

Die “grense van menswees” en insekwording in Willem Anker se *Samsa-masjien* (2015)

Joan-Mari Barendse

Joan-Mari Barendse, nadoktorale navorsingsgenoot,
Departement Afrikaans en Nederlands, Universiteit Stellenbosch

Opsomming

In hierdie artikel ondersoek ek die rol van insekte in Willem Anker se toneelstuk *Samsa-masjien* (2015). Anker se stuk handel oor ’n bejaarde demensielyer, Gregor Samsa, wat saam met sy vrou Josefina by hulle dogter en skoonseun woon. Gregor en Josefina ondergaan albei ’n tipe insekwording waarin hulle al hoe meer soos insekte begin optree. Deel hiervan is dat hulle met klanke en geraas in plaas van taal kommunikeer. *Samsa-masjien* eindig met die dood van Gregor en Josefina.

Ek maak gebruik van die raamwerk van mens-dier-studies (MDS), waarin die fokus op die verweefdheid van mens en dier is. MDS is ’n interdisiplinêre veld wat insigte uit denkrigtings soos die filosofie en posthumanisme betrek. In my bespreking maak ek dan ook gebruik van Deleuze en Guattari (2005) se konsep van dierwording en Derrida (2002) se stelling dat taal die grootste skeiding tussen mens en dier is. Ek verwys verder na Diamond (2008) se uitgangspunt dat die grens tussen mens en dier oorskry word as die mens bewus word van sy/haar liggaamlikheid en weerloosheid.

My gevolgtrekking is dat *Samsa-masjien*, ’n verhaal wat uiteindelik oor mense gaan, wel die grens tussen mens en dier afbreek. Die oorskryding van grense strek selfs verder deurdat die skeiding tussen mens, dier en masjien opgehef word. Gregor en Josefina ondergaan ’n posthumanistiese wording waarin die humanistiese subjek nie meer bestaan nie. Hulle verset hulle teen ’n kunsmatige, kliniese hedendaagse verbruikerskultuur deur vuil te word, “dier” te word, liggaam te word. Die grens tussen mens en dier word finaal oorskry deur Gregor en Josefina se weerloosheid en dood: dit wat mens en dier met mekaar verbind. Die dood is egter nie ’n einde nie, maar net nog ’n wording in die voortdurende verandering en beweging van die versplinterde nomadiese subjek.

Trefwoorde: dierwording; Félix Guattari; Gilles Deleuze; mens-dier-studies (MDS); posthumanisme; *Samsa-masjien*; Willem Anker

Abstract**The boundaries of being human and becoming-insect in Willem Anker's *Samsa-masjien* (2015)**

In this article I investigate the representation of insects in Willem Anker's recently published award-winning play *Samsa-masjien* (2015) ("Samsa machine") within the framework of human-animal studies (HAS). Scholars in the field consider the focus of HAS to be "the intertwining" (Woodward and Lemmer 2014:2) or "linking, 'together in one'" (Marvin and McHugh 2014:2) of human and non-human animals. *Samsa-masjien* is loosely based on Franz Kafka's *The metamorphosis* and tells the story of Gregor Samsa, a retired school principal in his seventies who, along with his wife Josefine, lives with their daughter Grete and son-in-law Tjaart. Gregor suffers from dementia and part of his condition is that he sees and feels insects crawling on his skin – no one else can see these insects, though. He then starts to believe that he is turning into an insect himself. Josefine starts to share Gregor's beliefs and also starts to act more and more like an insect. Gregor dies and the play ends with Josefine collapsing on the stage.

In an interview (Anker, Bouwer and Wicomb 2015) Anker describes the play as an investigation of the boundaries of being human. I identify the following boundaries explored in the play: the boundaries between clean and dirty; language, sound and noise; and childhood, adulthood, old age and death. I find that all these boundaries can be linked to the boundary between human and animal.

The set of the play consists of two levels: the basement of the house and a living space at the top. The damp, dark, dirty space of the basement is in contrast with the sterile, hypermodern space of the living area above. Grete and Tjaart do not really go into the basement. Grete, a copywriter, has an obsession with keeping filth and vermin out of her house: as part of her copywriting contract with Pestkill she gets a lifetime supply of insecticides, and she is also currently busy with a pitch for a "No Touch Handwash System" (Anker 2015:22, 65). According to Grete "people do not want to touch anything anymore" (Anker 2015:66–7, my translation). During a conversation between her and prospective clients the following phrase can be heard: "I can't wait until they sort out that cybersex thing. Bodies are so ... icky" (Anker 2015:74). The disembodiment of the modern human is further portrayed by Grete and Tjaart's unsuccessfully trying to have sex.

Wolfe (2010:xiv–xv) shows that the "fundamental anthropological dogma associated with humanism [is tied to] the humanity/animality dichotomy: namely, that 'the human' is achieved by escaping or repressing not just its animal origins in nature, the biological, and the evolutionary, but more generally by transcending the bonds of materiality and embodiment altogether". According to Diamond (2008:74), in order to bridge the divide between human and animal, humans need to become aware of their own embodiment and vulnerability: "The awareness we each have of being a living body, being 'alive to the world', carries with it exposure to the bodily sense of vulnerability to death, sheer animal vulnerability, the vulnerability we share with them."

As Gregor's condition worsens, he and Josefine spend more time in the basement. Here they build what Gregor calls his noise machine. It consists of, among other things, an old out-of-tune piano, sound equipment playing voice recordings, and Josefine's attempts at playing the

violin (Anker 2015:22, 45). The machine is the Samsa machine that the title refers to. The title recalls Deleuze and Guattari's (2005:4) concepts of the abstract machine and machinic assemblages. Gregor's and Josefine's metamorphosis into insects can also not be discussed without referring to Deleuze and Guattari's (2005:232–309) concept of "becoming-animal". Returning to the premise that embodiment and vulnerability bring the human and non-human animal closer together, Deleuze (2004:23) states the following regarding the process of becoming:

[E]very man who suffers is a piece of meat. Meat is the common zone of man and the beast, their zone of indiscernibility [...] This is not an arrangement of man and beast, nor a resemblance; it is a deep identity, a zone of indiscernibility more profound than any sentimental identification: the man who suffers is a beast, the beast that suffers is a man. This is the reality of becoming.

It is in the basement, the space associated with dirt and animality, that Gregor and Josefine go through their metamorphosis. Earlier in the play they already return to the body by having passionate sex in the basement, which is described as simultaneously animal-like and vulnerable (Anker 2015:64). This is in contrast to the young people's frustrating sexual encounter. In *Samsa-masjien* passion can be found only by becoming animal-like, dirty, fleshly and vulnerable. Gregor's and Josefine's final metamorphosis is described as follows in the stage directions:

The parents are in the midst of a cockroaching and noise-machine building. Gregor and Josefine are naked or nearly naked and dirty. They build an insect with their bodies. The insect is agile, supple, playful, curious and completely un-, pre- and posthuman. The bodiliness is intimate, erotic. No dialogue, only the clicking and krring of an insect. They alternate playing insects with the construction of the noise machine. Everything they do and hum, the sounds and rhythms, suggest a factory. It is a factory that makes itself, a machine that builds itself. They become the process. (Anker 2015:71, my translation)

According to Braidotti (2013:1–2) and Wolfe (2003b:ix) it is in the posthuman condition that the distinction between human, animal and machine is questioned and becomes vague. Gregor and Josefine cross the boundary and become animal and machine all at once. They transform into a posthuman creature which falls outside all classificatory structures.

In his well-known essay "The animal that therefore I am" Derrida (2002:400) considers language to be the biggest barrier between humans and animals. According to Palmeri (2006:84) "articulate language along with its abstraction and figurations, fails [in the process of becoming-animal] giving way to uninterpretable sounds." Gregor and Josefine cross this boundary by communicating only in sounds and building a noise machine from which incoherent bits of conversations and other noises are emanating.

Becoming-animal is a return to the flesh that leads to the intertwining of human and non-human animal. It is a condition that is characterised by movement, change, transformation and new possibilities. In *Samsa-masjien* this transformation is not without vulnerability and pain. It is ultimately the story of two people who have to face the decaying of body and mind, and death. Following on Deleuze and Guattari's theory, Braidotti (2006:144) writes: "Death is the ultimate transposition, though it is not final. The sacralisation of life in Christian ethics

is challenged by Deleuze's theory of the becoming-animal/insect/imperceptible: *Zoe* carries on, relentlessly [...]" Braidotti (2006:138) makes a distinction between *Zoe* and *Bios*: "Life is half animal: *Zoe* and half discursive: *Bios*." Within traditional, anthropocentric thought *Zoe* is considered to be inferior to *Bios* and is associated with the "other": everything that is irrational, embodied and monstrous. According to Braidotti (2006:138) *Zoe* is, however, central in the nomadic subjectivity associated with becoming-animal: "Nomadic thought loves *Zoe* and sings its praises by emphasising its active, empowering force against all negative odds." Gregor and Josefina's insect-machine-becoming can be seen as a way to accept their own mortality rather than denying it. Death is not the end, though, but another phase in the constant change and movement of the nomadic subject.

Keywords: becoming-animal; Félix Guattari; Gilles Deleuze; human-animal studies (HAS); posthumanism; *Samsa-masjien*; Willem Anker

1. Inleiding

Willem Anker se *Samsa-masjien* was in 2012 die wenner van die ATKV-Prys vir Dramateks. By die Klein Karoo Nasionale Kunstefees in 2014 ontvang Jaco Bouwer se produksie van *Samsa-masjien* vier Kanna-toekennings, onder andere beste teateraanbieding en beste kopverskuiwende werk (Pople 2014:14). Die drama word besonder goed ontvang deur resensente. Pople (2014:14) en Crous (2015) meen albei dat Anker met *Samsa-masjien* vernuwende werk lewer. Griebenow (2015) beskryf die klimaks van die stuk as "'n absolute triomf, 'n kakofonie van klank en lig van apokaliptiese omvang". *Samsa-masjien* kry ook lof buite die Afrikaanse media. De Beer (2014:5) skryf in *The Star*: "As radical, trail-blazing theatre, it begs to be seen. This extravagant and extraordinary production is an onslaught on the senses as it invades and expands the mind." Die dramateks word in 2015 deur Protea Boekhuis gepubliseer, en sluit foto's van die produksie in, asook 'n CD met die klankbaan van die stuk deur Pierre-Henri Wicomb.¹

Kortliks handel *Samsa-masjien* oor Gregor Samsa, 'n afgetrede skoolhoof in sy sewentigs, wat saam met sy vrou Josefina by hulle dogter Grete en haar man Tjaart woon. Die rede hiervoor is dat Gregor aan demensie ly en die bejaarde egpaar nie meer op hulle eie kan bly nie (8, 15, 19–21).² 'n Deel van Gregor se toestand is dat hy insekte sien wat nie bestaan nie en hulle ook oor sy liggaam voel kriewel (20–1).

Geestesafwykings waarin lyers glo dat daar orals insekte rondom hulle is, oor hulle loop of selfs hulle liggame binnedring – soos soöpsie ("zoopsia") en waansinnige parasitose ("delusory parasitosis" of "delusional parasitosis") – kom dikwels in mense voor wat aan demensie ly (sien Lockwood 2013:10–1, 86–7, 93 en May en Terpenning 1991).

Gregor ervaar egter nie slegs ongemak met en vrees vir insekte (hetsy denkbeeldig of werklik) nie (20–1), maar is gefassineerd deur hulle, soos gesien kan word in sy gesprek met 'n kakkerlak waarmee die toneelstuk open (13). Hy is kennelik ontsteld as Josefina die kakkerlak doodtrap (13–4). Hy gee hom uiteindelik oor aan wat hy dink 'n besmetting van sy liggaam met insekte / 'n insek is, sê vir Josefina dat hy deur 'n metamorfose gaan, en volbring sy insekwording deur, soos 'n insek, op die vloer rond te kruip en afvalkos te soek

(25–9). Soos wat Gregor se demensie vererger, begin hy hom al hoe meer in te leef in sy insekgedaante en is die taal wat hy praat soms onverstaanbaar (60–3).

Josefine maak die keuse om in Gregor en sy insekte te glo en begin ook insekte te sien: “Jy’s reg, Gregor! Hierdie plek wemel! Julle klein boggers! Klein kewertjies kwetter vir my. Kêkkel koggel kewers! Kyk net na my rok! Oral!” (36). Lockwood (2013:97) wys daarop dat die verskynsel waarin ’n familielid die hallusinasies van ’n lyer ondersteun, *folie partagée* of gedeelde waansin genoem word.

Gregor en Josefine begin al hoe meer tyd in die kelder van die huis deurbring en bou hier, met onder andere ’n klavier en ou klanktoerusting wat hulle vind, wat hulle ’n “geraasmasjien” noem (35, 37, 38). Josefine begin ook al hoe meer soos ’n insek op te tree (35, 36, 71). Gregor sterf (90) en *Samsa-masjien* eindig waar ook Josefine inmeekaarsak (92).

Samsa-masjien tree in gesprek met Franz Kafka se *Die Verwandlung* (1915; in Engels vertaal as *The metamorphosis*). In Kafka se novelle word die karakter Gregor Samsa een oggend wakker en ontdek dat hy in ’n insek verander het (Kafka 2014). Anker neem die name van die karakters Gregor en Grete Samsa uit Kafka se werk oor. In *Die Verwandlung* is Gregor en Grete broer en suster, die kinders van karakters wat bloot as meneer en mevrou Samsa bekend staan (Kafka 2014). In *Samsa-masjien* is die naam van die vaderfiguur en die oorlede seun na wie verwys word in die stuk Gregor. In *Die Verwandlung* is dit die seun wat deur die proses van insekwording gaan, terwyl dit die vader is in *Samsa-masjien*. Die naam van die moederfiguur in Anker se stuk, naamlik Josefine, is egter ontleen aan die laaste kortverhaal wat Kafka geskryf het, getiteld “Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse” (1924; in Engels vertaal as “Josephine the Singer, or the Mouse Folk”, vgl. Crous 2015).³ In ’n gesprek tussen Anker, Bouwer en Wicomb (2015) noem Anker dat *Die Verwandlung* as “wegspringplek” gedien het vir sy toneelstuk, maar dat *Samsa-masjien* sy “eie loop geneem” het en ander kwessies as Kafka se novelle aanraak. *Die Verwandlung* is een van vele intertekste in *Samsa-masjien* en ek onderneem daarom nie ’n indringende vergelyking van die twee tekste nie.

In ’n gesprek tussen Anker en Tertius Kapp tydens Woordfees 2016 noem Anker dat die titel ’n verwysing is na Heiner Müller se postmoderne toneelstuk *Die Hamletmaschine* (in Engels *Hamletmachine*) wat in 1977 geskryf is (Anker en Kapp 2016). Die titel roep egter ook Deleuze en Guattari (2005:4) se teorie rondom masjinistiese montages (*assemblages*) op. Deleuze en Guattari (2005:142) meen dat wat hulle “abstrakte masjiene” noem, eiename het. Die eiename verwys egter nie na persone of subjekte nie, maar na materies en funksies: “The name of a musician or scientist is used in the same way as a painter's name designates a color, nuance, tone, or intensity: it is always a question of a conjunction of Matter and Function. The double deterritorialization of the voice and the instrument is marked by a Wagner abstract machine, a Webern abstract machine, etc.” (Deleuze en Guattari 2005:142). Die skakel tussen Deleuze en Guattari se werk en *Samsa-masjien*, en konsepte soos *montages*, *abstrakte masjien* en *deterritorialisering* word later verder bespreek. Anker (in Anker en Kapp 2016) voer aan dat die *Samsa-masjien*, dus ’n masjien met ’n eienaam, na verskeie elemente verwys: die karakter Gregor Samsa, die *Samsa-familie* wat as ’n tipe masjien funksioneer en die geraasmasjien wat Gregor bou (d.w.s. *Samsa se masjien*).

In die gesprek tussen Anker, Bouwer en Wicomb (2015) sê Anker dat hy in *Samsa-masjien* die “grense van menswees” ondersoek. In die toneelstuk word die grense tussen kindwees,

volwassenheid en oudword, lewe en dood, skoon en vuil, mens en dier, en taal, klank en geraas aangeraak. In hierdie artikel fokus ek op die uitbeelding van die grens tussen mens en dier in die stuk. Soos in my bespreking na vore kom, betrek 'n ondersoek na die grens tussen mens en dier egter ook die ander “grense” teenwoordig in *Samsa-masjien*.

Marvin en McHugh (2014:5) beskryf die toenemende fokus op die verhouding tussen mens en dier in akademiese kringe (sien afdeling 2) as 'n “posthuman, nonhuman, counter-linguistic intellectual turn” waarin daar op 'n nuwe wyse na diere gekyk word. Volgens hulle het dit tot gevolg dat diere beskou word as agente wat nie net mensagtige subjekte of “dingagtige” (“thinglike”) objekte is nie, maar rolspelers van 'n ander orde wat in wisselwerking met mense tree op 'n manier wat nie net die eenvoudige samevoeging van menslike en dierlike dele is nie.

In die *Routledge handbook of human-animal studies* verduidelik Marvin en McHugh (2014:2) dat daar verskeie terme is vir die ondersoek van die verhouding tussen mens en dier; hulle verkies egter om van die term *human-animal studies* (HAS), wat ek sal vertaal as *mens-dier-studies* (MDS), gebruik te maak:

Amid the many terms for what we do – including animal studies, anthrozoology, critical animal studies, etc. – the hyphen in “human-animal studies”, signally a linking, “together in one”, is the thing that has come to mark a precise starting point, which is to study animals with humans, and humans with animals, never forgetting that we are both animals in general, and humans in particular.⁴

Marvin en McHugh (2014:2–3) wys daarop dat die uitgangspunt in MDS is dat menselewe en dierelewe versmelt is en onskeibaar van mekaar is. Ook Woodward en Lemmer (2014:2) beskou die verweefdheid van die mens en ander diere as die kern van MDS. In MDS is die fokus dus op die oorskryding van die grens tussen mens en dier.

Volgens Derrida (2002:400), wie se bekende opstel “The animal that therefore I am” dikwels in besprekings op die terrein van MDS gebruik word, is taal een van die grootste skeidings tussens mens en dier. 'n Verdere splitsing tussen mens en dier is die tradisionele humanistiese perspektief dat die mens 'n wese van die “rede” is en diere wesens van die vlees. Wolfe (2010:xiv–xv), wat MDS vanuit 'n posthumanistiese raamwerk beskou, wys daarop dat binne die humanisme die beliggaming/liggaamlikheid (“embodiment”) van die mens ontken is. Diamond (2008:74; vgl. Braidotti 2013:63) is van mening dat die grens tussen mens en dier oorskry word as die mens bewus word van sy/haar eie liggaamlikheid en weerloosheid: “The awareness we each have of being a living body, being ‘alive to the world’, carries with it exposure to the bodily sense of vulnerability to death, sheer animal vulnerability, the vulnerability we share with them.”

In die kort opsomming van *Samsa-masjien* hier bo word daarop gewys dat taal/klank en die aftakeling (liggaamlik en geestelik) van die oudwordproses sentraal staan in die toneelstuk. In die *Samsa-masjien*-motto's word daar ook reeds op die temas van taal en verganklikheid gewys. Die een motto is die volgende aanhaling van Deleuze: “Is dit nie eerstens deur die stem wat ons dier word nie?” (Anker 2015). Die ander motto is die volgende aanhaling van Henry Miller: “I have always looked upon decay as being just as wonderful and rich an expression of life as growth” (Anker 2015). Die doel van hierdie artikel is om vas te stel of

Anker in *Samsa-masjien* met betrekking tot taal en beliggaming/liggaamlikheid die grens tussen mens en dier oorskry.

Die bespreking tot dusver wys reeds dat MDS insigte uit denkrigtings soos die filosofie en posthumanisme betrek en, soos in die volgende afdeling bespreek, 'n interdisiplinêre veld is. Soos reeds genoem, word die filosofie van Deleuze reeds deur die titel van die toneelstuk opgeroep. Dit word ook dan opgeroep deur die motto hier bo wat Anker gebruik. Anker se vertrouwdheid met die werk van Deleuze en Guattari is nie net duidelik uit die gebruik van die motto nie, maar ook uit verskeie studies waarin hy gebruik maak van hulle filosofie (sien Anker 2007a, 2007b en 2008).⁵ Deleuze en Guattari se teorie klink dan ook sterk in Anker se kreatiewe werk. Volgens Painter (2007) betree “die Afrikaanse letterkunde met *Siegfried* [Anker se debuutroman wat in 2007 verskyn] die miskien minder bekende teoretiese terrein, naamlik die werk van Deleuze en Guattari.” Hy meen dat die roman gekenmerk word deur die proses van “wording” (Painter 2007). Deleuze en Guattari (2005:232–309) beskryf die konsep van “dierwording” (“becoming-animal”). In Anker se jongste roman, *Buys* (2014), kom die konsep van dierwording veral ook na vore in die hoofkarakter Coenraad de Buys se omgang met 'n trop wilde honde.

Die gegewe van insekwording in *Samsa-masjien* kan daarom nie bespreek word sonder om Deleuze en Guattari se teorie in ag te neem nie. Deur die loop van die bespreking sal dit duidelik word dat Deleuze en Guattari se filosofie sterk neerslag vind in die werk van kritici binne MDS (sien bv. Beaulieu 2011, Braidotti 2006, Parikka 2010 en Rudy 2014). Die teorie rondom dierwording word later verder uiteengesit, maar ek wil hier reeds wys op hoe Deleuze en Guattari se filosofie betrekking het op die temas van taal en beliggaming/liggaamlikheid binne die raamwerk van MDS. Palmeri (2006:84) beskryf die proses van dierwording soos volg: “As the one who is leaving humanity more closely approaches becoming an animal, articulate language fails, along with its abstraction and figurations, giving way to uninterpretable sounds.”

Die idee dat vleeslikheid (of dan “vleislikheid”), beliggaming/liggaamlikheid, lyding en weerloosheid mens en dier op gelyke vlak plaas, kom na vore in Deleuze (2004:23, 25) se ontleding van Francis Bacon se kuns. Volgens Deleuze (2004:23) sê Bacon nie dat ons diere (“beasts”) moet bejammer nie, maar dat elke mens (“man”) wat ly, 'n stuk vleis is. Vleis is die gemene terrein van mens en dier, dit wat hulle ononderskeibaar van mekaar maak. Dit is nie 'n tipe ordening van of ooreenkoms tussen mens en dier nie. Dit is 'n gelykheid wat dieper as enige sentimentele herkenning is: die mens wat ly, is 'n dier; die dier wat ly, is 'n mens. Dit is die wesentlikheid van wording.

Bruns (2007:707) maak 'n onderskeid tussen die liggaam (“body”) en die vlees (“flesh”). Hy wys daarop dat om mens te word die transformasie van die vlees na die liggaam van krag/mag (“*body of strength*”, sy beklemtoning) is. Menswording is die teenoorgestelde van dierwording deurdat liggaamlikheid (lyding, dood, begeerte, honger, pyn en vrees) ontken word. Hiermee saam word die blik van die ander, mens of dier, ook ontken (Bruns 2007:707).

Vervolgens word 'n uiteensetting van MDS gegee, met spesifieke verwysing na die plek van insekte in dié veld. Dit word gevolg deur 'n bondige bespreking van Deleuze en Guattari se konsep van dierwording. Daarna volg 'n ontleding van *Samsa-masjien* ten einde te bepaal of die taalgrens en liggaamlike grens tussen mens en dier in Anker se werk oorskry word.

2. Mens-dier-studies (MDS)

MDS is 'n interdisiplinêre veld wat in die afgelope drie dekades tot stand gekom het, en internasionaal tans 'n bloeitydperk beleef (Marvin en McHugh 2014:2). Ook in Suid-Afrika is daar onlangs 'n toename in akademiese aktiwiteite binne dié raamwerk (Woodward en Lemmer 2014:1–5). Dierestudies het tradisioneel binne die natuurwetenskappe geval en het op evolusie en dieregedrag gefokus (Birke 2011:xviii). Stelselmatig het die studie van diere deel geword van die sosiale en geesteswetenskappe en hiermee saam het die fokus na die verhouding tussen mens en dier verskuif (Taylor 2011:1). Marvin en McHugh (2014:3) wys daarop dat MDS interdisiplinêr te werk gaan op terreine soos die argeologie, kuns, ekologie, genderstudies, geskiedenis, literatuur, filosofie en sosiologie. Literêre studies binne die raamwerk van MDS oorvleuel dan ook dikwels met teorie oor posthumanisme, ekokritiek, postkolonialisme, ens. (sien byvoorbeeld Braidotti 2013, Parikka 2010, Taylor en Twine 2014, Visagie 2013 en Wolfe 2003a; 2010). Volgens Marvin en McHugh (2014:3) is MDS nie slegs multi- of transdisiplinêr nie, maar metadisiplinêr: “a discursive environment conducive to developing positions and forms within existing academic discourses, as well as metamorphosing the status of each and all through crossings and other mutations that are peculiar to interspecies life”.

Woodward en Lemmer (2014:2) voer aan dat aanvaarde denke en teorieë deur MDS uitgedaag word en dat die dualisme van antroposentriese humanisme hierdeur ondermyn word (Woodward en Lemmer 2014:2; vgl. Taylor 2011:1). Volgens Braidotti (2013:65–6) is dit wanneer die sentraliteit van *anthropos* uitgedaag word dat die grens tussen die mens en die “Ander” verval en onverwagte perspektiewe na vore kom:

Thus, if the crisis of Humanism inaugurates the posthuman by empowering the sexualized and racialized human “others” to emancipate themselves from the dialectics of master-slave relations, the crisis of *anthropos* relinquishes the demonic forces of the naturalized others. Animals, insects, plants and the environment, in fact the planet and the cosmos as a whole, are called into play. (Braidotti 2013:66)

Braidotti maak 'n onderskeid tussen diere en insekte in die aanhaling hier bo. In Braidotti se werk word alle lewensvorme as ewe belangrik geag en dit is nie duidelik hoekom sy insekte onderskei van ander diere nie. Haar onderskeid wys egter dat mense dikwels bewustelik of onbewustelik insekte as 'n eiesoortige groep diere beskou (vgl. Dodd 2013:154). Op die gebied van MDS beklee studies oor die verhouding tussen die mens en insekte 'n gemarginaliseerde posisie, alhoewel insekte die diere is waarmee die mens ten nouste saamleef (hulle deel ons woonruimtes en kos, en voed selfs op ons liggame) (Brown 2007:5). Volgens Brown (2006:x; vgl. Jones 2000:286) veroorsaak hulle status as peste dat hulle uitgesluit word uit die etiese kwessies wat sentraal staan in MDS.

Jones (2006:286) meen dat mense vervreemding ervaar wanneer hulle te doen het met insekte omdat insekte die “otherly embodied” is. Hulle is klein en bewoon (vanuit die mens se perspektief) vreemde plekke: “These are lives which may be lived in spaces such as water, soil, sky, (perpetual) darkness, forest canopy, and so forth, and (again) those lived on differing scales” (Jones 2000:286). Lockwood (2013:49) skryf die vrees en afsku wat baie mense vir insekte het toe aan die groot mate waarin insekliggame afwyk van die menslike liggaam. Brown (2007:7) voer weer aan dat die ongemak wat mense ervaar in hulle omgang met insekte nie is omdat insekte so baie van ons verskil nie, maar omdat hulle 'n oordrywing

en/of verwringing van die menslike liggaam is, en mense daarom 'n “uncanny resemblance” sien in die op die oog af vreemde liggame: hulle het arms en bene, maar ses in plaas van vier; 'n kop wat reg georiënteer is, maar met oë, 'n mond en “ore” wat buite proporsie is; 'n geraamte, maar aan die buitekant in plaas van die binnekant van die liggaam; en 'n prominente onderlyf, maar geen opsigtelike seksorgane nie. Vir Brown (2007:7) beliggaam insekte tegelyk oordad en verlies.

Philo en Wilbert (2000:7) voer aan dat insekte so klein is en daar so baie van hulle in 'n swerm is dat dit onmoontlik is om individue van mekaar te onderskei. Verder word insekte, meer as ander diere, as die “Ander” beskou omdat hulle meestal ook nie as individue funksioneer nie. In sy seminale werk *Die siel van die mier*, wat oorspronklik in 1934 verskyn het, beskryf Eugène Marais (2007:20, 24, sy beklemtoning) die “*organiese eenheid van die termietnes*” (wat hy ook die “miernes” noem) soos volg: “Jy moet 'n miernes beskou as 'n enkele dier waarvan die ledemate, in teenstelling tot die mens, nog nie inmeekaargesmelt is nie. Een klas is die mond en voedingstelsel, 'n ander is die kloue of horings vir verdediging en 'n ander is die geslagstelsel.” Volgens Dodd (2013:154) word daar op 'n breë kulturele vlak geen waarde aan individuele inseklewens geheg nie, en word dit as buitensporig antroposentries beskou om 'n insek as 'n voelende wese met unieke gedragkenmerke te sien.

Chaudhuri (2014:204) wys daarop dat “animal multiplicities” dikwels ongemak, angs en vrees by mense veroorsaak. Alhoewel Parikka (2010:xxxiv) insekte as inspirasie sien vir die ontwikkeling van tegnologie en stelsels in die hedendaagse samelewing, is dit uit sy bespreking duidelik dat dit vir die mens 'n verskuiwing van denkraamwerke sal behels om die swermmentaliteit en veelvuldigheid van insekte te begryp. Hy wys daarop dat insekte paradigmatische voorbeelde is van die opkomende swermorde waardeur begrippe rondom oppermag, die lewe en organisasie bevraagteken word. Volgens hom is hierdie bevraagtekening en verandering van denkraamwerke noodsaaklik vir hedendaagse politiek, netwerke en tegnologie. Die mens is gewoonlik die beginpunt in die meeste Westerse politieke filosofiese denke en filosofie rondom organisasie. As die organisasie van insekte as verwysingsraamwerk gebruik word, kom belangrike nuwe insigte na vore op hierdie gebiede.

In die bespreking van *Samsa-masjien* binne die raamwerk van MDS moet daar dus in gedagte gehou word dat Anker kies om van die groep diere waarvan die mens moontlik die meeste vervreem is, gebruik te maak.

3. Gilles Deleuze en Félix Guattari – dierwording

In hierdie artikel is my doel nie om 'n uitgebreide uiteensetting van Deleuze en Guattari se filosofie of 'n lesing oor *Samsa-masjien* binne kompleksiteitsteorie of skisoanalise (vgl. Anker 2007) te gee nie. Konsepte binne hulle werk sluit egter nou aan by uitgangspunte binne MDS, en ek gebruik hierdie konsepte binne die konteks van MDS. Ek is bewus van die gesofistikeerdheid en obskureit van Deleuze en Guattari se teorie en besef dat my uiteensetting en toepassing daarvan soms vereenvoudig is.

Volgens Bruns (2007:703) is Deleuze en Guattari se konsep van dierwording, soos die meeste van hulle ander konsepte, nie bedoel om helder te wees nie: “[F]or them a concept is never

exactly ‘about’ something, but is a certain way of articulating complexities, as if to avoid closure or resolution whatever the matter at hand.”

Deleuze en Guattari (2005:240–1) onderskei tussen drie tipes diere. Eerstens is daar geïndividueerde diere: dit is troeteldiere, sentimentele, Oedipale diere met kleinlike geskiedenis (“my” kat, “my” hond). Hierdie diere lok regressie by die mens uit en lei die mens tot narsissistiese denke. Tweedens is daar diere met kenmerke en karaktereïenskappe, genus en klassifikasie. Hulle word ook staatsdiere genoem en word in die groot, goddelike mites gebruik om argetipes, strukture en modelle te vorm. Derdens is daar demoniese diere: “pack or affect animals that form a multiplicity, a becoming, a population, a tale ...” (Deleuze en Guattari 2005:241). Die konsep van dierwording het dus betrekking op die derde tipe diere. Volgens Deleuze en Guattari (2005:239) behels dierwording altyd “a pack, a band, a population, a peopling, in short, a multiplicity”: “Animal characteristics can be mythic or scientific. But we are not interested in characteristics; what interests us are modes of expansion, propagation, occupation, contagion, peopling. I am legion.”

Wat veral tersaaklik vir my bespreking is, is dat Deleuze en Guattari (2008:13) verduidelik dat die proses van dierwording ’n oorskryding van grense behels: om dier te word, is om te beweeg, om ’n drumpel oor te steek, om ’n kontinuum van intensiteite⁶ te bereik, om ’n wêreld van suiwer intensiteite te vind waar alle vorme ontbind. Hiermee saam verval betekenis en betekenaars en tree die ongevormde materie van gedeterritorialiseerde vloeiing en niebetekende tekens op die voorgrond.

Bruns (2007:703) som die konsep van dierwording op as ’n proses waardeur die subjek van die konstante na die veranderlike beweeg. Die subjek ondergaan ’n deterritorialisering waardeur hy of sy nie meer in ’n ruimte van stabiliteit en identiteit funksioneer nie, maar in een van beweging en verandering. Hy/sy word ’n struktuurlose legioen wat ’n risoomagtige (“rhizomatic”) eerder as ’n boomagtige (“arborescent”) stelsel het. Dit is ’n beweging van die molêre na die molekulêre,⁷ van eenheid na kompleksiteit, van organisasie na anargie (Bruns 2007:703–4).

Deleuze en Guattari (2005:15) maak gebruik van die beeld van boomagtige stelsels wat met ’n penwortelstelsel geanker is en vir hiërargieë en universele strukture staan. Risoomagtige stelsels, daarenteen, word gekenmerk deur veelvuldigheid (“multiplicities”), deterritorialisering en montages. Strukture soos taal is deel van boomagtige stelsels, terwyl die proses van dierwording risoomagtig van aard is. Volgens Anker (2007a:21) dui Deleuze en Guattari se konsep van deterritorialisering “op ’n proses van ontvlugting uit territoria, uit begrensde ruimtes, in die wydste sin van die woord”.

Deleuze en Guattari (2005:10) gebruik die beeld van die orgidee en perdeby om die proses van deterritorialisering te verduidelik. Ek haal hierdie gedeelte ruim aan omdat hulle uiteensetting van die verhouding tussen die orgidee en die perdeby ook van hulle ander konsepte duideliker maak:

The orchid deterritorializes by forming an image, a tracing of a wasp; but the wasp reterritorializes on that image. The wasp is nevertheless deterritorialized, becoming a piece in the orchid's reproductive apparatus. But it reterritorializes the orchid by transporting its pollen. Wasp and orchid, as heterogeneous elements, form a rhizome. It could be said that the orchid imitates the wasp, reproducing its image in a signifying

fashion (mimesis, mimicry, lure, etc.). But this is true only on the level of the strata – a parallelism between two strata such that a plant organization on one imitates an animal organization on the other. At the same time, something else entirely is going on: not imitation at all but a capture of code, surplus value of code, an increase in valence, a veritable becoming, a becoming-wasp of the orchid and a becoming-orchid of the wasp. Each of these becomings brings about the deterritorialization of one term and the reterritorialization of the other; the two becomings interlink and form relays in a circulation of intensities pushing the deterritorialization ever further.

'n Wording is die totstandkoming van 'n nuwe montage. In die voorbeeld hier bo vorm die orgidee en perdeby 'n montage: 'n orgidee-perdeby-masjien. 'n Montage is die samevoeging van heterogene dele waardeur al die dele beïnvloed word. Deleuze en Guattari gebruik die konsep *masjien* om na die skakeling tussen heterogene elemente te verwys (Bonta en Protevi 2006:47) Hulle maak spesifiek gebruik van die term *abstract machine*: “This is what we call the *abstract machine*, which constitutes and conjugates all of the assemblage's cutting edges of deterritorialization” (Deleuze en Guattari 2005:141; hulle beklemtoning). Nie net word die eienskappe van al die onderdele in die montage opgeneem nie, maar die samekoms gee ook aanleiding tot nuwe eienskappe (Bonta en Protevi 2006:47, 59).

Die funksionering van die abstrakte masjien herinner aan Marvin en McHugh (2014:5) se uitspraak dat die verweefdheid van mens en dier nie net 'n “simple sum of human and animal parts” is nie, maar 'n gebeurtenis waardeur mens en dier verander word en iets nuut geskep word. Deleuze en Guattari (2005:254) beskryf die Natuur (“Nature”) as 'n reusagtige abstrakte masjien waarin elke individu 'n oneindige veelvuldigheid is: verskeie montages en individue groepeer om 'n oneindigheid van verbindings te vorm.

Om terug te keer na die beeld van die orgidee-perdeby-masjien: Deleuze en Guattari (2005:10) stel dit baie duidelik dat wat tussen die orgidee (perdebywording) en perdeby (orgideewording) gebeur, veel meer as nabootsing is. Dit is dan ook die geval met dierwording wat nie 'n korrespondensie tussen verhoudings, 'n ooreenkoms, nabootsing of 'n identifikasie is nie. Die proses van wording is nie vooruitgang of agteruitgang langs 'n reeks nie. Dit is nie iets wat in die verbeelding plaasvind nie en dit is ook nie drome of fantasieë nie. Wordings is werklik, maar dit hang af van watter werklikheid ter sprake is. Om dier te word, is nie om dier te speel of om die dier na te boots nie. Die mens word vanselfsprekend nie “werklik” (“really”) 'n dier nie, soos wat die dier ook nie “werklik” iets anders word nie. Wording produseer niks anders as sigself nie. Wat werklik is, is die wording self, nie die veronderstelde vaste termyn waardeur dit wat verword, beweeg nie. Wording kan en moet gekwalifiseer word as dierwording selfs in die afwesigheid van die term wat die dier sal wees. Die dierwording van die mens is werklik, selfs al is die dier wat die mens word, nie werklik nie; en die anderwording van die dier is werklik, selfs al is die ander wat dit word, nie werklik nie (Deleuze en Guattari 2005:237–8). Dierwording is dus nie 'n mens wat maak of hy/sy 'n dier is of 'n dier naboots nie. Die mens word ook nie letterlik 'n dier nie. Dit gaan oor 'n manier van bestaan in die wêreld, 'n nuwe tipe bewussyn. Soos in MDS word 'n *verweefdheid* van mens en dier (Woodward en Lemmer 2014:2, my beklemtoning) veronderstel wat dui op die oorskryding van grense tussen mens en dier.

'n Laaste konsep van Deleuze en Guattari wat relevant is vir die bespreking is die konsep van die Liggaam *sonder Organe* (LsO). Bruns (2007:708) beskou die LsO as 'n soort argetipe vir die vlees: as sones van gewaarwording wat altyd in 'n toestand van wording (“becoming”) is.

Die LsO is nie gekant teen die konsep van organe nie, maar is wel gekant teen die organisme – die organiese organisasie van organe (Deleuze en Guattari 2005:158). Volgens Deleuze en Guattari (2005:159) is die drie strata wat die mens die meeste bind, die organisme, betekening (“signifiance”) en subjektivering: “You will be organized, you will be an organism, you will articulate your body – otherwise you're just depraved. You will be signifier and signified, interpreter and interpreted – otherwise you're just a deviant.” Die LsO word gekenmerk deur disartikulasie van die strata as geheel, eksperimentering sonder betekenaar en interpretasie, nomadisme en desubjektivering (Deleuze en Guattari 2005:159).

Dierwording is dus ’n terugkeer na die vlees wat gepaardgaan met ’n verweefdheid van mens en dier. Dit behels die afbreek van grense en universele strukture soos taal (vgl. Palmeri 2006:84). In die proses van dierwording word identiteit en die subjek versplinter en nomadies: dit is ’n toestand wat gekenmerk word deur beweging en verandering. Die mens word deel van ’n heterogene mens-dier-masjien. Insekwording is om ’n swerm te word met ’n veelvuldigheid. Veelvuldigheid en die verlies van subjektiwiteit in die proses van dierwording/insekwording word nie gekenmerk deur vervreemding nie, maar deur transformasie en nuwe moontlikhede (vgl. Rudy 2014:211).

4. Die insekwording van Gregor en Josefina Samsa

4.1 Die grens tussen skoon en vuil

In *Samsa-masjien* word die verwydering tussen mens en dier reeds voorgestel deur die stel: ’n huis met twee vlakke. Die boonste vlak stel die kombuis/eetvertrek voor en word in die dramateks beskryf as “hipermodern”, “helder belig, skoon, leeg, oopplan, strak lyne” (9). Die onderste vlak is die kelder, wat in die dramateks beskryf word as “donkerder en warmer belig as bo”, “vuil en rommelrig” met “plante, mos en klammigheid” (10): ’n plek van insekte en ander gediertes wat klam, donker ruimtes bewoon. Kritici (sien byvoorbeeld Meyer 2015) bring die kelderruimte in verband met die mens se onderbewuste. Waar die onderbewuste in Freudiaanse terme die plek van argetipes (dus vaste, sentrale, “boomagtige” strukture) is, verbind Deleuze en Guattari (2005:18) dit aan die risoom. Hulle beskou die onderbewuste as ’n gedentraliseerde sisteem met verskillende moontlikhede en begeertes (Deleuze en Guattari 2005:18). Volgens Anker (in Anker en Kapp 2016) is die onderbewuste in *Samsa-masjien* ’n “fabriek wat goed produseer eerder as net dieselfde goed herhaal”. Grete en Tjaart is hoofsaaklik bewoners van die boonste vlak en die kelder is die plek waar hulle “nie eintlik kom nie” (22). In die dramateks word hulle as volg beskryf: “Modieus. Wit, swart, grys, silwer, room. As hulle stilstaan, verdwyn hulle in hul huis” (10). Grete en Tjaart is vasgevang in ’n statiese en steriele ruimte.

As Gregor insekte begin sien en oor hom voel loop, maak Grete dit duidelik aan Richard, haar sielkundige, dat dit nie regtige insekte kan wees nie en dat Gregor hallusineer: “Ons huis is skoon, Richard. Obviously. Daar is nie bugs in my huis nie. Ek het ’n kontrak met Pestkill. (luister) Copywriter. (luister) Ja. Ek het ’n lifetime (sic) supply van gif. ‘Don’t Let your family live in a bug-ghetto. We’ve got the final solution.’ Ken jy dit? Dit was my kontrak daai” (22). Lockwood (2013:42) voer aan dat die idee dat insekte vuil is en kieme versprei, deel uitmaak van die moderne, Westerse samelewing se obsessie met sindelikheid. Verskillende middele word gebruik om teen die moontlikheid van besmetting te veg:

“Antibacterial soaps, virus-killing tissues, and No-Pest Strips promise to keep our homes sterile” (Lockwood 2013:42). Grete is nie net ’n verbruiker van sulke produkte nie, maar as kopieskrywer skryf sy advertensies vir produkte soos Pestkill (22) en die “No Touch Handwash System” (65).

Volgens Grete wil “mense nie meer aan enigiets vat nie” (66–7). Die hedendaagse obsessie met ontsmetting hang saam met die ontliggaming van die mens. In ’n gesprek tussen Grete, Tjaart en voornemende kliënte van Grete klink die volgende frase op: “I can’t wait until they sort out that cybersex thing. Bodies are so ... icky” (74). Vroeër in die toneelstuk word daar ook na die hedendaagse mens se verwydering van die liggaamlike verwys as Grete en Tjaart onsuksesvol is in hulle poging tot seks (27). Die verwrongenheid en onnatuurlikheid van die moderne mens word verder uitgelig as al wat Tjaart uiteindelik seksueel stimuleer Grete se voorlegging van die “No Touch Handwash System” (65) is. Teenoor die kliniese steriliteit van die jonger geslag, die bewoners van die boonste verdieping, is daar Gregor en Josefina wat al hoe meer tyd bestee in die kelder van die huis. Hulle word “toenemend vuil en kaal” (10), dus liggaamlik, na die einde van die toneelstuk. In *Samsa-masjien* het die ouers veel meer sukses as die kinders op seksuele gebied. ’n Aansienlike deel van die tweede bedryf beeld die ouers uit wat passievolle seks het in die kelder (64). Hierdie toneel word in afdeling 4.3 verder bespreek. Wat hier van belang is, is dat Gregor en Josefina in die ruimte van die kelder, die vuil, besmette ruimte, vryheid en ekstase beleef. Die grens tussen vuil (die “dierlike” ruimte) en skoon (die moderne menslike ruimte) word oorgesteek.

Deleuze en Guattari (2005:239) beskryf die proses van dierwording as een van besmetting (“contagion”). Tydens sy insekwording sê Gregor dat hy “in die vuil” en “besmet” (21, 25) is en ’n “virus” het/is (26): “Word wakker met die virus. [...] Proe die virus. [...] Ek word virus. Ek word my wording. Die word-ding wat net ding is terwyl hy word” (26). Binne die raamwerk van MDS en Deleuze en Guattari is om deur die dier/insek besmet te word nie ’n las of irritasie nie, maar gee dit aanleiding tot beweging, verandering en bevrydende verweefdheid met die ander. Aanvanklik bad Josefina hom om ontslae te raak van die “vuil” (22–3). Dit is egter wanneer Gregor en Josefina hulleself oorgee aan die “vuil” dat hulle deur ’n proses van transformasie en ekstase gaan, soos later bespreek word.

Volgens Gregor word hy nie ’n “vlinder” nie, maar ’n “kokkerot” (25). Aloï (2014:69) skryf dat die skoenlapper een van die min insekte is waardeur die mens betower eerder as afgeskrik word. Alhoewel baie soorte insekte deur die proses van metamorfose gaan, fassineer die lewensiklus van die skoenlapper om een of ander rede die mens meer as enige ander insek s’n. Hy skryf dit toe aan die “*butterfly aesthetic*”: die blote feit dat skoenlappers se vlerke pragtige kleure en patrone op het en daarom sigbaar en aantreklik is vir die mens (Aloï 2014:69–70, sy beklemtoning). Die mens se klassifikasie van “vuil” en “skoon”, grillerige en niegrillerige insekte is dus ietwat arbitrêr. Dit is wel waar dat ’n kakkerlak van afvalkos leef, terwyl ’n skoenlapper tussen die blomme baljaar. Tog verkies Gregor die gedaante van die kakkerlak bó die van die skoenlapper, omdat, volgens hom, “die kokkerot hy kan nie dood nie” (30). Gregor voel aangetrokke tot die kakkerlak omdat dié insek aanpasbaar en lewenskragtig is. Dit is in die donker, vuil ruimte van die kakkerlak waar Gregor glo daar moontlikhede op oorlewing is.

4.2 Die grens tussen taal, klank en geraas

Soos reeds genoem, beskou Derrida (2002:400) taal as een van die grootste skeidings tussen mens en dier. Volgens Rudy (2014:212) is die koste van die mens se evolusionêre baan dat die ervaringswêreld van die mens verskraal het omdat alles wat die mens ervaar, gefiltreer word deur rede en taal (gesproke en geskrewe). Die mens se ander sintuie, veral as dit vergelyk word met ander diere s'n, het daarom hulle krag en bruikbaarheid verloor. Diere leef anders in die wêreld as mense omdat hulle primêr deur hulle liggame kennis opdoen, nie primêr deur hulle rede nie.

Deleuze en Guattari (2005:141) beskou taal as iets wat beperkend is omdat dit gesetel is in universele stelsels:

When linguists (following Chomsky) rise to the idea of a purely language-based abstract machine, our immediate objection is that their machine, far from being too abstract, is not abstract enough because it is limited to the form of expression and to alleged universals that presuppose language.

In *Samsa-masjien* verloor Gregor stelselmatig sy taalvermoë, en ook sy geheue, as gevolg van sy demensie. Alhoewel dit hom frustreer dat hy nie altyd die woorde kan vind wat hy soek nie (14, 15), is daar tog 'n aanduiding dat hy glo dat die totale aflegging van taal en rede bevrydend sal wees. Hy sê die volgende aan Josefina ná sy gesprek met 'n kakkerlak:

Hy wou praat, Josefina. Hy wou sê: “Ek wil jou antwoord, ou tweepoot, maar ek vergeet altyd dadelik wat ek wil sê.” En toe vergeet hy om te antwoord. Toe swyg die klein swendelaar maar en kou uitgelate aan julle vrot kaas. [...] Juis. Dis hoekom hy so tevrede is, hy laat gaan en vergeet soos hy aangaan. Sy dop is lig. (14)

Volgens Gregor is die kakkerlak gelukkig om nie die las van taal en herinneringe te hê nie. Palmeri (2006:84) wys daarop dat taal afgebreek word in die laaste fases van dierwording en oorgaan tot oninterpreteerbare klanke. In die stuk wissel Gregor se taal van uitgesponne, meestal poëtiese en obskure relase (sien byvoorbeeld 25, 29, 33) na 'n tipe brabbeltaal. Soms spreek hy woorde en sinne op 'n vreemde en onverstaanbare wyse uit (60–3) en, veral nadat hy en Josefina na 'n ou opname van Grete en Gregor jr. (Josefine en Gregor se oorlede seun) as kinders luister, praat hy soms in babataal: “Poepoe doedoe poepoe dada⁸ dada papa” (39). Die taal wat hy gebruik, is dus nooit “normaal” en maklik verstaanbaar nie.

“Normale”, alledaagse taalgebruik word in die stuk geproblematiseer en menslike kommunikasie deur middel van taal word as ontoereikend uitgebeeld. In die dramateks word byvoorbeeld slegs Grete se kant van 'n telefoongesprek tussen haar en haar sielkundige Richard weergegee:

Die laaste paar dae praat hy glo met kakkerlakke. Hy vergeet dinge. Hy vra dieselfde vrae oor en oor. Hy is vuil. Hy is vuil ... e ... (*luister*) Richard. [...] Hy borsel nie meer tande nie. Hy loop heeldag in sy pajamas rond. Kam nie meer sy ... Daar is hierdie nuwe seep dispensers, mens hoef nie eens daaraan te vat nie. Die dispenser sense as jou hande naby is en spuit die seep uit. Ek moet 'n ad daarvoor maak ... Nou die oggend het ek hom kaal in die tuin gevang rondkruip. (*luister*) Hoe moet ek weet, hy

was seker besig om te ... (*luister*) Nee, ek het hom nie gevra nie ... Moes ek? (*luister*)
My pa, Richard, my pa vee homself nie meer af nie. (15)

Anker speel 'n spel met taal deur slegs gedeeltes van die gesprek aan die leser/gehoor weer te gee. In hierdie “halwe” gesprek is dit egter duidelik dat Grete nie werklik antwoorde op haar vrae kry nie, dat die gesprek meer frustrasie as verligting aan Grete verskaf en dat haar gedagtes lukraak dwaal van haar pa se situasie na haar nuwe seepadvertensie. Grete en Richard se gesprekke, wat deur die loop van die dramateks voorkom, word deel van die geroesemoes van die huishouding en hulle vermag nooit werklik iets daardeur nie.

Die gegewe dat taal slegs agtergrondgeraas sonder enige werklike betekenis is, kom nog sterker na vore in die toneel waar Grete en Tjaart haar voornemende kliënte, Charlené en Stephán, onthaal. Die kliënte word voorgestel deur twee leë stoele, met Grete en Tjaart wat soms van hulle stoele na die leë stoele skuif. Die gesprek neem die vorm aan van die twee jongmense wat om die beurt kaartjies teks uit 'n bak op die tafel lees (71). Die teks op die kaartjies is niksseggende en soms absurde brokkies, clichés van die hedendaagse samelewing, byvoorbeeld:

“I love what you've done with the place.

What a stylish presentation.

Ja, but then you also get 200 free minutes.

Oh, this is just wonderful.

Butternut cooked in butter, honey, cinnamon and a squeeze of lemon juice.

Don't know; maybe last year? I lost touch when he refused to join Facebook.

Just a bit of a nasal habit.

I don't read newspapers anymore, it's too depressing

[Ensovoorts, ensovoorts.]” (73–4)

Tussendeur is daar ook verwysings na die Suid-Afrikaanse situasie, byvoorbeeld:

“Do people still get AIDS? You never hear from them anymore.

And I was like só upset about the xenophobia thing; our Zimbabwean was such a darling.

Ons was by 'n restaurant in Kaapstad. Hulle food stylist het 'n Bergie-chic menu gelaunch. Die kos word aangedra in swartsakke ...” (75, 77, 78)

In 'n afgestompte, oppervlakkige globale verbruikerskultuur dra gesprekke oor vigs en xenofobie net soveel gewig as dié oor die gaarmaak van pampoen en Facebook. Sosiale

kwessies soos haweloosheid word vervlak tot 'n modegier, en Suid-Afrika se probleme word deel van die agtergrondgeraas van die hedendaagse samelewing.

Terwyl die bogenoemde gesprek aan die gang is, is Gregor en Josefina besig om Gregor se geraasmasjien in die kelder te voltooi. Die bou van die geraasmasjien kan beskou word as 'n poging van Gregor om uit die beperkende strukture van taal te breek. Die geraasmasjien bestaan onder andere uit 'n ou klavier wat Gregor "al hoe valser stem" (22) en 'n bandopnemer en ou opnames van Grete en Gregor jr. as kinders (45). Gregor neem sy en Josefina se stemme, Josefina se vals vioolspel, asook 'n gesprek tussen Grete en Tjaart waarin hulle sy verslegtende toestand bespreek, op (45, 46–9). Die produk is 'n vermenging van klanke en brokkies van gesprekke: dit is 'n chaotiese kakofonie waarin betekenaar en interpretasie opgehef word (vgl. Deleuze en Guattari 2008:13, 159). Gregor begin dan die opname toenemend harder te speel terwyl Grete en Tjaart die kliënte onthaal (79). Josefina en Gregor sing en maak ook ander geluide terwyl die opname speel (79–81). In die neweteks staan die volgende: "Wat in die kelder plaasvind dra ten minste net soveel gewig as wat bo in die eetvertrek plaasvind. Die teks vir die eetvertrek kan gelees word as agtergrondmusiek vir die roes uit die kelder" (71–2). Alhoewel die neweteks meld dat die geraas uit die kelder "ten minste net soveel gewig" as die gesprek tussen die jongmense dra, is dit duidelik dat die klanke van Josefina, Gregor en die geraasmasjien méér gewig dra as die generiese gesprek wat op die boonste vlak aan die gang is. Die gesprek is "agtergrondmusiek" vir dit wat in die kelder aangaan en nie andersom nie. Die alledaagse gebruik van taal is betekenisloos en leeg, terwyl Gregor en Josefina se geraasmaak deel van hulle metamorfose is. In die neweteks word dit wat in die kelder aan die gang is, as volg beskryf:

Die ouers is te midde van 'n kakkerlakkings en geraasmasjien-bouery. GREGOR en JOSEFINE is naak of skraps geklee en vuil. Hulle bou 'n insek met hul lywe. Die insek is rats, soepel, speels, nuuskierig en heeltemal on-, voor- en postmenslik. Die lyflikheid is intiem, eroties. Geen dialoog, alleenlik die geklik en -kir van 'n insek. Die insekspel word afgewissel met die konstruksie van die geraasmasjien en die stelselmatige begin van die musiekstuk – klein voorwerke vir die magnum opus aan die einde. Alles wat hulle doen en brom, die klanke en ritmes, het die suggestie van 'n fabriek. Dit is 'n fabriek wat homself maak, 'n masjien wat homself bou. Hulle word die proses. (71)

In hierdie toneel is taal nie meer 'n hindernis in Gregor en Josefina se proses van dierwording nie: hulle kommunikeer bloot deur klanke, geraas. Deterritorialisering en desubjektivering vind plaas deurdat hulle nie meer as individue funksioneer nie, maar 'n Gregor-Josefina-(geraas)masjien word. Gregor en Josefina se transformasie word in die volgende afdeling verder bespreek.

4.3 Die metamorfose: kindwees, volwassenheid, oudword, insekwording en dood

Steeves (1999:1) beskou die grens tussen mens en dier nie as iets waarmee die mens gebore word nie, maar as iets wat aangeleer word. Dit hang saam met die gegewe van aangeleerde taal wat uiteindelik die mens se wêreld inperk. Soos wat die mens van volwassene na kind ontwikkel, word die skeiding tussen mens en dier al groter. Volgens Steeves (1999:1) is die proses van volwassening die proses van onderwerping en die aanleer van konsepte en ons plek binne hierdie konsepte. Dit is 'n tipe dood waardeur die liggaam aanvaarbaar mens moet word deurdat dierlikheid onderdruk word. Alles wat "wild" is, word onderdruk en die kind

wat volwasse word, verander in 'n skepsel van die rede: "The creature will be created rather than emerge. As he comes to think of his body as human it will become human, individual, and alone" (Steeves 1999:1).

Vir Steeves (1999:1), wat nie noodwendig doelbewus in die idioom van Deleuze en Guattari skryf nie, is om mens te word 'n regressie en 'n tipe dood. In Deleuziaanse en Guattariaanse terme is dierwording, menswording (of enige ander wording) nie regressief of progressief nie, maar gaan dit oor die strewe na 'n proses van voortdurende verandering eerder as vooruitgang of agteruitgang (Deleuze en Guattari 2005:238). Wat wel van belang is in Steeves (1991:1) se stelling is dat om kind te wees, is om dier te wees. Anker (in Anker en Kapp 2016 en Anker, Bouwer en Wicomb 2015) wys daarop dat die rolle in *Samsa-masjien* omgekeer is: die kinders pas nou die ouers op waar die ouers altyd na die kinders gekyk het. Hierdeur word die oumense weer soos kinders. In die volksmond word die toestand van demensie, soos in die geval van Gregor, dan ook "kinds" genoem. Gregor en Josefina se terugkeer na kindwees bring hulle nader aan dierlike liggaamlike bevryding.

In *Samsa-masjien* word oudword en demensie egter nie verromantiseer nie. Daar word nêrens gesuggereer dat dit maklik of aangenaam is nie, maar die wyse waarop Gregor en Josefina die verval van hulle menslike liggame hanteer, word wel in 'n positiewe lig gestel. In 'n gesprek tussen Grete en Josefina beskryf Josefina Gregor se toestand as tegelyk "skrikwekkend" en "mooi":

GRETE: Ma, asseblief. (*stilte*) Hy is scary. Ek weet nie hoe jy cope nie.

JOSEFINE: Dit is skrikwekkend, ja. Maar daar is ook mooi ...

GRETE: Mooi? Hierdie siekte? Daar is niks van hom oor nie.

JOSEFINE: Jou pa kon nooit 'n kind wees nie. Miskien is nou sy kans. Miskien was die kind nog altyd daar. (29)

Daar mag dalk min van Gregor as individu oor wees, maar soos bespreek, word hy deel van 'n heterogene montage wat verder strek as die subjek.

'n Belangrike aspek van Gregor en Josefina se insekwording is dat dit ook 'n vleeswording is. Hulle keer egter nie terug na die vlees in die gedaantes van mense nie, maar gebruik hulle menslike liggame om 'n nuwe liggaam, die liggaam van 'n insek, te bou (71). Teenoor hulle verval, bejaarde liggame is hierdie liggaam "rats, soepel, speels, nuuskierig en heeltemal on-, voor- en postmenslik" (71). Hulle nuwe liggaam is dus 'n verbetering op hulle ou liggame. Volgens Braidotti (2013:1-2) en Wolfe (2003b:ix) is dit in die posthumanistiese era, wat hulle albei van mening is ons reeds in is, dat die grens tussen mens, dier en masjien (die menslike en niemenslike) vervaag en geproblematiseer word: "[P]osthumanism [...] renders uncertain and unstable [...] the relationship of the human to itself because it renders unstable not just the boundary between human and animal but also between organic and the mechanical or technological" (Wolfe 2010:90). Gregor en Josefina steek dan ook hiërdie grens oor en word terselfdertyd dier en masjien: "Dit is 'n fabriek wat homself maak, 'n masjien wat homself bou" (71). Hulle transformeer tot 'n postmenslike wese wat alle grense van klassifikasie oorskry.

Soos insekte in 'n swerm word Gregor en Josefina een organisme. As gevolg van die wyse waarop inseksworme funksioneer, word insekte dikwels aan masjiene gelykgestel (Dodd 2013:154 en Parikka 2010:22). Die Gregor-Josefina-swerm-masjiene is egter nie koud en gevoelloos nie, maar “die lyflikheid is intiem, eroties” (71). Deur die opheffing van die grens tussen mens, dier en masjiene in 'n posthumanistiese konteks is sekere eienskappe nie beperk tot 'n bepaalde groep nie: 'n masjiene kan intimiteit ervaar, insekte kan gevoelens hê en mense kan masjiene wees.

Gregor en Josefina keer reeds vroeër terug na die vlees deur “tegelykertyd dierlik en broos” seks te hê in die kelder (64): “Hul bewegings en posisies herinner toenemend meer aan dié van parende insekte as aan menslike omgang. Ons hoor geluide, min daarvan menslik. Die bedryf eindig waar albei ouers uitgeput en uitgelate lê en hyg” (64). Soos genoem in afdeling 4.1 word die ouers se passiewolke seks geplaas teenoor die kinders se onsuksesvolle poging tot seks. In *Samsa-masjiene* is passie slegs in “dierlike”, “vuil” seks te vind: om vlees te word, is om dier te word. Gregor en Josefina se seks is egter steeds “broos”, wat daarop dui dat hulle steeds weerloos is, selfs dalk meer weerloos is, in hulle insekgedaante(s).

Alhoewel Gregor glo dat die kakkerlak onsterflik is (30), kom die broosheid en weerloosheid van 'n inseklyf ook na vore in sy volgende beskrywing van sy metamorfose:

Almal is welkom in die onderwêreld. Ek speel nie meer nie. Ek wil nie meer eet nie, drink nie, asemhaal nie, liefhê nie, nie meer doodgaan nie. Ek is insek. Ek breek my afgeseëde vleis oop. Ek wil leef in my are, in die murg van my bene, in die labirint van my skedel. Ek trek terug in my derms. Ek vind beskutting in my bloed. Ek kan leef in my kak. Ek wil alleen wees met my bloed. My gedagtes is seerplekke. My brein is 'n wond. Ek wil masjiene wees. Ek is geraasmasjiene. Voelers om te voel, pote om te loop. Geen pyn, geen gedagtes. 'n Masjiene wat my uitkeer en afskil tot net die eksoskelet bly, tot die binnelyf uitgevreet en leeggeslurp ... Tot die buitedop hard en koud en broos so maklik verkruimel in enigiemand se kies. Dit is my DNS? Deoksiribonukleïensuur? Maar hoe luister mens daarna? (34–5)

In hierdie aanhaling streef Gregor na 'n liggaamwording (hy wil “leef in [sy] are” en “beskutting vind in [sy] bloed”), maar terselfdertyd wil hy liggaamlikheid ophef en “nie meer eet nie, drink nie, asemhaal nie, liefhê nie, nie meer doodgaan nie” (34–5). Gregor se woorde herinner aan Bruns (2007:707) se beskrywing van die ontkenning van die liggaamlike in die proses van menswording eerder as dierwording. Weer eens suggereer Gregor dat insekte nie kan doodgaan nie (“[...] nie meer doodgaan nie. Ek is insek”) (34), maar weerspreek hom dan deur te beskryf hoe die inseklyf “maklik verkruimel in enigiemand se kies” (35). Volgens Diamond (2008:74) en Deleuze (2004:23, 25) word die grens tussen mens en dier afgebreek deur liggaamlikheid, weerloosheid, lyding en pyn. Gregor koppel egter lyding en pyn aan die verstandelike/rede en nie aan die liggaam nie: “My gedagtes is seerplekke. My brein is 'n wond” (35). Hy spreek hierna die wens uit om 'n masjiene te word wat nie pyn voel nie (35). Vroeër stel hy die inseklyf gelyk aan 'n tipe masjiene wat ledemate soos die onderdele van 'n masjiene kan vervang: “Julle kan maar byt. Inderwaarheid had ek 'n fabriek vol arms, skure vol bene. Inderwaarheid was arms soos pote, bene soos tentakels. Drade! Inproppings! Inderwaarheid wil ek uitgaan in die lig. Soek my ranke terug, terug ...!” (29). Gregor redeneer dus dat hy as insek minder weerloos en onsterflik sal wees. Waar die Gregor-Josefina-insek-masjiene as weerloos en passiewolke beskryf word, is die insek wat Gregor hier beskryf, gevoelloos en meganies van aard. In hierdie aanhaling is ook 'n direkte verwysing na

Deleuze en Guattari (2005:161) se konsep van die LsO: volgens hulle word jy 'n LsO as jy 'n masjien skep wat by ander kollektiewe masjiene kan inprop.

Dit kan moontlik geïnterpreteer word dat Anker hier insekte as meganomorfiese voorwerpe (“mechanomorphic objects”) uitbeeld: robotagtige wesens wat bloot deur instink gedryf word (Dodd 2013:154). 'n Moontlike afleiding is dan dat Anker hier verval in antroposentriese dualisme deurdat insekte voorgestel word as gevoellose objekte wat in teenstelling is met menslike subjektiwiteit. Die beskuldiging van antroposentrisme word ook soms teen Deleuze en Guattari en hulle konsep van dierwording gemaak. Beaulieu (2011:80) bespreek hoe sommige kritici binne MDS en posthumanisme, byvoorbeeld Donna Haraway, Deleuze en Guattari se metafisiese blik op die dier as onsuksesvol beskou in die oorsteek van die grens tussen mens en dier deurdat dit bloot 'n uitbreiding van menslike ervaring is en nie werklik iets met die dier te doen het nie. Volgens Beaulieu (2011:80) is dit 'n misverstaan van Deleuze en Guattari se werk. Hy voer aan dat Deleuze en Guattari se filosofie juis antihumanisties is deurdat die prosesse van desubjektivering en ontpersoonliking bevorder word. Die mens beklee nie 'n bevoorregte posisie in Deleuze en Guattari se denke nie en konsepte soos *molêr/molekulêr*, *risoom* en *montage* word op gelyke vlak van toepassing gemaak op die mens, die dier, die politiek, die kunste, ens. (Beaulieu 2011:72). Parikka (2010:23–4), wat hier onder duidelik gebruik maak van Deleuziaanse en Guattariaanse terme, beskryf die tipe masjienagtige uitbeelding van insekte, soos in Anker se *Samsa-masjien*, as volg:

Despite the fact that several commentators often seemed to regard instincts as closed loops of automatic behaviour, it might be useful to also see instincts functioning as intensities – prelinguistic modes of intertwining the body with its surroundings (other bodies), the resonance of bodies in continuity and movement. Intensity marks this readiness for action, a threshold for interactions as affects.

Na aanleiding van Parikka (2010:23–4) se uitspraak kan Gregor se beskrywing van sy insekwording hier bo eerder gelees word as 'n nuwe wyse van bestaan: een waar die subjek versplinter en verweef raak met sy/haar omgewing en op hierdie wyse nie individuele pyn voel nie. Deleuze en Guattari (2005:141, 254) gebruik dan ook die term *machine* om na 'n veelvuldigheid van lewensvorme te wys wat versmelt en nuwe moontlikhede en beweging tot gevolg het. Vir Deleuze en Guattari is 'n masjien dus nie gevoelloos en dood nie.

Ook na aanleiding van Deleuze en Guattari se teorie, skryf Braidotti (2006:144) die volgende: “Death is the ultimate transposition, though it is not final. The sacralisation of life in Christian ethics is challenged by Deleuze’s theory of the becoming-animal/insect/imperceptible: *Zoe* carries on, relentlessly [...]” Braidotti (2006:138) maak 'n onderskeid tussen *Zoe* en *Bios*: “Life is half animal: *Zoe* and half discursive: *Bios*.” Binne tradisionele, antroposentriese denke word *Zoe* ondergeskik gestel aan *Bios*, word dit geassosieer met die “ander”, en staan dit vir alles wat irrasioneel, liggaamlik en monsteragtig is (Braidotti 2006:138). Volgens Braidotti (2006:138) is *Zoe* egter sentraal in die nomadiese versplintering van subjektiwiteit tydens dierwording soos uiteengesit deur Deleuze en Guattari: “Nomadic thought loves *Zoe* and sings its praises by emphasising its active, empowering force against all negative odds” (Braidotti 2006:138). Gregor se insek-masjienwording is dus 'n manier om sy naderende dood te verwerk en te aanvaar, eerder as om dit te ontken. Hy neem ander vorme van wording aan as voorbereiding op die (ver)wording van die gestorwe liggaam. Die dood is nie meer 'n einde nie, maar net nog 'n fase in die

voortdurende verandering en beweging van die versplinterde nomadiese subjek. Dit sluit aan by die aanhaling van Miller wat as motto vir die dramateks dien: verganklikheid en die dood word hier net so 'n wonderbaarlike en ryk uitdrukking van die lewe as groei.

5. Ten slotte

Anker (in Anker en Kapp 2016) voer aan dat *Samsa-masjien* onder al die intertekste, taalspeletjies en intellektuele verwysings wat daarin gelees kan word, die verhaal van twee mense is wat oud word en die dood moet verwerk. Gregor en Josefina is mense wat altyd die samelewing se strukture gevolg het en gedoen het wat van hulle verwag word: Gregor het as skoolhoof lang ure gewerk en Josefina het huis gehou en kinders grootgemaak en nooit haar eie drome nagestreef nie (37, 39, 40–1). Aan die einde van hulle lewe breek hulle uiteindelik uit die sosiaal aanvaarbare strukture: hulle word vuil, leef hulle liggaamlik uit en maak ekstatische geraas.

In hierdie artikel lees ek *Samsa-masjien* binne die raamwerk van MDS. Die vraag ontstaan of 'n verhaal wat uiteindelik oor mense gaan, werklik die grens tussen mens en dier kan oorskry. Word die dier, in hierdie geval die insek, nie net 'n instrument en metafoor vir menslike ervaring nie? Dit is egter onmoontlik vir enige (menslike) skrywer om uit 'n perspektief buite dié van die menslike ervaringswêreld te skryf. Ek is van mening dat Anker in die toneelstuk wel die grens tussen mens en dier (en selfs mens, dier en masjien) oorskry. Hy beeld 'n hedendaagse samelewing uit waarin die mens so ver verwyderd geraak het van die liggaamlike dat 'n posthumanistiese wording soos Gregor en Josefina s'n die enigste hoop is. Gregor en Josefina ontsnap van die steriliteit en kunsmatigheid van die hedendaagse verbruikerskultuur deur vuil te word, "dier" te word, liggaam te word. Terselfdertyd word hulle masjien, maar soos bespreek is dit nie 'n gevoellose masjien nie, maar 'n Gregor-Josefina-insek-masjien wat buite enige klassifikasiestrukture val – hierdeur word die hiërargie van mens, dier, organiese en anorganiese opgehef. Hiermee saam verval die struktuur van taal: een van die grootste skeidings tussen mens en dier.

Anker steek verder die skeidslyn tussen mens en dier oor deurdat hy die leser/gehoor inspireer om op 'n nuwe wyse na insekte te kyk. Soos genoem, ervaar die meeste mense vervreemding en afsku in hulle omgang met insekte. Gregor en Josefina is egter verwonderd met hulle insekliggaam – vir hulle beteken dit bevryding en ekstase. Die Gregor-Josefina-insek-masjien wek empatie eerder as weersin by die leser/gehoor. Anker maak gebruik van insekte, die groep diere waarvan die mens die meeste vervreem is, om verganklikheid, iets waarmee alle mense hulle kan vereenselwig, aan te roer. Hy maak dan ook nie gebruik van die fraaie vlinder in sy uitbeelding van die metamorfose van die lewe na die dood nie, maar verkies om een van die (uit die mens se perspektief) grillerigste insekte, die kakkerlak, te gebruik. Dit is in die vuil, klam, donker ruimte van die kakkerlak waar kreatiwiteit floreer en nuwe moontlikhede na vore kom.

Die grens tussen mens en dier word in die toneelstuk oorskry veral ook deurdat daar gewys word op dit wat mens en dier gemeen het: weerloosheid en die dood. Diamond (2008:74) wys daarop dat liggaamlikheid gepaardgaan met "being 'alive to the world'". Deur bewus te wees van sy/haar liggaam voel die mens meer "lewend", maar daarmee saam word die mens ook meer bewus van sy/haar eie weerloosheid en sterflikheid (Diamond 2008:74). Ten spyte van

die transformasie wat Gregor en Josefina se insekwording vir hulle bring, is hulle uiteindelik ook weerloos. Gregor sterf, maar sy laaste kreet is ten minste “ekstasies” (87). Gregor se dood laat Josefina verlate en “verslae” (87, 89). Die uiteinde van die metamorfose is dus ook nie sonder pyn en lyding, dit wat mens en dier met mekaar verbind, nie. Josefina sterf kort ná Gregor (92).

Marais (2007:86) skryf die volgende oor die funksionering van die termietnes: “As enkelinge is die koningin en al haar onderdane die swakste, die mees bedreigde van alle insekte. As enkelinge in ’n onbeskermd omgewing, sou die ras nooit kon voortbestaan nie.” In die Gregor-Josefina-swerm van twee kan die een ook nie sonder die ander een aanhou bestaan nie. Soos in afdeling 4.3 bespreek, is die dood egter nie die einde nie. Gregor en Josefina se dood kan daarom as ’n verdere wording beskou word wat moontlik is slegs as menslike subjektiwiteit nie meer bestaan nie.

Bibliografie

Aloi, G. 2014. On a wing and a prayer: butterflies in contemporary art. In Marvin en McHugh (reds.) 2014.

Anker, W. 2007a. Die nomadiese self: skisoanalitiese beskouinge oor karaktersubjektiwiteit in die prosawerk van Alexander Strachan en Breyten Breytenbach. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Universiteit Stellenbosch.

—. 2007b. Hoe om te skryf met afgekapte hande: Breyten Breytenbach se *Woordwerk* (1999) en die taalfilosofie van Deleuze en Guattari. *Stilet*, 19(2):1–12.

—. 2008. Nomades, oorlogsmasjiene, Freud en The Doors: 'n Skisoanalise van Alexander Strachan se “Visioen” (1984) met verwysing na *Apocalypse Now*. *LitNet Akademies* (Geesteswetenskappe), 5(3):94–109.

—. 2015. *Samsa-masjien*. Pretoria: Protea.

Anker, W. en T. Kapp. 2016. Willem Anker: *Samsa-masjien*. Gesprek by Woordfees 2016, 5 Maart, 9:00, Stellenbosch: HB Thom-Foyer.

Anker, W., J. Bouwer en P.-H. Wicomb. 2015. *Samsa-masjien*: Jaco Bouwer, Willem Anker en Pierre-Henri Wicomb gesels oor dié drama (video). LitNetKanaal@Youtube, 22 Mei. <https://www.youtube.com/watch?v=Lyt5n1RUgag> (23 Februarie 2016 geraadpleeg).

Beaulieu, A. 2011. The status of animality in Deleuze’s thought. *Journal for Critical Animal Studies*, 9(1/2):69–88.

Birke, L. 2011. Preface: In hope of change: Rethinking human-animal. In Taylor en Signal (reds.) 2011.

Bonta, M. en J. Protevi. 2006 [2004]. *Deleuze and geophilosophy: A guide and glossary*. Edinburg: Edinburgh University Press.

- Boundas, C.V. (red.). 2006. *Deleuze and philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Braidotti, R. 2006. The ethics of becoming–imperceptible. In Boundas (red.) 2006.
- . 2013. *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Brown, E.C. 2006. *Insect Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2007. Talking Insects. *Antennae*, 3(1):4–7.
- Bruns, G.L. 2007. Becoming–animal (Some simple ways). *New Literary History*, 38(4):703–20.
- Cavell, S., C. Diamond, J. McDowell, I. Hacking en C. Wolfe (reds.). 2008. *Philosophy and animal life*. New York: Columbia University Press.
- Chaudhuri, U. 2014. Becoming rhinoceros: Therio-theatricality as problem and promise in Western drama. In Marvin en McHugh (reds.) 2014.
- Crous, M. 2015. “Samsa–masjien”: Oudword, aflegging en die verlies aan taal boei enduit. *Netwerk 24: Boeke*, 22 Junie. <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Samsa-masjien-Oudword-aflegging-en-die-verlies-aan-taal-boei-enduit-20150622> (23 Februarie 2016 geraadpleeg).
- De Beer, D. 2014. Arts fest showcases quality and diversity. *The Star*, 8 April, bl. 5.
- Deleuze, G. 2004. *Francis Bacon: the logic of sensation*. Londen en New York: Continuum.
- Deleuze, G. en F. Guattari. 2008 [1986]. *Kafka: Toward a minor literature*. Vertaal deur D. Polan. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press.
- . 2005 [1987]. *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia*. Vertaal deur B. Massumi. Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. 2002. The animal that therefore I am (More to follow). Vertaal deur D. Wills. *Critical Inquiry*, 28(2):369–418.
- Diamond, C. 2008. The difficulty of reality and the difficulty of philosophy. In Cavell e.a. (reds.) 2008.
- Dodd, A. 2013. Popular entomology and anthropomorphism in the nineteenth century: L.M. Budgen’s *Episodes of insect life*. In Thorsen e.a. (reds.) 2013.
- Griebenow, M. 2015. Stuk sleur mee, walg, onthuts en ontroer. *Netwerk 24: Teater*, 21 Januarie. <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Teater/Stuk-sleur-mee-walg-onthuts-en-ontroer-20150121> (26 Julie 2016 geraadpleeg).

- Jones, O. 2000. (Un)ethical geographies of human-non-human relations: encounters, collectives and spaces. In Philo en Wilbert (reds.) 2000.
- Kafka, F. 2014. *The metamorphosis*. Vertaal deur D. Wyllie. Tustin, Kalifornië: Xist Classics. (Elektroniese weergawe).
- Lockwood, J. 2013. *The infested mind: Why humans fear, loathe, and love insects*. Oxford: Oxford University Press.
- Marais, E.N. 2007. *Die siel van die mier*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Marvin, G. en S. McHugh. 2014. In it together: an introduction to human-animal studies. In Marvin en McHugh (reds.) 2014.
- Marvin, G. en S. McHugh (reds.). 2014. *Routledge handbook of human-animal studies*. New York: Routledge.
- May, W.W. en M.S. Terpenning. 1991. Delusional parasitosis in geriatric patients. *Psychosomatics*, 32(1):88–94.
- Meyer, N. 2015. Samsa-masjien. *LitNet*, 17 Januarie. <http://www.litnet.co.za/samsa-masjien> (14 Maart 2016 geraadpleeg).
- Painter, D. 2007. Die wysheid van die plante: Enkele gedagtes oor Willem Anker se *Siegfried*. *LitNet*, 5 Desember. <http://www.litnet.co.za/die-wysheid-van-die-plante-enkele-gedagtes-oor-willem-anker-se> (13 April 2016 geraadpleeg).
- Palmeri, F. 2006. The autocritique of fables. In Palmeri (red.) 2006.
- Palmeri, F. (red.). 2006. *Humans and other animals in eighteenth-century British culture: Representation, hybridity, ethics*. Hampshire: Ashgate.
- Parikka, J. 2010. *Insect media: An archaeology of animals and technology*. Posthumanities 11. Minneapolis: University of Minneapolis.
- Philo, C. en C. Wilbert. 2000. Animal spaces, beastly places: an introduction. In Philo en Wilbert (reds.) 2000.
- Philo, C. en C. Wilbert (reds.). 2000. *Animal spaces, beastly places. New geographies of human-animal relations*. Londen en New York: Routledge.
- Pople, L. 2014. Drie eietydse dramas blink uit. *Die Burger*, 7 April, bl. 14.
- Rudy, K. 2014. Bestial imaginings. In Marvin en McHugh (reds.) 2014.
- Steeves, P.H. 1999. Introduction. In Steeves (red.) 1999.
- Steeves, P.H. (red.). 1999. *Animal others. On ethics, ontology, and animal life*. Albany: State University of New York Press.

- Taylor, N. 2011. Introduction: Thinking about animals. In Taylor en Signal (reds.) 2011.
- Taylor, N. en T. Signal (reds.). 2011. *Theorizing animals: Re-thinking humanimal relations*. Nederland: Brill.
- Taylor, N. en R. Twine. 2014. Introduction: locating the “critical” in animal studies. In Taylor en Twine (reds.) 2014.
- Taylor, N. en R. Twine (reds.). 2014. *The rise of critical animal studies: From the margins to the centre*. Londen en New York: Routledge.
- Thorsen, L.E., K.A. Rader en A. Todd (reds.). 2013. *Animals on display. The creaturely in museums, zoos, and natural history*. University Park, Pennsilvanië: The Pennsylvania State University Press.
- Visagie, A. 2013. Pasmaatspesies, niemenslike diere en die omgewing: gedagtes oor die postkoloniale ekokritiek in Suid-Afrika. LitNet, 22 Februarie. <http://www.litnet.co.za/pasmaatspesies-niemenslike-diere-en-die-omgewing-gedagtes-oor-die-postkoloniale-ekokritiek> (6 Augustus 2015 geraadpleeg).
- Wolfe, C. 2003a. *Animal rites: American culture, the discourse of species, and posthumanist theory*. Chicago en Londen: The University of Chicago Press.
- . 2003b. Introduction. In Wolfe (red.) 2003.
- . 2010. *What is posthumanism?* Posthumanities 8. Minneapolis: University of Minneapolis.-
- Wolfe, C. (red.). 2003. *Zoontologies. The question of the animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Woodward, W. en E. Lemmer. 2014. Introduction: Figuring the animal in post-apartheid South Africa. *Journal of Literary Studies*, 30(4):1–5.

Eindnotas

¹ My dank aan die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns en die Universiteit Stellenbosch vir finansiële steun vir hierdie navorsing.

² Waar slegs bladsynommers aangegee word, is die verwysing na Anker se dramateks *Samsamasjien* (2015).

³ Sien Anker (8) se verwysing na “Kafka se muis-sanger” in die rolverdeling in die dramateks.

⁴ Verskeie kritici binne die veld van MDS verkies om van die terme *menslike dier* en *niemenslike dier* gebruik te maak, omdat die mens ook ’n dier is (sien byvoorbeeld Birke

2011 en Woodward en Lemmer 2014). Omdat *menslike dier* en *niemenslike dier* ietwat lomp is, gebruik ek in hierdie artikel die terme *mens* en *dier*. Ek doen dit egter met die veronderstelling, soos uiteengesit deur Marvin en McHugh (2014:2), dat die mens ook 'n dier is. Die term *niemenslike dier* is ook nie onproblematies nie, omdat die term *mens* steeds deel vorm van 'n beskrywing vir alle diere wat nie mense is nie.

⁵ Ek het Anker se doktorsale proefskrif, “Die nomadiese self: skisoanalitiese beskouinge oor karaktersubjektiviteit in die prosawerk van Alexander Strachan en Breyten Breytenbach” (2007), geraadpleeg waar ek onseker was oor die Afrikaanse vertaling van Deleuze en Guattari se konsepte en terme. Soos reeds genoem, het Anker (2007a, 2007b en 2008) uitvoerig in Afrikaans geskryf oor die teorieë van Deleuze en Guattari en ek het meestal saamgestem met sy vertaling van terme.

⁶ Bruns (2007:705) omskryf Deleuze en Guattari se teorie oor intensiteite as volg: “An intensity is something like a moving line without boundaries or points along the way, a pure difference without structure or definition [...]”

⁷ Deleuze en Guattari (2005:33) verwys na *molêre* en *molekulêre* bestaanswyses. Die *molêre* bestaanswyse hou verband met die boomagtige en die *molekulêre* bestaanswyse met die risoomagtige. Hulle neem die term *molêr* uit die veld van chemie waar dit verwys na die getal atome in een gram waterstof (Anker 2007a:138). Na aanleiding van Bonta en Protevi se bespreking van Deleuze en Guattari se konsepte in *Deleuze and geophilosophy* beskryf Anker (2007a:138) die verskil tussen *molêre* en *molekulêre* bestaanswyses soos volg:

'n “Mol” bevat altyd dieselfde hoeveelheid partikels, ongeag die volume wat dit beslaan. By Deleuze/Guattari verwys die term “molêr” nie na die grootte van die partikels nie, maar is die verskil tussen *molêr* en *molekulêr* eerder die verskil tussen verskillende modi van organisering van 'n veld of “populasie” van partikels (van enige omvang). Deleuze/Guattari se gebruik van *molêr* verwys na die vermoë om slegs te fokus op die gemiddelde gedrag binne 'n veld. 'n Veld is dus *molêr* wanneer dit georganiseer is volgens spesifieke norm of standaard, sodat die partikels gerangeer kan word kragtens hul afwykings tot die norm. *Molekulêre* montages of velde verwys weer na montages waar die afwykende gedrag van die partikels in ag geneem moet word omdat hulle groot veranderinge binne die montage kan teweeg bring. *Molêre* liggame is velde binne ekwilibrium en *molekulêre* montages verkeer in toestande ver van ekwilibrium.

⁸ Hierin is ook 'n verwysing na die avant-garde Dada-beweging van die vroeë 20ste eeu waarin die klem op die absurde was en die doel was om betekenis af te breek eerder as te skep. Wat hiermee saamhang, is die konsep van “noise music” van die futuriste in min of meer dieselfde tyd.