliet.

4.7.2.3 Seksuele ondertone, maagdelikheid en onskuld

Reeds in Josef en Jessica se eerste gesprek is daar seksuele ondertone (soos in *Romeo and Juliet*) met die verwysing na een van die meisies in *Autumn leaves* van Millais se maagdelikheid. Later sal hulle gesprek dan ook lei na Jessica se

maagdelikheid. Dwarsdeur hulle verhouding is dit 'n belangrike faset van Jessica wat Josef wil bewaar – nie haar fisiese maagdelikheid nie, maar haar onskuld en haar ervaring van die buitewêreld, van Suid-Afrika en die sosio-politieke situasie.

Hy wou haar skuilplek wees, juis omdat hy haar liefgehad het met 'n wete dat hulle saam hoort.

Josef is die een wat haar wil beskerm teen die indring van die buitewêreld, die realiteit van die Suid-Afrikaanse werklikheid in hulle liefdesnessie. Jessica is Little Miss Muffet wat beskerm moes word teen al die spinnekoppe.

4.7.2.4 In die skulpe van die nag

Die dag breek en daarmee breek die einde van hulle eerste blootstelling teenoor mekaar aan. Dit is reeds van hulle eerste ontmoeting af dat hulle net in die aand of nag heeltemal tuis voel, 'n motief wat versterk word dwarsdeur hulle verhouding.

Die dag was soos 'n indringer tussen ons en dit was of ons eensklaps skaam geword het om na mekaar te kyk, miskien omdat ons gesigte so nakend was. Ons ademlose gesprek, die hele tuimeling en wonder van die ure wat verby was, dit alles was net moontlik in die nag: oor die weerloosheid wat mens voor die donker het, en oor die genade wat dit jou gee om openhartig te wees (Brink, 1982:287).

Vir Josef en Jessica bied “die passiewe nag van vervulling”, “wanneer daar geen lig is om die aandag te verstrooi nie” hulle die geleentheid om “in die hart van die liefde [in te dring]” (Brink, 1982:338).

En wanneer hulle dan in die donker bymekaar was, want die “wit dag” was “kompromisloos lig”, het hulle “mekaar se liggame begin verken, tydsaam, ure lank, en die blydschap van [hulle] orgasmes soos 'n bidsnoer deur die eindelose

nag geryg” (Brink, 1982:299). Hier is ‘n versterking van die verstrengeldheid van religieuse simbole met seksuele omgang. Dit is hulle kennis van mekaar (intellektueel, geestelik en seksueel) wat hulle verhouding voed en koester in die nag, want “deur dit heeltemaal verborge te hou, het dit nog meer [hulle] s’n geword” (Brink, 1982:306).

Die nag is hulle beskutting en gee aan hulle beskerming en ook privaatheid om bymekaar te wees. In Josef se laaste dae voor sy teregstelling, word dit die plek waar hy troos vind.

Nou is die nag my bestendige bewaarder, ‘n groot vis wat my ingesluk het. En ek vind daar ‘n troos in wat die dag nie het nie, ‘n suiwerheid soos by Jessica: want die nag was ons domein, dit was die landskap van ons liefde; vir ons was die nag veiligheid en beskutting in die gevaarlike wêreld van die baie oë (Brink, 1982:36).

In sy bespreking van *Romeo and Juliet*, verklaar Phillips (2005) Romeo en Juliet se verknogtheid aan die nag as volg:

It is possible to see *Romeo and Juliet* as a sort of battle between the responsibilities and actions demanded by social institutions and those demanded by the private desires of the individual. *Romeo and Juliet*’s appreciation of night, with its darkness and privacy, and their renunciation of their names, with its attendant loss of obligation, make sense in the context of individuals who wish to escape the public world. But the lovers cannot stop the night from becoming day. And *Romeo* cannot cease being a *Montague* simply because he wants to; the rest of the world will not let him. The lovers’ suicides can be understood as the ultimate night, the ultimate privacy.

4.7.2.5 Vermenging van temas

Met Dilpert se dood is 'n roudiens vir hom gehou teen Vlaeberg. Dis hier op die berg, met die dood as die rede vir hulle samekoms, waar Josef seksueel bewus word van Jessica. Die vermenging van religieuse tradisies, die dood en seksualiteit is sterk temas deurgaans in die roman (asook in *Romeo and Juliet*) en kom in afwisselende verhoudings tot mekaar na vore.

[E]k was amper lasterlik bewus van Jessica langs my, met die dun ligte somersrokkie wat in die windjie teen haar aanplooi, die pers doekie oor haar hare: 'n mens, 'n vrou, 'n meisie, naby en ademend: as ek my kop draai, kon ek die sagte welwing van haar wang sien en die sterk lyn van haar ken, die buig van haar arm, met die lig wat blink op die fyn haartjies van haar vel: en anderkant haar, anderkant ons, anderkant die hele werklikheid van dié middag, was Dilpert dood. Ek het probeer teruggryp na hom, maar dit het alles so onmoontlik gelyk, en al wat ek gevoel het, was 'n suwwe opstand wat soos hartstog in my opklop (Brink, 1982:289).

'n Gesprek tussen Josef en Jessica na die roudiens bring hulle weer terug na die liefde en die verband tussen geloof en die liefde se vermoë om vir dié te bid wat teen jou is.

Josef en Jessica se daaropvolgende besoek aan Bainskloof word gekenmerk en oorskadu deur die seksuele energie wat daar tussen hulle is. Maar daar is ook meer as net dit. Hulle is soos kinders, weer onskuldig en senuweeagtig, wanneer hulle saam op die berg is en hulle verledes nie meer saak maak nie. Die buitewêreld is nie deel van hierdie gebeurtenis nie en daarom voel hulle veilig. Die erkenning van die ander as volwaardig mens en die feit dat hulle mekaar werklik sien, maak hierdie besoek heiligs kennis, 'n hergeboorte, die ontstaan van 'n "ons" (sien Brink, 1982:21-27). Maar hulle liefde het ook van die

begin af in die skadu van ontdekking en vrees vir ontdekking gestaan (Brink, 1982:27):

As ek nou terugdink, weet ek: niks in my lewe was mooier as daardie eerste onskuldige soen, daardie eerste serene gesprek van ons liggame nie. Maar ánderkant daardie soen en daardie gesprek het die hele nag en verwildering van die wêreld gelê. *Thou God seest me.*

Hulle is daarna na haar woonstel en het in die veiligheid van die donker, sonder om die lig aan te skakel op die balkon gaan staan. Reeds hier is al wat hulle het 'n weerlose liefde, 'n liefde wat afhanklik is van geheimhouding, maar wat klaar 1 Korintiërs 13 se hoop en geloof prysgegee het. Die dag bring die realiteit van die werklikheid en vat hulle spontaniteit weg, maak hulle bang – veral vir Jessica, want sy besef reeds hier dat die dag nie die sekuriteit en beskerming bied wat die nag bied nie. Die dag maak alles sigbaar, ook vir vyandige oë. Saam met die dag kom die verskrikking van die moontlike uiteinde van hulle verhouding.

Daarna, terwyl hulle intiem bymekaar is, snik sy teen sy nek: "O my lief, o my lief, o God!" (Brink, 1982:294). Die vervanging van "lief" met "God" bring die seksuele vermenging met godsdienst tot 'n onmiskembare verering van die geliefde asof hy God self is. Maar hierdie seksuele ekstase hou nie lank nie. Wanneer daar 'n klop aan die deur is, is albei bang en skrikkerig. Hierdie terugroep tot die werklikheid bevestig albei se vrese dat al wat tussen hulle en die buitewêreld staan, maar net 'n deur is en dan sal hulle utopia vir goed verby wees. Hulle verhouding is, solank as wat die buitewêreld buite kan bly, 'n maagd wat ongeskonde kan bly, beskut teen die wrede werklikheid waar jou velkleur jou menswaardigheid bepaal en beperk. Hierdie onderbreking van hulle vrede het tot gevolg gehad dat hulle weer "sku geword het vir mekaar, of die indringing van buite iets besoedel het" (Brink, 1982:294).

Wanneer dit dan donker word, “het die volle vertrouwdheid tussen [hulle] teruggekeer, hier was [hulle] weer in [hulle] genadige domein” (Brink, 1982:295).

Soms het ons gesels, soms net stil gelê, soms mekaar lui geliefkoos. Die stadige inkanteling in die liefde was soos die aanleer van ‘n nuwe taal: om tesame te leer spel: Ek is, jy is, ons is ... Om die nuwe name vir ou dinge te vind, om die werkwoorde van die liefde saam te leer vervoeg, om ‘n hele komplekse sintaksis saam onder die knie te kry.

[...]

Sy lag skielik: “Ons twee heidene hier in die donker – en ons lê en praat oor Sint Jan!”

“Ek dink hy sou verstaan het. Dalk raak ons donkerte aan syne.”

[...]

“Ek wens net,” het sy na ‘n rukkie gesê, “ek sou graag ... dat jy die eerste by my was. Dat ek onskuldig na jou toe kon gekom het.” (Brink, 1982:295-296)

Weereens draai die gesprek van religie na die seksuele, asof die een se teenwoordigheid die ander heilig.

Ook tydens die eerste ontmoeting tussen Romeo en Juliet is daar vermenging van temas waar hulle intieme ontmoeting beskryf word in terme van die religie.

Romeo: If I profane with my unworhiest hand
 This holy shrine, the gentle sin is this;
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand
 To smooth that rough touch with a tender kiss.
Juliet: Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
 Which mannerly devotion shows in this;
 For saints have hands that pilgrims’ hands do touch,
 And palm to palm is holy palmers’ kiss.
Romeo: Have not saints lips, and holy palmers too?

Juliet: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
Romeo: O! then, dear saint, let lips do what hands do;
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.
Juliet: Saints do not move, though grant for prayers' sake.
Romeo: Then move not, while my prayers' effect I take.
Thus from my lips, by thine, my sin is purg'd.
Juliet: Then have my lips the sin that they have took.
Romeo: Sin from my lips? O trespass sweetly urg'd!
Give me my sin again.
Juliet: You kiss by the book (Craig, 1993:771).

Deur gebruik te maak van dié uitgebreide metafoor tussen religie en die liefde, oortuig Romeo vir Juliet om hom te soen (Phillips, 2005). Maar volgens Phillips het hierdie metafoor ook 'n ander funksie. Die religieuse ondertone van hulle gesprek impliseer dat hulle liefde slegs beskryf kan word deur religieuse woordeskat en dus heiligskennis is. Op hierdie wyse word hulle liefde vereenselwig met die reinheid en passie van die goddelike. In die gebruik van religieuse taal om hulle ontluikende liefde te bespreek, huiwer Romeo en Juliet op die rand van godslastering. Hulle liefde is so sterk dat hulle aan mekaar dink in lasterlike terme. Romeo stel Juliet gelyk aan 'n heilige wat aanbid moet word, 'n rol wat Juliet gewillig speel, terwyl Juliet se uitlating baie meer lasterlik is wanneer sy hom die god van haar verafgoding noem (Craig, 1993:773), wat effektiewelik Romeo in God se plek stel in haar persoonlike religie (Phillips, 2005).

4.7.3 'n Blik op die motief vir Jessica se naderende dood

Soos wat die dag en lig vir Josef en Jessica 'n bedreiging inhou, net so het die wêreld daarbuite vir hulle 'n bedreiging ingehou, met die "doodsklok" wat voortdurend lui: "*wat gaan gebeur? wat gaan gebeur?*" (Brink, 1982:370).

Wat gebeur? Josef vermoor Jessica, maar eers nadat hulle reeds afgespreek het om saam selfmoord te pleeg. Vroeër in 'n gesprek tussen Josef en Jessica oor Camus se *Die regverdiges*, praat hulle oor die kwessie van geweld wat die tema van die stuk is. Jessica sê sy kan nie aanvaar “dat geweld geregverdig word as jy bereid is om met jou eie lewe te betaal” nie, waarop Josef antwoord (Brink, 1982:296-297):

“Natuurlik is dit nie regverdig nie! Maar deur jouself in ruil te gee, waarborg jy ten minste iets – ‘n soort integriteit. Dan pleeg jy nie sommer moord nie. En as jy klaar is en jy betaal met jou eie lewe, soos Yanek, dan beweeg jy eintlik buite die grense van die etiese, dan beland jy in die domein van genade.”

[...] “Ek kan nie eens ‘n muis doodmaak sonder om nagte wakker te lê nie! Maar in ‘n vlaag van wanhoop of woede kan mens seker nog tot moord *gedryf* word. By Yanek is dit méér. Om soos hy te kan besluit: ‘Hierdie aartshertog se dood is nodig vir die vryheid van die onderdrukte massa: ek sal hom doodmaak: en daarna sal ek hulle toelaat om my dood te maak...’ Wat hy vermoor, is ‘n amp, ‘n aartshertog; deur sy *eie* dood bid hy as ‘t ware vir die siel van die *mens* wat hy vermoor het. En hy bid dit terwyl hy self nie ‘n gelowige is nie!”

In hierdie aanhaling lê die verklaring van Jessica se moord: wanhoop het uitgeloop op moord. Aanvanklik was Josef haar Romeo, maar hy was ook haar Yanek, haar begin en haar einde, soos wat sy ook sy begin en sy einde was. Terwyl dit sy uiteinde was om haar dood te maak, het hy tog voor dit ter wille van menswaardigheid die heelyd gekeer teen geweld, dit was nie in sy aard nie, soos wat hy te kenne gee in die volgende aanhaling:

“Daar mag dié wees wat gedryf word tot geweld: partykeer móét hulle selfs daar wees. Maar daar is ook ander nodig, nét so nodig, om betekenis te gee aan die geweld, wáárom dit gebeur, dat hulle hulle kan probeer suiwer. Dit is my werk, dit is wat ek kán doen, en miskien ál wat ek kan doen: om mense bewus te *hou*. Dis seker min. Maar wat sou daarsonder gebeur? Dan word die hele geskiedenis

net een stroom van redelose geweld. Ons ís nie maar net diere wat mekaar uitmoor nie. Dit lyk baie maal so. Maar ons enigste waardigheid lê in ‘n opstand wat nooit ophou nie, teen alles wat wil ontken dat ons meer as diere is...” (Brink, 1982:298).

Jessica se dood is juis as gevolg van hulle hoop wat vernietig is deur ‘n gemeenskap wat hulle verhouding afkeur omdat Josef nie gesien is as ‘n mens nie.

4.7.3.1 Erkenning van Josef se menswaardigheid

Jessica se liefde is opreg – sy síen hom as bruin, ontken nie sy identiteit nie en is lief vir hom – vir wie hy werklik is. Josef ervaar haar liefde as ‘n erkenning van sy menswaardigheid, juis omdat sy ‘n blanke vrou is.

“Jy’s so mooi, so bruin.”

Daar was iets onthutsends in haar woorde. Beverley, of Annamaria of ander oorsee het nooit spesifiek daarvan gepraat nie. En ek self: hierdie amper twee jaar sedert my terugkoms het my bruin vir my ‘n brandmerk begin word, ‘n kleur om te wantrou en soms te haat. Nie-wit-nie, nie-blank-nie, ‘n skaduwee, die teëkant van ‘n iets, ‘n negatief van al wat saak maak. En nou, sy: “Jy’s so mooi, so bruin.” Ek het afgekyk oor my eie lyf, verwonderd, asof ek dit vir die heel eerste keer in my lewe sien (Brink, 1982:299).

Haar aanvaarding van hom en sy velkleur gee hom die moed om homself te aanvaar en dis waarom hy voordat hy tereggestel word, vra vir wyn en growwebrood – hy aanvaar sy plek wat in die samelewing aan hom toegestaan is omdat hy weet wie hy is, hy hoef nie meer iets aan iemand te bewys nie.

4.7.3.2 Die onaanvaarbaarheid van Josef en Jessica se verhouding

Net omdat Jessica Josef onvoorwaardelik aanvaar en liefhet, laat dit nie die werklikheid van hulle onuithoudbare situasie verdwyn nie. Vir die Suid-Afrikaanse samelewing is hulle verhouding nog steeds onaanvaarbaar. Wanneer hy huis toe gaan, gaan hy by die brandtrap af, “haastig soos ‘n misdadiger” (Brink, 1982:300).

Dis egter nie net die breë publiek wat besware het teen hulle verhouding nie, maar ook Josef se vriend Jerry omdat Jerry bang is dat Josef se verhouding met Jessica hulle almal gaan vernietig (Brink, 1982:302).

Vir Jerry is die verhouding tussen Josef en Jessica net geregverdig as Josef sal oorgaan tot aksie, as hy werklik iets wil doen om verandering te bewerkstellig, want as hy nie bereid is nie, stel hy die toneelgeselskap net in gevaar. Vir Jerry is die oplossing vir die politieke situasie in Suid-Afrika ‘n revolusie. Josef voel deur kultuur moet die mense voorberei word op ‘n revolusie en dan staan die mensdom ‘n groter kans om menswaardigheid te behou.

Vir Josef gaan menswaardigheid hand aan hand met kultuur en alhoewel hy nie dink kultuur alleen kan die wêreld red nie, glo hy tog geen revolusie is sinvol sonder die behoud van kultuur en dus menswaardigheid nie.

Verder is daar ook Richard wat vir Josef wil oortuig dat hy nie met Jessica ‘n verhouding moet hê nie, omdat dit hulle altwee gaan vernietig. Net voordat hulle beoog om selfmoord te pleeg, probeer Richard vir oulaas om Josef te oortuig om Jessica te laat gaan.

Romeo en Juliet se verhouding is ook van die begin af onaanvaarbaar omdat hulle families in ‘n vete betrokke is wat hulle aartsvyande maak.

Romeo: Is she a Capulet?
O dear account! my life is my foe's debt.

[...]

Juliet: My only love sprung from my only hate!
Too early seen unknown, and known too late!
Prodigious birth of love it is to me,
That I must love a loathed enemy (Craig, 1993:771).

4.7.3.3 Die buitewêreld dreig om Josef en Jessica se verhouding te vernietig

Josef en sy toneelgroep het gaan toer, maar hulle het teenspoed op getel en huis toe gekeer skaars 'n maand nadat hulle vertrek het. Met sy terugkoms is dit duidelik dat vrees vir ontdekking 'n sterker teenwoordigheid in hulle verhouding verkry het.

Ondanks al die voorsorg het die vrees ons bygebly. Net één buurman wat één aand ontydig deur 'n venster kyk, kon alles vernietig. En tog was dit kosbaar en was daar 'n diep genadigheid in om net saam te wees. Buite was dit koud; in haar woonstel was dit knus en warm. Nou in die winter het sy haar somerbruin verloor en witter geword, met die kenmerkende fyn gladde vel van 'n Engelse meisie; en dit was of my bruin teen haar naaktheid bruiner was. "Nou moet jy bruin wees vir ons altwee," het sy gesê as sy oor my rug of arms streef (Brink, 1982:313).

Die winter, Jessica se "kleiner" word en haar kleur verloor, is alles sigbare fisiese tekens van die onmoontlikheid en ondraaglikheid van hulle situasie en die spanning daarvan. Nadat die Publikasieraad Josef se nuwe toneelstuk, *SA!*, verbied, dreig die buitewêreld al meer en meer om in te dring in hulle verhouding. Die toneelgroep se geldelike probleme as 'n resultaat hiervan, hou hy weg van Jessica, want dis deel van die buitewêreld. Sy optrede dra dus daartoe by dat Jessica gaandeweg al meer en meer geïsoleerd en uitgesluit uit sy lewe voel.

Die rede hoekom hy nie die geld van haar wil aanvaar nie, is omdat hy nie “erkentlik” teenoor haar wil voel nie. Maar ten spyte daarvan dat hy haar wil uithou uit die buitewêreld en ook nie wil voel hy skuld haar iets nie, het sy tog geld inbetaal. Hy dink dat as hy haar weghou van die wêreld daar buite, hy haar maagdelik kan hou.

Ek sou haar wou vry gehou het van die wêreld buite, onaangeraak deur my geskiedenis, maagdelik vir my. Mens leer so stadig en so sleg (Brink, 1982:318).

Josef beseft dat die gevaar wat sy en Jessica se verhouding bedreig sy geskiedenis is en spesifiek die feit dat hy bruin is. Elke dag wat hulle verhouding langer aangaan, maak dit vir hulle lewensgevaarlik. Met elke insident (soos die geld) waarby Jessica betrokke raak in hierdie wêreld, beweeg hulle verhouding nader en nader aan die einde. ‘n Einde wat óf deur die regering bepaal sal word, óf deur hulle. Eersgenoemde is vir hulle ondenkbaar. En die rede hoekom hulle verhouding so onaanvaarbaar was, was doodeenvoudig die feit dat Josef bruin was en om bruin te wees het beteken dat in ‘n wit wêreld jy nie dieselfde menswaardigheid toegeken is nie. Die erkenning van sy menswaardigheid, en daarmee saam alle bruin mense se menswaardigheid, bly Josef se lewenslange passie en die rede waarom dit nie goed genoeg is om net doodeenvoudig op te gee en saam met Jessica Engeland toe te gaan waar hulle verhouding openlik kan wees nie.

Die verbanning van die toneelstuk *SA!* word ook ‘n simbool van hulle menswaardigheid wat ontken is deur die regering en is maar net een van die maniere waarop die toneelgeselskap geteister is, veral in die laaste jaar van hulle bestaan.

Vreemd, die refrein wat dit die volgende paar maande sou word. *Ek is ‘n ordentlike mens...Ek is ‘n ordentlike mens... Vergeef ons ons ordentlikheid soos ons ons skuldenaars vergewe* (Brink, 1982:319).

Die hofsaak oor SA/ eis sy tol, maar hulle begin weer oefen en optree met nuwe lede omdat van die ou lede nie meer kans sien om aan te gaan nie. Deurentyd hou die teistering van die toneelgroep deur die polisie nie op nie en word Josef net al meer geestelik en fisies afgetakel. Dan gaan “skuil [hy] teen die wêreld” by Jessica “om weer moed te skep vir aanhou” en “soos ‘n goudief, [is hy] by die brandtrap af, en weg” (Brink, 1982:329).

Net soos dit moontlik is om *Kennis van die aand* te sien as ‘n geveg tussen die verantwoordelikhede en optrede wat vereis word deur sosiale instellings en dit wat vereis word deur die private begeertes van die individu, net so gaan Romeo en Juliet gebuk onder dieselfde gepolariseerde vereistes. Die reg en die klem op sosiale beleefdheid vereis ‘n gedragskode waaraan hulle liefde nie gehoor kan gee nie.

Vader Mark speel in hierdie tyd ‘n baie belangrike ondersteunende rol. Maar selfs hy gaan gebuk onder die verantwoordelikheid van sy posisie in ‘n land waar naasteliefde velgebonde is en dit put hom uit. Sy teenwoordigheid in Jessica se lewe is vir haar ‘n lewensbelangrike noodlyn, ‘n kans om net haarself te wees, volkome.

“Hy is die enigste mens behalwe jy met wie ek kan praat, oor enigiets, oor alles. As ek hom nie gehad het nie ... Sommer net die kans om heeltemal *uit* te praat” (Brink, 1982:332).

Die feit dat niemand ooit moes uitvind van hulle verhouding nie, het die kans om teenoor iemand volkome eerlik te wees, werklik kosbaar gemaak. Met die gevaar dat hulle uitgang kan word altyd teenwoordig, was vernietiging altyd deel van hulle liefdesverhouding se bestaan.

“Dis soveel makliker om te glo as ons saam is soos nou,” het sy gesê. “As jy weg is bedags, lyk alles so onmoontlik. Ek weet nooit of ek jou weer gaan sien nie. Ek weet nooit wat gaan gebeur nie.”

“En dan is jy bang?”

“Dis bang, dis twyfel, dis angs, dis alles. Weet jy, ek het al een keer ‘n koffer uitgehaal om my goed te pak en stilletjies weg te gaan.” (Brink, 1982:338)

Haar vrees is vir sý lewe, vir wat met hóm gaan gebeur as hulle die dag uitgevang word. Dinge raak egter meer en meer gekompliseerd en desperaat.

Daar was niks omtrent Jessica wat my enige rede gegee het om te vermoed dat daar iets nuuts op die spel gekom het of dat dit vir haar moeiliker was as tevore nie. Sy was soms afgetrokke, of bekommerd, of neerslagtig, maar dit was alles verklaarbaar in ons omstandighede. Trouens, ek self was waarskynlik méér afgetrokke en bekommerd en neerslagtig as sy – en dan was dit sy wat met haar warmte en genade my geloof moes voed (Brink, 1982:339).

Eers later, eers later het ek besef watter galgekomedie dit in der waarheid was (Brink, 1982:340).

En teenoor Josef se erkenning dat hy Jessica nodig het om homself te wees, staan Jessica se siening dat ‘n mens selfstandig moet wees – onafhanklik van ander.

“Mens móét alleen en heel kan wees,” sê sy.

“‘n Jaar gelede sou ek nog met jou saamgestem het,” opper ek. “Maar nou begin ek dink: elke mens het ten minste *iemand* nodig om in hom te glo. Heeltemal alleen kan niemand dit hou nie.” (Brink, 1982:341)

Bogenoemde gesprek tussen Jessica, Josef en Richard loop uit op 'n bespreking van die tipe wêreld waarin elkeen van hulle kan lewe. Hierin word, soos soveel kere vantevore, geraak aan menswaardigheid, die seksuele en religie.

Jessica se woorde (Antigone moes doodgaan om haar maagdelikheid te waarborg (Brink, 1982:342)) is profeties, want deur 'n fatale poging om haar 'onskuld' te behou, vermoor Josef haar – dis vir hom die enigste uitweg hoe hy kan verseker dat die buitewêreld haar nie besoedel nie. Maar sy aanvanklike pogings om die wêreld uit hulle verhouding te hou, het begin skeefloop. Daardie selfde aand gaan laai hy Richard af en keer terug na Jessica. Maar dit was nie lank nie toe is daar 'n klop aan die deur.

Ek weet van geen ander skrik in my lewe so groot soos dié kere dat daar geklop is terwyl ek by haar was nie. Die eerste oomblik van versteende skok, dan die naarheid wat deur my hele liggaam trek, die koorsagtige gryp na 'n handdoek (*Ek het u geruis gehoor in die tuin en gevrees, want ek is naak*), die gespartel van my hart (Brink, 1982:343).

Hierdie verwysing na Adam ná die sondeval is natuurlik heel gepas, want die Suid-Afrikaanse gemeenskap het 'n verhouding tussen verskillende bevolkingsgroepe en spesifiek tussen blank en nie-blank, as sonde gesien. Hulle word op heterdaad betrap deur Richard en nou weet nog een persoon van hulle verhouding. Dit plaas meer druk op hulle verhouding. Die mense wat van hulle verhouding weet (Vader Mark, Jerry en ook Richard), veroorsaak dat dit minder onskuldig is, meer besoedel deur die buitewêreld – dit is nie meer net hulle twee nie.

Richard se kennis van hulle verhouding en sy betrokkenheid by hulle, plaas meer spanning op hulle verhouding.

My enigste moontlike ontkoming aan die daaglikse verpligtinge en krisis was Jessica. Maar selfs dit was nie altyd ontkoming nie, omdat sy begin ly het onder die spanning; en ook omdat Richard dikwels daar was en ons dan, *à trois*, die spel moes speel wat reeds vir twee so veeleisend was: om te wéét, en voor te gee dat ons nie weet nie (Brink, 1982:356).

En tog as Derek vir Josef 'n uitweg bied om weer na Engeland te gaan en daar vir die Royal Shakespeare Company te gaan werk, sien hy nie kans om daardie skuif te maak nie.

Ek het gekom om in die teater te werk, om iets aan die gang te kry onder my mense – om 'n drang in myself te verwesenlik én om vir hulle iets te gee waarna hulle honger. Dit was al. Dít sou die land my tog nie weier nie? God, hulle kan mos nie die deur in my gesig toemaak nie, dis dan my plek dié. Dis die saad en bloed van hoeveel geslagte wat ek in my dra: Hugenoet en Maleier en Hottentot, Xhosa en Ier en boer, wit, bruin, swart, almal. Made in South Africa, not for export (Brink, 1982:210).

Hy wil in sy eie land erkenning van sy menswaardigheid ontvang. Maar intussen put die spanning Jessica en Josef emosioneel en geestelik uit. Die situasie is onhoudbaar.

“Omdat ek net by jou weet wie ék is. Ek het al soms die afgelope jare gedink: tussen al die rolle wat ek al gespeel het en nog gaan speel, is daar net één wat ek werklik wíl, en dit is die een wat ek nooit mag speel nie.”

“En dit is?”

“Josef Malan. Net ek. Net mens.” Ek hou haar vas teen my. “En jy is die enigste wat dit vir my moontlik maak.” Ek weet so goed, terwyl ek dit sê, hoe onregverdig dit is, en hoe wreed: want daardeur maak ek haar, soos sy gevrees het, verantwoordelik vir my eie lewe – en hoe kan enige mens dit van 'n ander

vra, en juis ek van háár? Maar as mens liefhet, hoe kan jy ánders as om dit te vra?
(Brink, 1982:338-339)

Buiten die feit dat Richard nou elke keer as hy Jessica alleen te siene kry, haar vra om met hom te trou, maan hy haar ook om aan Josef te dink, want haar verhouding met Josef stel hom in gevaar. Die vertwyfeling eet ook aan Josef:

Ek weet dit is onwaardig, maar dit is die soort hel waarin ek deesdae lewe: dat ek begin twyfel of sy nie net by my bly omdat sy nou ‘verantwoordelik’ voel vir my nie. As ek wit was en sy het moeg geword van my, sou sy weggegaan het: dan sou ons vry gewees het teenoor mekaar. Nou is ons gekruisig in ons kleure. Want as sy nou sou wou weggaan, sal sy dalk dink dat ek dit mag toeskryf aan die feit dat sy in ons situasie oor my kleur nie by my wil bly nie ... en dan martel sy haarself liever en bly ‘goed’ vir my.” (Brink, 1982:363)

Die spanning tussen Josef en Jessica word vererger deurdat sy geld inbetaal het vir die toneelgroep. Josef voel hierdie onselfsugtige liefdesdaad van Jessica is ‘n manier waarop sy hom koop, asof hy ‘n slaaf is. Sy tas dus sy menswaardigheid aan deur haar liefdesdaad. Maar die altyd realistiese Vader Mark bring Jessica se gebaar van liefde in perspektief vir Josef. Vader Mark wys Josef daarop dat sy dit vir hom gedoen het juis omdat sy hom onvoorwaardelik liefhet en nie omdat sy hom wil besit nie.

Vader Mark se intellektuele benadering tot die liefde gee helderheid aan Josef. Wanneer hy dan in die nag – waarin hulle verhouding verskans is – terugkom na haar het sy al haar skaamhare afgeskeer; ‘n teken van, of ‘n uitvloeisel van of ‘n verkonkretisering van hulle albei se behoefte na haar maagdelikheid met die implikasie van onskuld. ‘n Terugkeer na ‘n tyd waar alles wat jy doen nie bevraagteken is nie en waar vertrouwe en liefde gevind kan word, sonder dat daar altyd ‘n rede of bymotief nodig is.

En dan gebeur die ergste. Vader Mark is gedeporteer. Dit het Jessica, wat altyd so onafhanklik en op haar eie heel wil wees, se ondersteuningsstelsel ondermyn en haar onkant gevang. Sy het op sy teenwoordigheid staatgemaak omdat sy alles en enigiets met hom kon bespreek. Josef besef dat Vader Mark se deportasie vir Jessica 'n groot emosionele slag was.

Méer as oor Vader Mark was ek begaan oor Jessica, juis oor sy nie gehuil het nie, oor sy so ondraaglik stil was. Want ek het geweet hoe hy haar deur die afgelope maande gedra het en hoe sy geloof, wat vir ons albei ontoeganklik was, óns aan die gang gehou het. Nou het hy op vertrek gestaan, nou sou ons aangewys wees op onself, 'n laaste stut is uitgeruk, en ek het nie geweet of ons dít op die duur sou kon verduur nie (Brink, 1982:369).

Kort hierna moes Josef en sy geselskap met *Othello* op toer gaan en dit was letterlik die begin van die einde.

4.7.3.4 Die einde van alles wat vir Josef betekenis het en gee

Na net 'n maand op toer, keer die geselskap terug Kaap toe. Charlie het die toer gesaboteer wat veroorsaak het dat die spelers wat oor was, eens en vir altyd genoeg gehad het en die geselskap het ontbind. Op pad terug Kaap toe voer Josef en Jerry weer die gesprek oor menswaardigheid en hoe vêr 'n mens bereid is om te gaan om dit te bewerkstellig.

“Capey, mens moet by 'n oomblik kom waar jy nie meer vra of soek of prakseer of dink aan waardigheid of stront nie, maar waar jy net bereid is om te doen.

Omdat jy nie meer anders kán nie. Ek het gedink jy het nou daar uitgekóm.”

“Geweld?” (Brink, 1982:376)

Maar Josef se onvermoë om op 'n meer konkrete wyse uiting te gee aan sy oortuigings(soos om van geweld gebruik te maak), kos hom Jerry se bystand in

die toneelgeselskap. Alles wat bekend en veilig is en iets is waarop Josef kan staatmaak, het begin verbrokkel. Josef verloor Vader Mark en Jerry en sy groep en soos wat hy binnekort gaan uitvind, ook sy verhouding. Dit het hom in so 'n mate verander dat hy selfs bereid is om op Jessica vir geldelike ondersteuning staat te maak, iets wat voorheen ondenkbaar was.

Terug in die Kaap bel hy haar onmiddellik, want nadat hy so baie verloor het, het hy nodig om te weet dat daar nog iemand aan sy kant is. Dit is dan ook in hierdie aand wat hy uitvind van haar verraad, dat sy in haar alleenheid ondersteuning gesoek het by Richard en saam met hom geslaap het. Sy het haar eie begeerte om alleen heel te wees, verraai. Haar optrede het die aard van hulle liefde vir altyd verander:

Dit was toe baie donker, die donkerste gedeelte van die nag net vóór dagbreek, en ons kon mekaar nie sien nie. Maar toe ek dié keer in haar kom, was ons saam, in die klein vlietende vreeslike bietjie troos teen die onmoontlikheid van alles om ons. Nie 'n ontkoming nie, want ons sou nooit weer kon wegkom nie; nie 'n heelheid nie, want ons sou nooit weer heel wees nie. Maar net 'n skaars mededeelsaamheid, 'n donker genade. Ons was by elke beduidenis van romantiese liefde verby en iets het ons onherroeplik verloor: Sondeval en Vloed was agter ons, lankal verby. Maar ons kon mekaar aanraak in die nuwe dimensie anderkant desillusie en skok, anderkant skuld en onskuld. Vir ons het die paradys irrelevant geword: noudat ons moes lewe in die sweet des aanskyns, had ons nog net die vermoë om bymekaar te wees in die ontferming van die nagte wat die harde dae skei. Alles het oopgelê en enigiets kon ons bykom. Maar ons was nog saam. Miskien het ons in alle ander opsigte 'n nederlaag gely. Maar ons was nog saam (Brink, 1982:380).

Josef wou haar maagdelik hou teen 'n buitewêreld waaraan hy reeds gewoond was, 'n wêreld wat hom nie as 'n mens geag het nie en sy menswaardigheid ontken het en daarom almal wat nie met hom mag meng nie, veroordeel en soms

vernietig het. Maar Richard se verraad het die illusie van onskuld vir goed vernietig.

Reeds voor dit, in 'n gesprek tussen Richard, Josef en Jessica, het Jessica begryp wat dit sou neem om onskuld te behou:

“Daarvoor sou mens soos Antigone moes kon *bly*,” sê Jessica. “Maagdelik. In alles. Daarom moes sy dood: net die dood kan haar maagdelikheid waarborg.” (Brink, 1982:342)

4.7.4 Die liefde oorkom nie alles nie

Dit is vreemd wat mense doen aan dié wat hulle liefhet onder die pretensie dat dit vir hulle eie beskerming is. Josef hou in sommige opsigte Jessica uit sy lewe, sodat sy onskuldig kan bly en Richard probeer Jessica oortuig om met hom te trou sodat sy uit hierdie vernietigende verhouding en situasie kan kom. Richard se druk op Jessica het daartoe aanleiding gegee dat hulle saam geslaap het.

Ná Jessica se verraad het hulle vir die laaste maand net voortbestaan, maar nie werklik geleef nie. Niks was meer dieselfde nie en niks sou ooit weer dieselfde wees nie. 'n Gelatenheid het oor hulle verhouding gekom en Josef het nie meer moeite gedoen om hulle verhouding 'n geheim te hou nie. Hulle was verby die punt waar hulle geglo het in gelukkige eindes en het vrede gemaak met die idee dat alles tot 'n einde kom.

Dis 'n elementêre begeerte om saam met jou geliefde in vrede te wees sonder om bekommerd te wees wie sien julle en wat doen julle saam, maar dit was iets wat nie vir hulle moontlik was nie. As uitvloeiing van 'n gesprek tussen Jessica en Josef waarin sy hom van haar ouma vertel wat weggeloop het om vir 'n jaar lank saam met 'n Fransman op 'n solder te bly, kom hulle tot die fatale besluit dat

selfmoord hulle enigste uitweg is. Jessica is moeg en sien nie meer kans om aan te gaan nie.

“As mens so moeg is. Ons sal sommer net aan die slaap raak, en vergeet, en nie meer bang wees nie.”

“Waarom sê jy ‘ons’?”

“Jy het gesê jy sal saamgaan.”

Ons het roerloos voor ons uitgestaar. Dit was amper ‘n troos, soos sagte reën, soos slaap, soos die see; soos Sint Jan se nag. Só maklik. So bereikbaar.

“Ek het nie geweet dit is so naby nie,” het ek gefluister. “Ek het gedink ons sou dit bly afweer, elke dag nog ‘n bietjie verder.”

“En nou?”

“Nou wil ek nie meer dink nie. Ek wil net saam met jou gaan.” (Brink, 1982:385-386)

Jessica is dus nie Josef se slagoffer nie, sy is die een wat hom genader het met die idee dat hulle saam selfmoord moet pleeg en hy wou nie meer veg nie. Nie een van hulle sien meer kans vir ‘n lewe waarin hulle liefde ontken word deur die wêreld nie.

Die volgende dag kom pleit Richard, sonder dat hy bewus is van wat hulle beplan, vir Jessica se lewe, dat Josef haar moet laat gaan, want hy is besig om haar te vernietig. Vir die eerste keer sê Richard vir Josef dat hy nie die reg het om by Jessica te wees nie omdat hy bruin is. Maar dinge het al reeds te ver gegaan. Daardie aand gaan Josef na Jessica toe en vir die eerste keer kom hy by die voorportaal in en nie soos ‘n dief in die nag by die brandtrap op nie. Hulle sit vir oulaas op die balkon en bring die aand saam deur.

Ek het haar teen my vasgehou. “Môre is vir ander mense. Vanaand is vir ons.”

“Is jy bly, Josef?” het sy skielik gevra.

“Bly?” Ek het verbaas na haar gekyk en toe stadig geglimlag en met my lippe van haar voorkop af beweeg, oor haar fyn reguit neus na haar mond. “Ja. Ek is bly. Dit laat mens so rustig voel.” (Brink, 1982:389-390)

Die nag wat hulle beskerm het en waar alles vir hulle sin gemaak het, het nou ook deel geword van hulle einde. Die dood is soos die uiterste nag en Josef se begeerte dat hulle altyd saam moet wees, het die resultaat gehad dat hulle nou altyd saam sal wees in die ewige nag. Josef het haar doodgemaak omdat hy nie langer kon sien hoe sy ly nie en toe alleen die pad Bainskloof toe gevat waar hulle saam sou selfmoord pleeg. Dit moes weer Bainskloof wees, want dit is hier waar alles vir hulle begin het, waar hulle saam nuut gebore is en oor begin het.

Êrens teen hierdie kronkelende bergpad, het ek gedink, is Dlamini/Daniël dood toe hy te moeg geword het om aan te hou. Dit word ‘n begraafplaas soos van ou olifante, het ek gedink. Almal van ons wat te moeg word, kom hiernatoe (Brink, 1982:391).

Anders as in *Kennis van die aand* waar die minnaars se dood nie werklik enigiets verander nie, skep Romeo en Juliet se dood ironies die wêreld waarin hulle liefde sou kon leef (Phillips, 2005). Die twee families maak uiteindelik vrede en die prins erken die eer en waarde van hulle liefde. Deur die dood het die liefde alles oorwin. Phillips voer aan dat Romeo en Juliet onsterflik is as die argetipes van ware liefde, nie omdat hulle tragiese dood hulle families bymekaar gebring het nie, maar omdat hulle gewillig was om alles op te offer, insluitende hulleself, vir hulle liefde. Dat Romeo en Juliet hulleself moet doodmaak om hulle liefde te bewaar, is tragies. Dat hulle hulleself wel doodmaak om hulle liefde te bewaar, transendeer hulle (2005).

4.7.5 Josef aanvaar die posisie wat die samelewing hom gee

Jessica se dood is Josef se hergeboorte, sy suiwering, sy vryheid om heel te wees – ‘n vryheid wat ‘n mens verkry wanneer jy niks meer het om te verloor nie. Alhoewel hy Bainskloof toe is om te voltooi wat hy begin het, om selfmoord te pleeg, kan hy nie, want dit sal nie waardig wees nie.

Maar as ek gaan, as ek allenig verrig wat ons twee saam sou doen, dan was dit iets van ‘n laaste nederlaag. Om dit saam te doen, sou anders gewees het. Maar alleen, ná wat ek reeds gedoen het: dít sou iets onwaardigs kon beduie. Ek wis self nie wat of waarom nie, ek wis nie eens waarom dit vir my ter sake hoef te wees nie. Maar dit was: en óók om haar ontwil.

[...]

As ek my doodmaak, dan erken ek my nederlaag. Dan sal julle glo dat julle my doodgejag het, dat ek nie kon uithou nie. Maar as ek bereid is om álles te verduur, as ek my vrywillig oorgee in julle hande, dan kan julle my nooit finaal hê nie. Want dan was dit my keuse, dan was dit my vryheid.

Julle het alles van my afgeneem wat ek gehad het. Maar as ek die laaste oorwinning behaal, dan het julle niks behou nie.

Sy is veilig. Ek kan kies om om haar ontwil deur die hel te gaan. Dan is dit nie julle wat my dwing nie, maar ek wat kies: ek. En ook nie blindelings of impulsief nie, maar lusied, met my rede, met elke gedagtetjie deurgedink en oop (Brink, 1982:392).

Waar Romeo en Juliet se dubbele selfmoord ‘n testament is van hulle liefde, is Josef se oorgawe aan die polisie ‘n testament van sy liefde vir Jessica. As hy ook selfmoord gepleeg het nadat hy haar vermoor het, sou hy net ‘n bruinman gewees het wat ‘n witvrou vermoor het nadat hy haar verkrag het. Hy is lewend juis om die storie van hulle liefde te vertel, sonder ander se interpretasies van die gebeure.

Hy gee homself oor en neem op simboliese wyse sy plek in wat deur blankes aan hom toegestaan is: “Ek het die laaste skuinste afgestrompel en aan die agterdeur gaan klop.” ‘n Jaar na hulle ontmoeting in April van die vorige jaar, is Jessica dood en in die bekende woorde van T.S. Eliot uit *The Waste Land* is April die wreedste maand (Brink, 1982:355).

I. The Burial of the Dead

April is the cruellest month,
mixing
Memory and desire,
In the mountains, there you feel free.
What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock),
And I will show you something different from either
Your shadow at morning striding behind you
Or your shadow at evening rising to meet you;
I will show you fear in a handful of dust (My seleksie. Eliot, 1963:63-64).

4.7.6 Ter opsomming

Die geïsoleerde en nadere beskouing van die verhouding tussen Josef en Jessica teen die agtergrond van die ooreenkomste wat dit toon met *Romeo and Juliet*, maak dit vir die leser moontlik om weer noukeurig te gaan kyk na die

intense en gekompliseerde verhouding tussen Josef en Jessica en hoe die liefde alleen nie genoeg is om in 'n ongenaakbare wêreld te bestaan nie.

4.8 *As you like it*

Verwysings in *Kennis van die aand* na *As you like it* kan gevind word op die volgende bladsye: 210, 347.

4.8.1 Die wêreld is 'n verhoog

Die drama word slegs gedeeltelik aangehaal. Op p.210: “Nou was dit net ék, met my exits en entrances.” En Derek sê vir Josef op p.347: “En jy weet mos: vir my en vir jou is dit nie 'n kwessie van 'all the world's a stage' nie, maar van 'the stage is our world'. Alle verhoë is gelyk, party is net gelyker, it's just like sex.” Soortgelyk hieraan is die woorde van Jacques wat een van die karakters in *As you like it* is:

All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages (Craig, 1993:227).

Hierdie woorde skep die platform vir *Kennis van die aand* se gebeure wat deurgaans versterk word of vergelyk word met tonele of toneelstukke. Josef se lewe kan basies opgesom word in drie rolle wat hy vertolk: Josef Malan die mens en sy bestaanswerklikheid wat deur die toneelwêreld verwoord word; Josef die toneelspeler wat rolle speel wat sy bestaanswerklikheid aanvul; en Josef die parallel en skadukant van Jesus.

4.8.2 Die toneelwêreld omskryf Josef se realiteit

Soos reeds in voorafgaande besprekings gevind is, is die karakter van Josef Malan verweef uit menige karakters uit die literêre wêreld. Heel gepas is hy 'n toneelspeler van beroep. Josef se geloofwaardigheid as 'n kleurling-karakter word egter deur baie bevraagteken.

Na my mening is Josef juis 'n witman in 'n bruin vel omdat Brink wil wys dat as daar werklik geen onderskeid tussen wit en bruin is nie, Josef Malan se rol as die "berese toneelspeler" nie bevraagteken sou word nie. Die werklikheid van apartheid word hierdeur bekragtig. Mense wil graag glo dat dit nie gaan oor die kleur van jou vel nie, maar oor die feit dat jy 'n ander kultuur het. Hier het Josef dieselfde kulturele agtergrond, maar word nog steeds nie as gelyke aanvaar nie. En dit weet hy maar al te goed soos wat blyk uit 'n gesprek tussen hom en Jessica (Brink, 1982:339):

“Ek het al soms die afgelope jare gedink: tussen al die rolle wat ek al gespeel het en nog gaan speel, is daar net één wat ek werklik wíl, en dit is die een wat ek nooit mag speel nie.”

“En dit is?”

“Josef Malan. Net ek. Net mens.”

Die essensie van Josef se lewe is dat die verhoog sy lewe is en sy lewe 'n toneelstuk. Vir homself lê sy waarde, sy identiteit, sy betekenis, sy lewe in die "herhaal van aangeleerde woorde en die oorspeel van rolle" (Brink, 1982:13). Maar dis nie net "aangeleerde woorde" wat sy lewe as toneelspel saamvat nie, maar baie van die lewe self lyk vir hom soos toneelspel. Die werklikheid speel soos tonele voor hom af, alles is vir hom 'n rol wat hy speel of 'n toneel wat hy soos 'n toeskouer of buitestaander van 'n distansie af besigtig, soos wat gesien kan word in die beskrywing van die volgende tonele (bladsy-aanwysings verwys na Brink, 1982):

- ◆ Die besoek van sy prokureur in die tronk, p.14-16.
- ◆ Die hofsaak, p.17-36.
- ◆ Die oorvertel van sy voorgeskiedenis, p.75.
- ◆ Gebeure op die plaas, p.88-89.
- ◆ Die Nagmaal, p.98-99.
- ◆ Josef en Willem se nag op die berg, p.108-109.
- ◆ Ouma Grace en haar huis, p.123-124.
- ◆ Die ontmoeting met Fatima se ouers, p.139.
- ◆ Stiergevegte in Spanje, p.188-189.
- ◆ Josef stel ook mense en hulle omstandighede gelyk aan literêre karakters, soos wat Beverley vir hom Miss Julie is (p.165), Derek “’n moeë Mistofeles” (p.206) is en wat later vir hom soos Beckett klink (p.213) en natuurlik Jessica wat Little Miss Muffet is (p.281).
- ◆ Selfs tydens ‘n intieme oomblik met Annamaria haal hy Leopold se woorde aan. Annamaria het hom egter laat beseef dat sy lewe hierdeur “’n soort tweedehandsheid” verkry het, dat hy net ‘n toeskouer geword het van ‘n “estetiese spel”, p.192.
- ◆ Donderweer, p.192.
- ◆ Distrik Ses, p.200.
- ◆ Sy tronkervaring, p.261, 270, 272, 275, 277, 304.
- ◆ Josef se toneelgeselskap in die tronk, p.311.
- ◆ Die toneelstuk SA! weerspieël die Suid-Afrikaanse werklikheid en word daarom verbied, p.312-315.
- ◆ Ontwrigting van hulle opvoering deur die polisie, p.321-322.
- ◆ Die spel vir Richard se onthalwe dat daar niks tussen Josef en Jessica is nie, p.340-344, 356.
- ◆ Josef stel homself gelyk aan Don Quijote wat “elke keer ‘n reus stormloop en elke slag ontdek dat dit tog maar ‘n windmeul was”, p.348-349, 353.
- ◆ Josef en Jessica se laaste dae saam, p.382.

Ná sy terugkeer na Suid-Afrika, voel hy ontredder en dan is dit weer die toneelwêreld wat hom tuis laat voel.

Alles was vir my ineens so verward soos Segismundo se twee wêrelde in Calderon se stuk: hy prins van Pole, wat grootgeword het in 'n kerker, geklee in diervelle, en wat dan in sy slaap na die paleis gebring word om 'n enkele dag te heers voordat hy opnuut 'n doofmiddel inkry en teruggeneem word: en met sy wakker word, terug, in die kerker, moet hy aanneem dat dit alles net 'n droom was. Of, wonder hy, was dit dalk die paleis wat werklikheid was en hierdie kerker die droom?

Met die oproep van Calderon het iets gebeur wat so lank kenmerkend van my reaksies was: ek het rustiger begin voel, sekerder: want nou het ek 'n parallel vir my situasie gevind, 'n argetipe vir myself. En vanuit die teater, my enigste betroubare werklikheid, kon ek begin om my wêreld opnuut te definieer (Brink, 1982:204-205).

Dit is hierdie sin vind in karakters uit toneelstukke wat sy werklikheid omskryf, wat sy verwysingswêreld bevolk met nuwe betekenis en nuanses.

Wanneer Josef wag op die voltrekking van die doodstraf is hy nog steeds die ewige akteur wanneer hy vir die laaste keer die rol speel van die gevangene wat besig is om sy laaste dae te spandeer aan die skryf van sonnette. Dit terwyl hy eintlik vir ouslaas homself vind in die hervertel van sy lewe.

Tot op die laaste, sal hulle sê, tog maar teatraal. To thine own self be true! Ek is nie meer so seker oor die onderskeid tussen gebaar en daad nie. Op stuk van sake maak ons maar almal ons reeksie gebare voor 'n onsigbare gehoor, voor die spieël. En ál kriterium is of die spel darem min of meer koherent en min of meer deurleef gelyk het. 'n Kwessie van tegniek. Sommige lewe en sterwe beter as ander (Brink, 1982:397).

4.8.3 Toneelstukke is ‘n literêre parallel vir Josef se bestaan

Die toneelwêreld het vir Josef meer as een doel: dit is ‘n skuilplek en ‘n plek waar die momente van sy lewe betekenis kry:

Soos die damwal van my kinderjare het die teater my verskansing teen die wêreld geword. Meer as ‘n verskansing: ‘n geleentheid om die disparate dinge uit die werklikheid te orden en vir myself begryplik te maak (Brink, 1982:137).

Maar vir Dilpert is die siening nie goed genoeg nie en hy daag Josef uit om meer betekenis aan toneelspel te gee:

“En sê nou die teater help ‘n paar mense om darem ‘n rukkie te vergeet van die wêreld buite, sodat hulle dit daarna weer ‘n bietjie makliker kan verduur: is dit nie belangrik nie?”

“Vergeet!” Hy het opgestaan van die trommel. “Jy moet hulle laat *onthou*, jy moet hulle nie paai met vergeet nie. Hulle mag nooit ophou onthou wat gebeur nie. Dis uit onthou dat revolusies gebore word.” (Brink, 1982:143)

Dit is eers terwyl hy oorsee is dat die onrus hom pak en hy begin voel hy moet meer doen met toneel speel:

Wat ek uit dit alles gehaal het, was ‘n nog onverwoorde maar groeiende onrus: net ‘n besef dat ek in die teater nog moes deurbreek tot ‘n terrein van waaragtige betekenis. Vermaak was nie genoeg nie. Ek wou in die toneel ‘n uur van die waarheid ontdek soos ‘n matador in ‘n corrida; ek wou daarvan ‘n projeksie – nee, ‘n fokus – van ‘n hele samelewing se blinde dink en voel kon maak (Brink, 1982:188).

Met dit in gedagte gaan daar net weer vlugtig verwys word na hoe toneelstukke parallelle vorm met Josef se bestaanswerklikheid:

- ◆ *Hamlet*: Hamlet kan gesien word as die inkarnasie van Josef se soeke na homself (“to thine own self be true”) en om betekenis te gee aan die lewe deur die uitbeelding van die waarheid van die werklikheid (“to catch the conscience of the king”).
- ◆ *The Tempest* betower Josef en wen hom vir altyd vir die verhoog.
- ◆ *The Tragedy of King Richard II* is veral belangrik vir die tronktooneel waar Josef, net soos King Richard, sy gedagtes gebruik om sy dae te bevolk met wat was.
- ◆ *The Merchant of Venice* verteenwoordig Josef se belewenis van die lewe se bevooroordeeldheid teenoor andersheid (velkleur en geloof) en die ontkenning en die daaropvolgende soeke na menswaardigheid.
- ◆ *Othello*: Josef is die verpersoonliking van Othello en sy liefde vir die blanke Jessica (Desdemona) wat vernietig word deur jaloesie.
- ◆ *Macbeth*, soos *Kennis van die aand*, kyk na die geldigheid van die regering. Dit verwys ook daarna dat mense toneelspelers van die lewe is.
- ◆ *Romeo and Juliet* vorm die agtergrond van die verbode liefdesverhouding tussen Josef en Jessica wat tragies eindig.
- ◆ *As you like it* beklemtoon Josef se siening dat die lewe ‘n toneelstuk is waaraan mense slegs deelneem as spelers met bepaalde rolle wat aan hulle toegeken is.
- ◆ *King Lear*: In die tronk reflekteer Josef die verflenterde geestestoestand van King Lear.

In ‘n verwysing na *Othello* erken Josef hoe sy lewe partykeer so verstrengel raak met sy rolle, dat hy selfs nie altyd seker is wat is wat nie (Brink, 1982:367).

4.8.4 Josef is ‘n bruin Jesus

Een van Josef se selfopgelegde take is om bekende rolle te herskryf sodat dit aktueel is en ook om die gebruiklike blanke akteur met ‘n bruin akteur te vervang

om sodoende 'n nuwe dimensie na die toneelstuk te bring. Josef se belangrikste rol is egter dié van 'n bruin Jesus.

Dwarsdeur die boek is daar verwysings wat 'n mens nie kan mis nie. Dit begin tydens die hofsaak wanneer Josef dink: “neem my verskeur my, eet my liggaam, drink my bloed” (Brink, 1982:17). Gelyk hieraan is 1 Korintiërs 11:23-25:

Want ek het van die Here ontvang wat ek ook aan julle oorgelewer het, dat die Here Jesus in die nag waarin Hy verraai is, brood geneem het; en nadat Hy gedank het, het Hy dit gebreek en gesê: Neem, eet; dit is my liggaam wat vir julle gebreek word; doen dit tot my gedagtenis. Net so ook die beker ná die ete, met die woorde: hierdie beker is die nuwe testament in my bloed; doen dit, so dikwels as julle daaruit drink, tot my nagedagtenis.

Ironies genoeg is dit juis die Nagmaal wat as kind sy absolute geloof in die letterlike waarheid van die Bybel vernietig. Vir Josef is die Nagmaal 'n wonder waar wyn in bloed verander en brood (witbrood) in Jesus se wit liggaam verander. Oom Koot het van die wyn gedrink en dronk geword. Josef besef dat as Oom Koot dronk is, die wyn nie bloed geword het nie, want 'n mens kan nie van bloed dronk word nie.

Nog steeds in die hofsaak dink Josef dat alles “moes gebeur [het], en juis só,” omdat dit “behoort het tot die geheel. [...] Geen druppel van die beker mag oorbly nie.” Die beker is 'n heenwysing na Jesus se gebede in Getsémané dat God die beker by Hom verby moet laat gaan. Die beker verteenwoordig Christus se verantwoordelikheid om vir die mensdom se sondes aan die kruis te sterf. Dit is hulle altwee beskore om van die beker te drink – ten volle. Teen die einde is hulle die enigstes wat hulle verantwoordelikhede kan vervul.

Soos ‘n vlam homself verduur as hy uitbrand, vasgekeer in die móét van homself, waarin eie wil en selfs eie wete geen seggenskap het nie (Brink, 1982:18).

Die heiligheid van Jesus se oomblik by Olyfberg in Getsémané word deur Brink gebruik om die heiligheid wat Bainskloof vir Josef en Jessica inhou, te verklaar. Vir hulle was dit “‘n vorm van geboorte.” Dit is waar hulle begin het. Soos wat Olyfberg Jesus se foltering aanskou het en Golgota Christus se dood, het Bainskloof Josef s’n aanskou. Op Goeie Vrydag is hy na die berg nadat Jessica dood is. Vir hom was dit ook ‘n tipe van dood, omdat hy haar lief gehad het. Sondag, die derde dag, het hy opgestaan en homself gaan oorgee aan die polisie.

Tot dusver is die parallel met Jesus subtiel, maar hiervandaan neem dit ‘n baie duideliker vorm aan. Karakters noem hom “onbewustelik” Jesus en dit begin met Derek de Villiers wat een van sy akteursvriende is. Derek het na die opvoering van *Hamlet* kom kyk waarin Josef die rol van Osrick speel. Na afloop van die stuk, gesels hy met al die spelers. Aan Josef sê hy dat Josef nie ‘n toekoms in Suid-Afrika het nie. Hy wil hê dat Josef moet besef dat dit nie vir hom as kleurling maklik sal wees om groot rolle te kry nie. Uit frustrasie sê hy aan Josef: “Jesus, be realistic. Hoekom kry jy nie nou al vir jou ‘n groepie bymekaar nie?” (Brink, 1982:141).

Josef kry ‘n geleentheid om Londen toe te gaan en tydens sy verblyf in Londen, ontmoet hy vir Simon Hlabeni. Simon is ‘n Suid-Afrikaner wat gaan reis het om die wêreld te sien. Hy hou nie van Engeland nie en wil net genoeg geld spaar om na Suid-Afrika terug te keer. Hy raak egter verlief op die blanke Bridget en trou met haar. Nou is dit onmoontlik vir hom om na Suid-Afrika terug te keer, aangesien verhoudings oor die kleurgrens krimineel is volgens die Ontugwet. Sy digtersiel kwyn van verlange na Suid-Afrika, maar sy hart en verstand anker hom in Engeland. Dit verhoed hom egter nie om brokkies nuus oor Suid-Afrika te

versamel van almal wat wil deel nie. Hy moedig Josef aan om huis toe te gaan en probeer hom oortuig dat Engeland nie sy plek is nie. Dat “‘n mens nes ‘n plant [is]: as hy nie sý stukkie grond het om in te groei nie, dan vrek hy” (Brink, 1982:178).

Een aand daag Simon dronk by Josef se woonstel op. Sy lewe is aan skerwe, want ten spyte van hulle liefde, het daar ‘n breuk tussen hom en Bridget gekom. Vir Simon het dit ingehou dat die liefde nie genoeg is nie, dat dit nie alles oorwin nie. Hy was gebroke.

Vir Josef is dit ‘n soort waarskuwing van wat met hom kan gebeur: ‘n vooruit loop van sy en Jessica se verhouding, omdat Jessica nes Bridget wit is. ‘n Verhouding oor die kleurgrens stuur op vernietiging af – iemand gaan verloor – dit is gedoem. Soos sy naamgenoot, Simon van Ciréne, het hy reeds Josef se kruis gedra, hy het reeds in Josef se spore geloop. Josef moet uit Simon se lewe leer.

Van die ander karakters in *Kennis van die aand* versterk die naasmekaarstelling van Josef en Jesus. Annamaria stel dit baie duidelik en kras (Brink, 1982:192): “Hou op toneel speel, Josef! Jesus! En naai my.” Davey Sachs, ‘n verslaggewer wat Josef op die lughawe met sy terugkoms ontmoet, se vraag (Brink, 1982:198): “Christ, can you imagine it?” is ook ‘n ooglopende naasmekaarstelling. En dan in ‘n gesprek tussen Derek en Josef kan die parallel nie verkeerdelik geïnterpreteer word nie. Die dialoog tussen hulle verloop as volg, met Derek eerste aan die woord (Brink, 1982:211):

“Dink jy hulle sal jou met rus laat?”

“Wie is ‘hulle’?”

“Owerhede, prinse, magte van die duisternis.”

“Waarom sal hulle my nié met rus laat nie? Ek kom in vrede.”

“Soos ons Here Jesus.”

Wat Derek hier nie sê nie, maar wat 'n mens tog hoor, is: “en ons weet almal wat met Hom gebeur het.” Christus wat in vrede gekom het om mense te leer om God lief te hê met hulle hele hart en hulle naaste soos hulleself, is gekruisig deur dieselfde mense uit wie se geledere Hy gekom het. Lateraan sê Derek vir Josef (Brink, 1982:213): “[Ek het] geglo soos jy. Ek sou ons mense wys wat toneel is, ek sou hulle bekeer.”

Soos 'n prediker wil Josef graag die boodskap van menswaardigheid aan gehore tuisbring deur toneelspel. Hy wil hulle “bekeer” tot 'n hoër besef van die gelykheid van mense.

Nadat Josef vir Jerry Buys ontmoet het, ry hulle saam terug Kaap toe. Op pad soontoe word hulle telkemale deur die polisie afgetrek en Jerry speel dan die rol van die gammat. Aanvanklik maak dit Josef kwaad omdat hy voel Jerry moet homself wees – die geleerde man wat hy is. Maar Jerry het al lankal geleer dit is makliker om saam te speel en mense te gee wat hulle verwag. Veral as dit nie 'n wesenlike verskil kan maak aan die situasie nie. Wanneer dit Josef se beurt is om die polisie te hanteer, begin hy eers as homself, en as hy dan sien dat hy teenkanting kry, verander hy ook maar sy taktiek soos wat Jerry gedoen het. Hierdie optrede van hulle herinner aan Paulus se woorde in 1 Korintiërs 9:19-22:

“Want alhoewel ek van almal vry was, het ek my aan almal diensbaar gemaak om soveel van hulle as moontlik te win. Vir die Jode het ek soos 'n Jood geword om die Jode te win; vir die wat onder die wet is, soos een wat onder die wet is, om die wat onder die wet is, te win. Vir die wat sonder die wet is, soos een sonder wet – al is ek nie sonder die wet van God nie, maar onder die wet van Christus – om die wat sonder die wet is, te win; vir die swakkes het ek soos 'n swakke geword om die swakkes te win; vir almal het ek alles geword om in alle geval sommige te red.”

“All the world is a stage” en elkeen het sy rol om te vertolk.

Die werwing van sy toneelgeselskap herinner aan Jesus se werwing van sy dissipels; Josef skryf: “Wie met my wou saamkom, moes bereid wees om vader en moeder agter te laat” (Brink, 1982:218). En aan Willem vertel Josef dat hy nou net begin het om sy toneelgeselskap bymekaar te maak en dat dit maar moeilik gaan, want hy “kan hulle natuurlik nie veel meer aanbied as hoop, geloof en liefde nie” (Brink, 1982:224). Terwyl hy in Johannesburg soek vir toneelspelers, word hy sonder voorbehoud aanvaar: “in ‘n broederskap soos dié, [...] van die eerste Christene” (Brink, 1982:231). En dan later wanneer die toneelgeselskap te veel teenslae ondervind (“Dit is vîr my of téén my.” (Brink, 1982:328)) en van die toneelspelers nie meer kans sien om aan te gaan nie, herinner dit aan die dissipels van Jesus wat Hom verlaat het omdat Sy evangelie te veel van hulle geëis het (Joh. 6:60).

Soos wat Christus verraai is uit eie geledere, en vervolgd is omdat Hy ‘n ‘ander’ bestel van naasteliefde en vergifnis verkondig het, so ook is dit Josef se lot. Hy is verraai deur ‘n lid van sy toneelgroep en sy oogmerk om mense, deur toneelspel, van die kleurling se menslikheid (en dus gelykheid) te oortuig, het vir hom en sy toneelgeselskap voortdurende las en vervolging gebring.

Dinge was stadig maar seker besig om op te hoop en sy gees uit te put. En dan wanneer hy weer tyd met Jessica deurgebring het, voel hy dat hy kan aangaan en selfs van vooraf begin. Dit net omdat sy hom liefhet vir wie hy is, selfs sy velkleur is vir haar mooi. Terwyl hy “afry teen die hang,” dink hy: “Nou weet ek, sonder vermetelheid, hoe Jesus gevoel het toe hy van die berg af teruggekom het na sy dissipels: met dié treurigheid en volheid in Hom, met dié vermoë om weer te begin.” (Brink, 1982:300).

Maar Jerry wil meer hê van Josef. Hy wil hê dat Josef moet beseef dat toneelspel nie die wêreld van onderdrukking waarin hulle leef, gaan verander nie. Volgens hom sal dit net verander as daar ‘n revolusie is, ‘n revolusie met geweld. Jerry verwag van Josef om tot geweld oor te gaan om sy mense van onderdrukking te

bevry, soos wat die Jode 'n militêre leier verwag het om hulle van die Romeinse onderdrukking te bevry. Die volgende dialoog is baie belangrik, nie net omdat daar weer die konnotasie is tussen Josef en Jesus nie, maar ook die verwysing na Dilpert is belangrik. Die gesprek tussen Jerry en Josef, met Jerry eerste aan die woord, lees soos volg (Brink, 1982:303):

“Jy wil soos die liewe Here die mense op loop jaag, en as jy hulle só bewus van hulle pyn gemaak het dat hulle opstaan, dan probeer jy die swaarde terugsteek in die skedes en sê: ‘O nee, dit is glad nie wat ek bedoel het nie!’ Dít is immoreel, Capey. Al wat gebeur, is dat hulle jou op die ou end kruisig.”

“Ek het nooit gesê ‘n bietjie kultuur alleen sal die wêreld red nie, Jerry. Ek het gesê: as ons nie óók iets menswaardigs verseker nie, dan bring revolusie ons nêrens. Ek sluit nie een van die twee uit nie. Daar is dié wat moet ‘do or die’. Maar daar is ook dié wat moet ‘reason why’.”

“Soos wat ek van jou afgelei het, was Dilpert ook een wat geglo het in ‘reason why’. Dit het nie sy dood verhinder nie. Jy glo in ‘n gentlemen’s war, Capey. In hierdie land baklei ons vuil.”

Dilpert was ook een van die mense wat vir Josef die weg voorberei het. Met sy idees en boeke was hy vir Josef 'n mentor.

Maar tussen die toneelgeselskap en Jessica het Josef die druk van die verskillende verwagtinge op hom begin voel. Die ergste van alles was dat hy beseft het hoe vernietigend sy en Jessica se liefde vir hulle was in die sosiale situasie van Suid-Afrika. Hulle kon nie wen nie omdat hulle nie openlik vir mekaar kon lief wees nie. Hy het begin wonder of Richard maar tog nie reg gehad het deur van hom te verwag om Jessica te laat gaan nie. Hulle liefde was besig om 'n negatiewe uitwerking op Jessica te hê. Sy was gedurig gespanne en bang dat hulle uitgang sal word omdat sy geweet het dat Josef die ergste

daarvan sal afkom. Hy het ook die spanning begin voel soos wat dit uit dié aanhaling blyk (Brink, 1982:346):

“Ek het gewens, terwyl ek met droë oë huis toe ry – huis toe! – dat ek vir myself, soos vir haar, kon sê: Kom. Huil. Huil oor die slawemeidjie Lea en die moordenaar Adam wat sy vrou se dood gewreek het. Huil oor Moos en sy donker vrou. Huil oor Dlamini/Daniël wat blind geslaan is oor sy liefde, en oor Ragel wat nie vertrous kan word nie. Huil oor Abraham en sy mooi wit vrou, en oor die kinders Daniël en Katryn. Huil oor Jakob en Elise en sy pelgrimsreis na die ewigheid. Huil oor Sophie met die groot koperkatel, Sophie van Sondagmiddae en die Laaste Avondmaal. Huil oor ‘n klavier se basnoot in die donker en die slaweklok, oor *Robinson Crusoe* agter die damwal, en ‘n rit op ‘n perdekarretjie in die reën; huil oor Dilpert en ouma Grace, oor Ursula, oor Fatima se skaam borsies en Sheila se liefde; huil oor Beverley; huil oor Simon; huil oor Harry en Jerry en dié wat jou verlaat het en dié wat by jou bly. Huil, Josef, huil oor jouself: o Here Jesus, huil.”

Dit is in hierdie tyd, waar hy op sy kwesbaarste is, dat Derek hom nader met ‘n geleentheid om weer oorsee te gaan. Hier kry ons die verwysing na Christus in die woestyn waar hy deur die duiwel versoek word. Derek bied Josef die geleentheid om weg te kom uit ‘n gedoemde situasie: hy en Jessica kan Engeland toe gaan waar hulle selfs sal kan trou as hulle wil. Maar wanneer Josef aan Derek sê dat hy te vinnig optree en dat hy nog nie gesê het hy gaan saam nie sê Derek aan hom (Brink, 1982:347): “Moet ek jou nou lek? Jy’s erger as die Liewe Jesus in die woestyn.”

En soos Christus is hy sterk, want sy doel is groter as hyself. Hy het ‘n sosiale verantwoordelikheid teenoor die land – die samelewing is onlosmaaklik deel van hom, iets wat hy van Simon Hlabeni geleer het. Want alhoewel hy en Jessica dit aan die begin sal geniet om vry saam te wees, sal hy altyd voel hy het op gegee

aan die idee van menswaardigheid, dat hy op die einde opgegee het en net gevlug het. Hy kan nie net terugstaan dat mense voortgaan om sy menswaardigheid en gelykheid te ontken nie. Soos wat Willem doen wanneer hy vir hom 'n tjek gee en dan vra dat hy dit nie bekend moet maak nie.

Josef se geloof lê in sy sekerheid dat mense menswaardigheid het wat almal gelykmaak. Hy voer 'n stryd teen mense se tonnelvisie van wat menswaardigheid beteken en hoe dit uitloop in hulle aksies en optrede teenoor mense wat in ondergeskikte posisies in die samelewing is. In 'n gesprek met Vader Mark sê hy aan Josef “[s]oms het mens 'n soort geloof waarvan jy self nie eens weet nie” (Brink, 1982:331).

Die toer met *Othello* is die kulminasiepunt van Josef se einde. Josef en Othello het baie gemeen, wat gesien kan word in die regulerende kragte in hulle lewens, naamlik die liefde en die samelewing. Othello word ook deur sy veronderstelde vriend Iago verrai, soos wat Josef deur Richard en Charlie verrai is en Jesus deur Judas verrai is. Op hierdie toer ondervind Josef-hulle meer probleme as ooit te vore en dis eers later wat hulle agterkom dat Charlie die oorsaak is. Charlie wat deel is van die toneelgeselskap. En dit is wanneer hierdie gedeelte van sy lewe tot 'n einde kom (selfs Jerry sê dat toneelspel nie meer genoeg is nie en dat hy nie meer kan voortgaan nie), dat Josef vasbeslote sê (Brink, 1982:375):

“Ek sal aanhou. Julle kan my verrai, julle kan my verloën, julle kan van my af padgee: maar julle sal my nie uitroei nie.”

Josef, soos Jesus, besef dat daar nie meer omdraai vir hom is nie. Hy moet ten volle van die beker drink. Hy moet ten volle sy betrokkenheid by die sosiale situasie van miljoene Suid-Afrikaners bevestig, al kos dit hom ook sy lewe.

Hierdie vergelyking met Jesus se lewe kom vol sirkel wanneer Josef in die tronk ingelig word dat hy die volgende dag tereggestel gaan word. Hy het die keuse om 'n predikant teenwoordig te hê, maar hy hou onverbiddelik daarby dat hy nie 'n gelowige is nie. En tog, as 'n laaste maal kies hy rooiwyn en growwebrood – soos Jesus en sy ma jare tevore gaan hy 'n laaste sakrament gebruik.

Die Nagmaal is 'n feesviering van die opstanding van Christus nadat Hy aan die kruis gesterf het vir almal se sondes. Elke Nagmaal is 'n belydenis van die ou sondes en 'n vernuwing in die geloof. Die gemeenskaplike maaltyd was verder veronderstel om die kerk weer tot eenheid saam te bind in een liggaam, Jesus Christus, in wie verlossing en die ewige lewe is. Dit veronderstel dat daar geen onderskeid voor Christus is nie. Die brood en die wyn, as simbole van Jesus se liggaam en bloed, is met die laaste maaltyd aan die dissipels uitgedeel – 'n simbool daarvan dat Hy Homself aan hulle en ander gee.

Wanneer Josef sy growwebrood en wyn kry, is daar niemand saam met hom nie, behalwe sy herinneringe. Die growwebrood is 'n simbool dat hy sy geskiedenis onthou en sy plek ken, nie omdat hy 'n slagoffer is van sy geskiedenis nie maar omdat hy dit gekies het. Hy is nie net 'n gevolg van sy omstandighede nie – hy het oorwin.

Hy voel ook dat die teregstelling nie 'n einde is nie, maar 'n begin. Hy is van alles gestroop wat hy gehad het, Jessica, die toneelwêreld en al sy vriende. In aanhouding het hulle sy liggaam gebreek en noudat hy niks oor het om te verloor nie, is hy volkome vry en kan dit van vooraf begin. 'n Begin “van 'n hier: nie vir [homself] nie, maar vir ander, dalk” (Brink, 1982:399-400).

Die Laaste Avondmaal is na my mening 'n laaste gebaar van hoop deur Josef. Hy weet dat dit alles nou verby is, dat daar geen moontlikheid is vir sy familiegeskiedenis om herhaal te word nie, dat alles afgestroop is van hom en

dat die pyn en wroeging van hom en almal voor hom tot 'n einde kom. Deur sy katarsis is daar nou kans vir 'n nuwe begin – en daarin lê die hoop.

Die meeste teoloë is dit eens dat Christus rondom sy drie en dertigste verjaarsdag gekruisig is. Josef was ook omtrent drie en dertig toe die doodstraf voltrek is (Brink, 1982:275). En ten spyte van alles wat met hom gebeur het, het Josef die liefde ten volle geken en volgens 1 Korintiërs 13 is dit al wat saak maak, dit saam met geloof en hoop.

Al sou ek die tale van mense en engele spreek, en ek het nie die liefde nie, dan het ek 'n klinkende metaal of 'n luidende simbaal geword.

En al sou ek die gawe van profesie hê en al die geheimenisse weet en al die kennis, en al sou ek al die geloof hê, sodat ek berge kon versit, en ek het nie die liefde nie, dan sou ek niks wees nie.

En al sou ek al my goed uitdeel, en al sou ek my liggaam oorgee om verbrand te word, en ek het nie die liefde nie, dan sou dit my niks baat nie.

Die liefde vergaan nimmermeer; maar profesieë – hulle sal tot niet gaan; of tale – hulle sal ophou; of kennis – dit sal tot niet gaan.

Want ons ken ten dele en ons profeteer ten dele.

Maar as die volmaakte gekom het, dan sal wat ten dele is, tot niet gaan.

En nou bly geloof, hoop, liefde – hierdie drie; maar die grootste hiervan is die liefde.

Nogtans het hy oorwin, nieteenstaande al die teenstand wat hy ondervind het, omdat hy die liefde geken het.

4.9 *King Lear*

Verwysings in *Kennis van die aand na King Lear* kan gevind word op die volgende bladsye: 227, 244.

In die gesprek tussen Derek en Josef bespreek hulle die belangrikheid van die gek in 'n drama en *King Lear* se gek is een van die waarna verwys word (p.227).

Later wanneer Josef sy terugkerende droom van Jessica vertel, word weer verwys na Lear en Poor Tom.

Uit die dieper branding van die onbewuste het die droom laat laasnag na my teruggekom, van my en Jessica op die strand en by die poel waar ons mekaar ritualisties was; en van die vloot groen roomyswaens wat oor die duine aankom soos tenks oor die heuwels van 'n verowerde land: en ek het weer gesien hoe sy deur hulle weggevoer word, deur die manne met die spierwit oorpakke. Ek het agterna probeer hardloop, maar hulle het met angsaanjaende oë na my teruggekyk en my laat beseft dat ek nakend is. Ek het my hande oor my geslag gevou en bly staan en kyk hoe hulle wegry en verdwyn; en toe ek weer kyk, was ek op 'n hoogte ver bo die see, soos by Dover, soos waar Lear en Poor Tom beland het, albei verflenter en die ou man mal: en ek was steeds kaal soos toe Jessica by my was, en op die punt van die krans het ek Dilpert sien staan. Hy het vir my gewink, kom, gewink, kom, en ek het begin hardloop, maar voor ek by hom kon kom, het hy gespring en onder in die see weggeraak, en ek het wakker geword met 'n ereksie pynlik van styfheid: maar waarom? daar was geen opwinding in die droom nie, net angs: of dra mens ook die angs soos wit saad in jou balle saam om daarmee die vernietigende niet te bevrug? (Brink, 1982:244)

Brink gebruik die gelykstelling met Lear en Poor Tom as versterking van sy geestestoestand – net soos hulle verflenter was nadat hulle alles wat vir hulle sin aan die lewe gegee het, verloor het, net so voel hy sonder Jessica. Hy voel ook mal soos die ou koning Lear.

HOOFSTUK 5

Gevolgtrekking

Ter afsluiting word die geldigheid al dan nie van die hipoteses, op grond van die navorsing, bespreek.

5.1 Intertekstualiteit en *inter-tekstualiteit*

By 'n nadere studie van intertekstualiteit as kenmerk van 'n teks, was dit nodig om onderskeid te maak tussen intertekstualiteit en *inter-tekstualiteit*. Die rede is dat wanneer Kristeva na die intertekstualiteit van 'n teks verwys, daar geen beperking of afbakening is van die inhoud van sodanige intertekstualiteit nie. Dit sluit alles in wat verbind kan word met die teks wat bestudeer word. Dit is ook nie 'n metode vir teksanalise nie, aldus Kristeva, en daarom maak die intertekstuele bestudering van 'n teks 'n te wye veld oop, wat insluit: sosiale, kulturele en historiese kontekste; ander werke; beide outeur en leser; asook woorde se denotasie en konnotasies. Die teks wat produksie is, haal die leser oor om betekenis daaraan te gee en die enigste beperking of afbakening is die teks self.

Omdat intertekstualiteit die oopbreek van die meervoudigheid van 'n teks behels en sodoende 'n wye veld vir bestudering oopmaak en omdat, anders as wat baie lesers aanneem, intertekstualiteit nie na reeds geskrewe werke alleen verwys nie, het dit wel vir die studie noodsaaklik geword om 'n term te spesifiseer, waardeur na een teks binne 'n ander verwys word. Om doodluiters te besluit dat 'n konsep nou gerieflikheidshalwe 'n nuwe betekenis moet verkry, is myns insiens verregaande.

Naas die term intertekstualiteit is *inter-tekstualiteit* selfverklarend, naamlik die teenwoordigheid van een teks binne (inter-) 'n ander teks. Dus verwys *inter-*

tekstualiteit na die verskynsel waar geskrewe tekste binne 'n ander teks geabsorbeer word en die meegaande transformasie van die ou teks binne die nuwe teks. Sodoende vind die transpositionering van een tekensisteem (of meer) binne 'n ander plaas.

Inter-tekstualiteit verklaar een aspek van 'n teks se intertekstualiteit en daarom kan gesê word dat intertekstualiteit 'n versamelnaam is wat *inter-tekstualiteit* insluit.

5.2 Intertekstualiteit is 'n teks-gesentreerde teorie

Intertekstualiteit sluit sowel die outeur as die leser in as deel van die produksie van die teks. Die teks is gesitueerd binne sosiale, kulturele en historiese omstandighede, gelees deur die outeur wat homself in-skryf soos wat hy die teks herskryf. Aan die ander kant poog die leser om die kenmerkende intertekstualiteit te verklaar en hierdeur neem die leser deel aan die produksie van die teks. Die teks vorm die sentrale fokuspunt waar die outeur en die leser toetree tot die produktiwiteit van die teks.

Maar dit is die leser wat aan intertekstualiteit lewe gee. Soos reeds voorheen genoem, is intertekstualiteit soos die appel van kennis, 'n vrug wat gepluk moet word voordat dit tot sy reg kom, voordat dit lewe verkry, terwyl dit terselfdertyd lewe gee. Die intertekstualiteit van 'n teks is soos 'n statiese padkaart wat slegs dinamies is wanneer dit aangewend word vir sy gespesifiseerde doel. Sonder die leser is intertekstualiteit se dinamiese verhouding tussen die horisontale dimensie (skrywer – leser) en die vertikale dimensie (teks – ander tekste) van 'n teks onbelangrik. In die horisontale dimensie van die teks, kan die outeur gesien word as die teks se verlede, terwyl die leser die teks se toekoms is. Die teks self is 'n oneindigende hede, wat telkemale deur die leser in 'n nuwe toekoms ingetrek word.

Myns insiens is intertekstualiteit dus 'n leser-gesentreerde teorie en nie soos voorheen in die studie beweer 'n teks-gesentreerde teorie nie.

5.3 Shakespearedramas bevry *Kennis van die aand* van sy politieke grense

Alhoewel *Kennis van die aand* juis histories belangrik is vir die tyd waarin dit verskyn het, dra kennis van die Shakespearedramas (en veranderde politieke omstandighede) tog daartoe by dat *Kennis van die aand* meer is as net 'n "betrokke" roman. As daar byvoorbeeld na die drie belangrikste Shakespeare *inter-tekste* gekyk word (uitgesonder op grond van hulle bydrae tot die storielyn van die roman), naamlik *Hamlet*, *Othello*, en *Romeo and Juliet*, het al drie as tema 'n disfunsionele liefdesverhouding en is net een (*Hamlet*) werklik polities van aard. *Hamlet* is die enigste een wat die legitimiteit van die regering bevraagteken, terwyl *Othello* en *Romeo and Juliet* fokus op die verhoudings tussen die manlike en vroulike hooffigure en die uitdagings en teëspoed waardeur die verhoudings gaan.

Daar kan egter nie van die politieke milieu van die roman ontstap word nie omdat die storielyn te vervleg is met politieke kwessies. Selfs wanneer die roman deur 'n nuwe generasie lesers buite die historiese konteks van 30 jaar gelede gelees word, is die politiek in die boek opvallend. Met die Shakespeare *inter-tekste* in gedagte, het vandag se leser tog 'n ietwat anderse ervaring van die politiek in die roman as die destydse leser omdat die politiek ook gesien kan word as 'n struikelblok wat die twee minnaars uitmekaar probeer dwing; soos wat lago die struikelblok van Othello en Desdemona was en Romeo en Juliet se families hulle struikelblok was.

Bewustheid van die parallele tussen *Kennis van die aand* en die Shakespeare-dramas bevry nie die roman van sy politieke grense en kontekstualiteit nie, maar

lewer tog 'n bydrae tot die oopbreek van die roman sodat dit duidelik word dat dit meer is as net 'n politieke, betrokke roman.

5.4 Bestudering van Shakespearedramas gee nuwe insig

Die bestudering van elke drama afsonderlik en in besonderhede naas *Kennis van die aand*, gee aan die leser die geleentheid om temas, motiewe en karakters van die roman van nader te ondersoek. Op hierdie wyse word elemente van die roman uitgesonder wat daartoe aanleiding gee dat dit noukeuriger bestudeer kan word. Dit is veral Josef se karakter en sy optrede in die roman wat toegelig word deur die Shakespearedramas. Bestudering van die verskillende parallele tussen die teks en *inter-tekste*, help om verskillende aspekte van Josef se lewe te isoleer en dus meer prominensie te gee as wat hulle in die kompleksiteit van die roman geniet (sien weer p.122 van die verhandeling).

Die roman begin met Josef wat 'n Hamlet is. So word sy soeke na die waarheid van sy bestaan en die bevraagtekening van die legitimiteit van die regering deur toneelstukke, versterk deur die gelykstelling met Hamlet. Hierdie soeke na homself is 'n pad wat hom uiteindelik uitbring by Jessica by wie hy vir die eerste keer werklik net mens is. Jessica is sy Juliet om wie sy lewe draai en in wie sy lewe sin kry. Soos in *Romeo en Juliet* is hulle liefde 'n verbode liefde en gedoem van die begin af. Josef self sê dat met *Othello* iets soos 'n laaste beweging vir hulle begin het (Brink, 1982:367). Dit verteenwoordig die gedeelte van Josef se lewe wat heeltemal skeefloop. Hy is verraai, persoonlik en professioneel, uit sy eie geledere en het uit wanhoop (omdat die buitewêreld net te veel geword het) Jessica vermoor. Om dieselfde rede het Othello vir Desdemona vermoor. Othello het net soos Josef ook probeer verseker dat hulle geliefdes se onskuld en goeie karakter herstel word deur hulle optrede.

Daar kan dus gesê word dat Josef se lewe aan die hand van die drie toneelstukke verklaar kan word en dat die een drama op die ander een volg, kompleet soos 'n toneelstuk in drie bedrywe.

5.5 Die belangrikheid van *Othello* as *inter-teks*

Anders as voorheen beweer, is *Othello* nie dié belangrikste Shakespeare *inter-teks* nie, maar is dit eerder sáám met *Hamlet* en *Romeo and Juliet* die belangrikste Shakespeare *inter-tekste*.

Terwyl *Hamlet* help om Josef as méns te verklaar, lê *Romeo and Juliet* se bydrae in die blootlegging van Josef as minnaar en geliefde. *Othello* bou voort op hierdie idees, maar is slegs die einde.

Verder, alhoewel die karakters van Josef en Othello baie ooreenkomste toon (soos dat hulle velkleur hulle onderskei van die wêreld waarin hulle woon), is daar ook net soveel verskille tussen hulle (soos dat Othello 'n buitelande, 'n Moor, is in Venesië; terwyl Josef 'n Suid-Afrikaner is wat nie aanvaar word in sy eie land nie, maar wel oorsee). Waar Othello aan die begin deur almal behalwe Iago (en ander karakters onder sy invloed) hoog aangeslaan word, voer Josef 'n lewensbelangrike stryd om ander te oortuig dat hy met sy bruin vel ook 'n mens is. Othello verloor stelselmatig deur die drama sy selfrespek en menswaardigheid wat uitloop op die moord op die onskuldige Desdemona. Josef, aan die ander kant, herwin selfrespek ná die moord op die skuldige Jessica. Desdemona is nie bewus van wat met haar gaan gebeur nie, terwyl Jessica saam met Josef besluit het om selfmoord te pleeg. Vir Othello bring die dood van Desdemona 'n einde aan haar wandade en is dit die enigste manier om haar te red van haarself en hulle liefde te herstel. Vir Josef sou hulle dubbele selfmoord 'n ontsnapping wees uit 'n onhoudbare situasie, sodat hulle daarna vir altyd saam kon wees, sonder om bang te wees. Hulle kon nie meer voortgaan in 'n wêreld wat die heertyd hulle liefde se bestaan in gevaar gestel het nie. Die

buitewêreld wat altyd op 'n distansie gehou kon word, het hulle wêreld binnegedring – Richard was maar net die bewys daarvan. Hulle sou saam selfmoord pleeg om hulle liefde te bewaar. Jessica kon die spanning nie meer verduur nie en Josef het haar vermoor.

Maar soos reeds genoem, toon Josef net so 'n sterk parallel met Romeo en is dit veral Josef en Jessica se liefdesverhouding wat toegelig word deur die verhouding tussen Romeo en Juliet. Romeo en Juliet se dubbele selfmoord was wel nie beplan deur hulle nie, maar hulle het ook bewys dat hulle liefde selfopofferend is.

Verder kan *Hamlet* en *The Merchant of Venice* nie vergeet word wanneer na karakterontwikkeling gekyk word nie.

Othello kan dus nie alleenaanspraak maak as die belangrikste Shakespeare *inter-teks* nie.

5.6 As you like it is die uitgangspunt vir Josef se lewe

Deur die roman is dit duidelik dat alles wat Josef ken en verstaan deur literêre werke ondersteun of verklaar word. Sy hele lewe ervaar hy dan ook soos 'n buitestander en toeskouer van al die belangrikste gebeure in sy lewe, soos aan die einde die hofspraak. Hy erken teenoor Jessica dat hy spyt is dat die enigste rol wat hy werklik wou speel, dié van Josef die mens, hy nooit toegelaat is om te speel nie. Hy is altyd iemand anders en is selfs 'n parallel vir Christus. Vir hom bly die lewe dus 'n verhoogproduksie waarvan hy maar net een van die spelers is wat sy rol moet vertolk, wat deur die herhaal van aangeleerde woorde tot sy reg kom.

Al die weke wat verby is, het ek nag vir nag, wanneer ek klaar is met die aand se skryfwerk, die beskewe velle in die toiletbak afgespoel. Nou is die smal

gekropte tafeltjie amper leeg, netjies, kaal soos ‘n meubelstuk in die sel van ‘n monnik. Al wat oorbly, op een hoek op ‘n hopie, is die klompie sonnette vir my wagte. Hulle sal waarskynlik baie verontwaardig wees as hulle daarop afkom, en nie begryp dat alles tog daarin gesê is nie. Wat hulle wou hê, is my “eie woorde”, soos die advokaat. Maar dit was nog altyd my roeping as akteur om lewe te gee aan die woorde van ánder. **Dat dit nou Shakespeare mag wees, gee my ‘n unieke soort voldoening** (My beklemtoning. Brink, 1982:397).

Bronnelys

- Allen, G. 2000. *Intertextuality*. Eire: University College Cork.
- Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. Translated by Richard Miller. New York: The Noonday Press.
- Barthes, Roland. 1977. *Image – Music – Text*. Translated by Stephen Heath. London: Fontana.
- Beeld*. 1982. “Gou uitspraak oor Brink-roman: SEKSTONELE IS ‘ONNODIG’”. 9 Februarie, 4.
- Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Botha, Elize. 1974. “Prosakroniek”. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Vol. 14, no. 4, Desember, 301-306.
- Brink, André P. 1975. *Aspekte van die nuwe prosa*. Pretoria en Kaapstad: Academia.
- Brink, André P. 1982. *Kennis van die aand*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human en Rousseau.
- Brink, André P. 2004. *Kennis van die aand*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg: Human en Rousseau.
- Clayton, J. Rothstein, E. (eds.). 1991. *Influence and intertextuality in literary history*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Cloete, T.T. (red.). 1980. *Die Afrikaanse literatuur sedert Sestig*. Goodwood: Nasou.
- Cloete, T.T. (red.). 1992. *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Coetzee, Ampie. 1973. “Brink bring Afrikaans se eerste groot ‘politieke roman’”. *Rapport*, 7 Oktober, 18.
- Cope, Jack. 1973. “APARTHEID GOES OVER THE BRINK”. *Argus*, 10 November, 9.
- Craig, W.J. (ed.). 1993. *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Parragon.

- De Klerk, W.A. 1974. "Yslike opruiming het nodig geword". *Die Burger*, 4 Februarie, 10.
- Die Burger*. 1974. "BEROERING ONDER SKRYWERS". 26 Januarie, 1-2.
- Die Bybel*. 1993. Kaapstad: Die Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Eliot, T.S. 1963. *Collected Poems 1909-1962*. London, Boston: faber and faber.
- Esterhuysen, Frans. 1973. "Brink rips open hidden fears of SA society". *Argus*, 10 November, 9.
- Galloway, F. 1985. "Die verbod op *Kennis van die aand* – 'n historiese oorsig". *Tydskrif vir Letterkunde*, Jg 23(2), 16-23.
- Genette, Gérard. 1988. "The Proustian paratext". *Substance: a review of theory and literary criticism* 17(2), 63-77.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: literature in the second degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. Lincoln NE and London: University of Nebraska Press.
- Hambidge, Joan. 1986. "Intertekstualiteit versus inter-tekstualiteit". *Standpunte*, Jg. 39, nr. 3:35-43.
- Jordaan, Willem. 1974. "Oral tevredenheid ná verbod op boek". *Die Burger*, 5 Februarie, 8.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse Literatuur II*. Pretoria, Kaapstad, Johannesburg: Academia.
- Kossew, S. 1996. *Pen and Power: a post-colonial reading of J.M. Coetzee and André P. Brink*. Amsterdam: Rodopi.
- Kristeva, Julia. 1969. *Séméiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*. Translated by Thomas Gora, Alice Jardine. Roudiez, Leon S. (ed.). New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 1984. *Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller, Introduced by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kromhout, Jan. 1973. "BRINK ON THE 'SHADOW SIDE'". *The Star*, 29 November, B5.

- Lijphart, T. 1981. "Kennis of pure leuens?". *Standpunte*, 151 Jg 34, Februarie, 59-66.
- Lindenberg, E. 1973. "'Kennis van die aand' OORDREWE PATOS IN BRINK-ROMAN". *Die Burger*, 8 November, 11.
- Macey, David. 2000. *The Penguin Dictionary of Critical Theory*. London: Penguin Books.
- Metzger, Bruce M. Coogan, Michael D. (eds.). 1993. *The Oxford Companion to the Bible*. Oxford: Oxford University Press.
- Olivier, G. 1983. "Aantekeninge oor die fiksie, waarheid en *Kennis van die aand*". *Stet*, 1(4), 10-16.
- Paton, Alan. 1974. "KENNIS VAN DIE AAND 'An act of rebellion against inhumanity'". *Natal Mercury*, 7 Oktober, 8.
- Peters, B. 1996. *Op zoek naar Afrika: over het verbod op Kennis van die aand van André P. Brink*. Leiden: Stichting Neerlandistiek.
- Phillips, Brian. *SparkNote on Romeo and Juliet*. 29 Apr. 2005
<<http://www.sparknotes.com/shakespeare/romeojuliet>>.
- Smith, Margaret. 1974. "How author sees story ...". *Sunday Times*, 3 Februarie, 5.
- Smith, M.E. 1985. "Relatiewe werklikhede en Josef Malan in *Kennis van die aand*." *Tydskrif vir Letterkunde*, Jg 23(2), 24-32.
- Standpunte*. 1983. "Die beslissing oor *Kennis van die aand*". 164, April, 29-40.
- Theron, Chris. 1974. "Boek is soos 'n spieël". *Die Burger*, 23 Februarie, 8.
- Van Biljon, Madeleine. 1974. "Banning – what it's all about". *Pretoria News*, 1 Februarie, 13.
- Van Coller, H.P. (red.). 1998. *Perspektief en Profiel 1*. Pretoria: J.L. Van Schaik.
- Van Schalkwyk, C. 1973. "Omgangstaal en dialoog in *Kennis van die aand*". *Tydskrif vir Letterkunde*, Vol. II, no. 4, November, 12-19.
- Van Staden, Christo. 1992. "Die metateks as metafoor: die skryfdaad as woorddaad". *Tydskrif vir Letterkunde*, Augustus, 71-80.
- Viljoen, G. Van N. 1974. "*Kennis van die Aand*. Het ons nog só 'n boek nodig?". *Die Taalgenoot*, 42(7), Junie, 9-11.

- Walder, Mariechen. 1982. "Ds. sê Brink-boek het algemeen menslike tema".
Hoofstad, 10 Februarie, 13.
- Weideman, George. 1982. "Het Kennis van die Aand in 1982 nog iets te sê?".
Rapport, 5 September, 42.
- Young, Robert (ed.). 1981. *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*.
Boston, London and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Zuid-Afrika*. 1974. "Kennis van die aand". Vol. 57, no. 2, Februarie, 17.
- Zuid-Afrika*. 1974. "André Brink over het verbod van zijn roman". Vol. 57, no. 2,
Februarie, 41.