

Nomades, oorlogmasjiene, Freud en The Doors: 'n Skisoanalise van Alexander Strachan se "Visioen" (1984) met verwysing na *Apocalypse Now*

W.P.P. Anker
Universiteit van Stellenbosch

Abstract

Nomads, war machines, Freud and The Doors: A Schizoanalysis of Alexander Strachan's "Visioen" ("Vision") with reference to Apocalypse Now

In the thought of Deleuze and Guattari, subjectivity is seen as a radical multiplicity which continuously transforms itself. Some literary texts can be read as portrayals of such a multiple and so-called nomadic subjectivity. I set out to read Alexander Strachan's short story "Visioen" ("Vision") from his debut collection, 'n Wêreld sonder grense (A World without Borders) (1984), with a few Deleuze-Guattarian concepts in hand, and hopefully this schizoanalysis will show a way to a new reading of all Strachan's early texts. Francis Ford Coppola's film Apocalypse Now (1979) will be used as an important intertext throughout the discussion.

Opsomming

Nomades, oorlogmasjiene, Freud en The Doors: 'n Skisoanalise van Alexander Strachan se "Visioen" (1984) met verwysing na *Apocalypse Now*

Die artikel bied 'n Deleuze-Guattariaanse lesing van Alexander Strachan se kortverhaal "Visioen" uit sy debuutbundel, *'n Wêreld sonder grense* (1984), met Francis Ford Coppola se film *Apocalypse Now* as 'n belangrike interteks wat deurlopend bygehaal word.

1. Ver-beelding van 'n nomade

Die denke van Deleuze en Guattari (vgl. 2003:379) skaar sigself nie by 'n stabiele, ewigdurende, universele denkende subjek nie, maar sien subjektiwiteit as 'n radikale veelvoudigheid wat sigself voortdurend transformeer. Sommige

literêre tekste kan met veel vrug gelees word as uitbeeldings of ver-beeldings van 'n sodanige veelvoudige of nomadiese subjektiwiteit. Aan die hand van bepaalde konsepte van Deleuze en Guattari wil ek Alexander Strachan se kortverhaal "Visioen" uit sy debuutbundel, *'n Wêreld sonder grense* (1984), bestudeer en die verhaal hopelik vanuit 'n nuwe hoek belig. Francis Ford Coppola se film *Apocalypse Now* (1979) word in die bespreking deurlopend as 'n belangrike interteks betrek.

In my bespreking van "Visioen" ignoreer ek bewustelik die politieke en ideologiese elemente wat in Strachan se teks raakgelees kan word. Ek fokus alleenlik op die aspekte van die naamlose verteller wat hom as 'n Deleuze-Guattariaanse nomade teken. Hierdie spesifieke (en bewustelik beperkte) fokus op die teks bring ook mee dat sekere elemente en inhoude in die teks bevoorgond kan word wat nie sou pas in die strukture van ander meer ideologiese en psigoanalitiese lesings nie. Die skisoanalise is nie 'n alternatiewe metanarratief wat tekste binne 'n nuwe, allesomvattende betekenisstruktuur wil plaas nie, maar is juis, soos in die bespreking duidelik sal word, 'n versteuringsmeganisme, 'n instrument om tekste op 'n guerrilla-wyse binne te gaan juis met die doel om allesomvattende ideologiese en psigoanalitiese strukture oop te breek en die klein en mineur-bewegings in die teks en in die karakters te bevoorgond.

In hul bestudering van subjektiwiteit noem Deleuze-Guattari hul benadering skisoanalise, wat hulle lynreg teenoor psigoanalise opstel. Waar psigoanalise alles meet in terme van neurose en kastrasie, begin skisoanalise by die skiso, sy ineenstortings en sy deurbrake. Teenoor die Oedipale en ge-Oedipaliseerde "territoriums" van die familie, die kerk, die skool, die volk en die party, maar veral die territorium van die individu, soek die skisoanalise die "gedeterritorialiseerde" vloeiinge van begeerte, die vloeiinge wat nog nie gereduseer is tot die Oedipale kodes en die "geneurotiseerde territoriums" nie; dit soek na die begerende masjiene wat sulke kodes ontsnap as ontvlugtingslyne wat na elders beweeg (Seem 2003:xvii). Kompleksiteitsteorie, en veral Deleuze-Guattari se polities-geïnformeerde weergawe daarvan, fokus op die subjek as 'n funksionele struktuur wat verrys uit 'n veelvoudigheid van laervlak-komponente, wat hulle in *Anti-Oedipus* begerende masjiene noem. In *A Thousand Plateaus* word nie soveel aandag aan die fisiologiese en sosiaal-psigologiese oorsprong van die subjek geskenk nie, maar word dit wel gestel dat skisoanalise die onderbewuste as 'n niegesentreerde stelsel sien, as 'n masjinistiese netwerk van eindige outomata (vgl. Bonta en Protevi 2004:5–6):

This sort of emergent subjectivity arising from a multiplicity of components is what philosophy of mind calls a "society of mind" composed of a population of "autonomous agents". Unlike most cognitive scientists, however, who practice an implicit methodological individualism, Deleuze and Guattari allow emergence above the plane of the subject at the level of what they term "social machines" (with various stops in-between, at the institutional, urban, and state levels).

Die skisoanalise is dus onder meer 'n instrument waarmee die leser 'n teks op 'n alternatiewe wyse kan benader as deur die psigoanalitiese teorieë se strukturering, vereenvoudiging en totalisering van die letterkunde. John Rajchman (2001:90) bied 'n konkrete motivering vir Deleuze-Guattari se afwysing van psigoanalitiese literêre teorie:

[Psychoanalysis] enclosed them [lives] with a new system of "personalizing" identification – that of the family and the "images"

of familial persons, as if the unconscious were only a kind of deficient identification within the familial order. When, for example, "a life" is shown in literature, a psychoanalytically inspired criticism is there to bring it all back to the "family romance" of the character, if not of the author. For Deleuze such "familialism" explains nothing, it is just what needs to be explained.

Voor die analise of skisoanalise geskied, is dit egter vir my nodig om die Deleuze-Guattariaanse konsep van die oorlogmasjien baie voorlopig te skets.

2. Die oorlogmasjien¹

In die eerste plek verwys *oorlogmasjien* hoegenaamd nie na 'n weermag nie. Volgens die skisoanaliste funksioneer oorlog buite die Staat. Oorlog word nie beheer deur die Staatsapparaat nie. Die oorlogmasjien is verder ook nie reduseerbaar tot die Staatsapparaat nie; dit beweeg buite sy soewereiniteit en gaan sy wet vooraf: dit kom van elders. Deleuze en Guattari (2003:352) voer aan dat die Staat geen oorlogmasjien van sy eie het nie, dat dit slegs 'n oorlogmasjien kan bekom, en dat hierdie masjien die Staat voortdurende probleme sal gee. Die Staat wantrou die oorlogmasjien, omdat die Staat 'n ekstrinsieke masjien erf. Die Staat approprieer die idee van oorlog volgens sy politieke vereistes, die Staat gelei die oorlog, dit is nooit in volle beheer daarvan nie. Die Staat is niks meer as 'n geleier, 'n dirigent van oorlog nie.

Deleuze en Guattari (2003:352–3) verduidelik die verskil tussen die funksionering van die Staat en die funksionering van die oorlogmasjien onder andere met die gebruik van twee voorbeelde van bekende bordspele, skaak en go. Skaak is die spel van die Staat. Skaakstukke is gekodeer en het elk 'n intrinsieke identiteit en 'n reeks eienskappe waaruit hul bewegings, situasies en konfrontasies ontspring. Skaakstukke funksioneer struktureel. Go is die spel van die oorlogmasjien. Go-stukke is naamloos, kollektief, 'n derdepersoonsfunksie, sonder die persoonlikheid van skaakstukke: die "dit beweeg" van go en nie die "my koning is in die moeilikheid" van skaak nie. Go-stukke is elemente van 'n niegesubjektiveerde masjienversameling met geen intrinsieke eienskappe nie, alleen situasionele eienskappe. Die go-stukke het alleen ekstrinsieke verhoudinge waarvolgens hulle die funksies vervul van invoeging, van situasie, begrensing, omringing, breking. Die hele milieu is een van uiterlikheid. Die skaak-oorlog is gekodifiseer, geïnstansionaliseer, gereguleer, met 'n voorste en agterste linie, met gevegte. Die go-oorlog is sonder gevegslinies, sonder konfrontasies of terugtrekkings, selfs sonder gevegte: go is suiwer strategie, waar skaak semiologie is. In go word jy versprei oor 'n oop ruimte en behou jy die moontlikheid om vanuit enige punt te verskyn. Die beweging is nie van een punt na 'n volgende nie. Die beweging is voortdurend, sonder vertrekpunt of aankoms – 'n guerrilla-oorlog. Die gelyke ruimte van go word gestel teenoor die gegroefde ruimte van skaak. Met *gegroefde ruimte* word hier bedoel dat die bewegings oor die ruimte van die skaakbord gestruktureer is en onderhewig is aan sekere beweegreëls van spesifieke, onderskeibare speelstukke. Die verskil is in wese dat skaak die ruimte kodifiseer en dekodeer, waar go die ruimte territorialiseer en deterritorialiseer.

Die oorlogmasjien is 'n guerrilla-aanval op die Staat; dit kom van nêrens en slaan blitsig toe, voor dit weer verdwyn. Deleuze en Guattari gebruik die konsep van die oorlogmasjien as 'n manier om 'n beeld te skep van 'n bestaans- en denkwyse waar die mens se verhouding met die buitekant, die leë wêreld, nie gemedieer word deur enige innerlikheid soos 'n bewussyn of siel nie. Hierdie denke is gewelddadig in sy aksies en onderbroke in sy verskynings. Dit is 'n denke van die buitekant, 'n denkwyse wat 'n direkte en onmiddellike verhouding met die wêreld

moontlik maak (2003:353–5). Dit is denke wat begin opereer soos 'n guerrillavegter, omdat dit nie die deurtrapte roetes van die gevestigde denkstrukture hoef te volg nie.

Die oorlogmasjien is die ontdekking van die nomade (Deleuze en Guattari, 2003:380). Dit ontplooi 'n denke en begeerte wat fundamenteel verskil van die Staatsapparaat, waarvan die Oedipale struktuur een van die belangrikste boustene is. Die oorlogmasjien is 'n versameling kreatiewe kragte wat op geen manier oorlog as sy objek het nie; dit konstitueer eerder 'n transformatiewe energie (2003:229–30). Dit beweeg buite die gegroefde grense van subjektiwiteit wat onderdrukkend en stiptelik omskryf is deur die Staatsapparaat. Hierdie komplekse konsep kan gelees word as die manifestasie van die potensiële energie van die nomadiese subjek(te). Die term *nomadiese subjek* verwys na 'n subjek wat leef in 'n volgehoue toestand buite ewililibrium, teenoor die Staatsubjek, wat begeer om voortdurend gestratifiseer te bly. Die nomadiese subjek is die inwoner van die gelyke oppervlak, die oorlogmasjien.

Die Staat hunker voortdurend na die bestaan van vasgestelde paaie in goedomskrewe rigtings wat spoed beperk, sirkulasie reguleer en in alle detail die relatiewe bewegings van subjekte en objekte meet (2003:386). Hierteenoor is die oorlogmasjien die konstitusie van 'n gladde, ongegroefde ruimte wat deur die nomadiese subjek beset word. Verder is die nomadiese subjek die subjek wat bewus is daarvan dat dit voortdurend wordinge ondergaan. Dit is die subjektiwiteitsbeleving wat bewus word van die ewige andersword, die meer- en minderwording van die self, sonder om te wil klou aan enige mitiese innerlikheid. Die oorlogmasjien bekragtig die mateloosheid van subjektiwiteit en vestig sigself in hierdie mateloosheid. Dit is 'n ruimte van heterogeniteit en veelvoudigheid.

3. “Visioen” / *Apocalypse Now* / *Heart of Darkness*

“Visioen”, die laaste verhaal in Alexander Strachan se kortverhaalbundel *'n Wêreld sonder grense*, vertel van die naamlose verteller se terugkeer na die bos. Hy verlaat sy familie op 'n geheime sending om sy vriend en eertydse bevelvoerder, Jock, te gaan opspoor. Jock het 'n SWAPO-basis oorgeneem en regeer daar sonder om enige ag te slaan op die weermag se bevel. Die verteller se sending is om Jock te probeer oorreed om terug te keer na die outoriteit van die weermag, anders moet hy vermoor word. Die verhaal eindig waar die verteller wel vir Jock vermoor, maar dan self die basis oorneem, en sodoende ook volg in die voetspore van sy vader, wat volgens gerugte dieselfde plan gehad het.

Hierdie verhaal word gewoonlik geïnterpreteer as die uitbeelding van die verteller se finale en algehele verval. Van Coller (1984) wys byvoorbeeld op die “negatiewe ontsirkelingsproses of devolusieproses” van die hoofkarakter wat die bundel uitbeeld. Smuts (1984) wys op soortgelyke wyse op 'n aftakelingsproses wat die mens dwing “verby die grens van menslikheid tot die vlak van die onmenslike”, en De Lange (1985) wys op “hulle [die rebelse soldate se] onvermoë of onwilligheid om terug te keer”. Pienaar (1985) sluit direk hierby aan as hy verklaar: “In the end the main character becomes so complete a war machine that he can’t turn himself off.”

Hier word die term *oorlogmasjien* egter in sy normale, siniese wyse gebruik en nie in die positiewe sin soos Deleuze en Guattari die konsep *oorlogmasjien* ontwikkel nie. Die klimaks van die bundel in “Visioen” word dus meermale gelees as 'n oorgawe van die hoofkarakter aan 'n sinnelose lewe van geweld waar alle grense van menslikheid verontagsaam en selfs afgesweer word. Ek wil dit egter in

my skisoanalitiese lees van die verhaal hanteer as 'n uitbeelding van 'n positiewe, vitale en kreatiewe wording van die nomadiese subjektiwiteit van die verteller.

In "Visioen" keer die nomadiese subjek terug na die oorlogssituasie, en na die nomadiese ruimte van die bos. Die figuur van die naamlose soldaat, die biologiese soldatevader van die verteller, wat vlugtig in die bundel se eerste verhaal, "Herinnering", verskyn, keer ook in hierdie laaste verhaal terug. In "Visioen" noem die verteller hierdie figuur vir die eerste maal eksplisiet "[m]y vader" (50). Die man wat hom grootgemaak het, was nooit meer as "pa" nie. En natuurlik het Jock hierdie skim, die biologiese vader van die verteller, goed geken. Niemand weet hierdie legende van die oorlogsmasjien was die verteller se vader nie, hierdie oorlogsmasjien wat in "Herinnering" die Oedipale familiedriehoek van die verteller kom uitmekaarskeur het:

As kind het ek hom af en toe gesien wanner hy by ons aan huis gekom het. Dit het maar min gebeur, want sy koms het altyd die huishouding omgekrap. Kort voordat ek by die leër aangesluit het, het ons gehoor dat hy dood is. (45)

"Visioen" is 'n vou waarin verskeie tekste byeenkom. Dit is ook 'n ontvlugtingslyn na 'n plek buite die bundel self: daar is die verhaal van die nomadiese subjek wat begin in "Herinnering", daar is die verhaal van Jock, en die verhaal van die verteller se vader. Maar die verhaal van die drie figure, die verteller, die vader en Jock, die verhaal van hul sameknoping en ontvlugting uit die teks, die verhaal van "Visioen", is ook die verhaal van Conrad² se *Heart of Darkness* (1910), en meer spesifiek is dit die verhaal van *Heart of Darkness* soos dit hervertel word in Francis Ford Coppola se film *Apocalypse Now* (1979).

In hierdie bespreking sal gefokus word op die verskillende diagramme van begeerte, die verskillende wordingsprosesse van die subjekte in die film en in "Visioen". Die idee is om tekstuele koördinate te karteer, soos dit getrek is deur die Deleuze en Guattari/Coppola/Strachan-montage. Waar voortaan dus na "Kurtz" verwys word, word verwys na die Kurtz van Marlon Brando, in die filmteks, aangesien hierdie figuur nader is aan Jock as die oorspronklike Kurtz van Conrad.

3.1. Terug na die oorlog

"Visioen" begin "'n week of so" (46) na die verteller sy huis verlaat het. En soos in die geval van *Apocalypse Now* is dit die Staat wat die nomadiese subjek weer gedwing het om sy posisie van regulering en inperking van die huishouding te verlaat en na 'n nomadiese ruimte buite die Staatsgrense te ontvlug.

Die twee tonele waar die onderskeie vertellers in "Visioen" en *Apocalypse Now* deur die Staat ingeroep word om die sendingdossier te ontvang, is bykans identies. In "Visioen" staan: "Die spreekbuis stoot sy stoel terug ..." (47). Die persoon het geen naam of gesig nie; hy word slegs deur middel van sy funksie binne die Staatsapparaat beskryf. Hy is, in 'n radikale sin, alleenlik 'n spreekbuis. Ook in die film is die generaal en sy offisiere sonder enige onderskeibare kenmerke, behalwe miskien hul range. Meer oor dié filmtoneel later in die bespreking.

Die opdrag in die kortverhaal en die film is ook min of meer dieselfde. In die Strachan-teks word die opdrag in twee sinne aan die verteller oorgedra: "Jy sal jou eertydse vriend en spanleier oorreed om terug te keer. Weier hy, sal jy hom uit die weg moet ruim ..." (47).

In die film word daar deur die verloop van 'n gesprek met die generaals en sy kamerade bespreek hoe Kurtz verander het van 'n man van "wit and humor" tot 'n gevaar wat "obviously insane" is. Die generaal se handlangster, Jerry, som die opdrag om Kurtz te vermoor op met die woorde: "Terminate, with extreme prejudice" (*Apocalypse Now*).

In die film is Kurtz egter nog 'n onbekende vir Willard, terwyl die verteller in "Visioen" (die dubbelganger van Willard) reeds twee Kurtz-figure goed ken, naamlik Jock en sy biologiese vader. Met *Kurtz-figuur* bedoel ek hier 'n figuur wat herinner aan die karakter uit Conrad en Coppola se tekste: 'n man wat teen die wil van sy werkgewers, 'n maatskappy of Staat, 'n groep volgelinge byeenbring om onder sy heerskappy in 'n tipe primitiewe natuurstaat te leef buite die grense van die outoriteitsstelsel. Byna die hele verhaaltreks is 'n skets van hoe Jock juis so bestaanswyse volg (vgl. veral 45–7) en byna al wat die leser uitvind oor die vader van die verteller, is deur 'n paar woorde wat hom onmiddellik opstel as 'n subjek wat dieselfde wordingsproses as Kurtz deurgestaan het: "Die man na wie niemand meer by name verwys nie, het 'n gevaar geword oor die manne te lojaal teenoor hom geraak het" (45).

Baie van sy soldate het bedank en niemand praat oor die hinderlaag waarin hy (die verteller se vader) gelei is nie; hy was buite die orde, het buite die Staatmasjien beweeg, en dit maak die mindere soldate bang. Hierdie optrede, soos in die geval van Kurtz en Jock, het die Staat genoodsaak om die verteller se vader te vermoor.

Strachan se teks begin *in medias res*, die verteller reeds in die bos, met 'n vlugtige terugflits na sy ontvangs van die dossier. In die film word die figuur van Willard eers in meer detail ingekleur voor die dossier aan hom gegee word en hy hom in die bos begeef. Die rede hiervoor is ooglopend: die film het nie die voordeel van agt voorafgaande tekste wat die figure van beide die verteller en die Kurtz-figuur, Jock, verken nie. Al waarop die film kan terugspeel, is om Willard duidelik op te stel as 'n vrylik aangepaste Charlie Marlow (die verteller in *Heart of Darkness*). Let verder daarop dat sodra die dossier aan die verteller in "Visioen" gegee word, die verhaal dadelik ook as 'n derde hoek in die driehoek van tekste met die ekwivalente van die Kurtz-karakter as sentrum ingevoeg word. Die kortverhaal kan dus onmiddellik begin en binne 'n uiters ekonomiese omvang die verhaal weergee, juis as gevolg van die talle heenwysings buite die teks, na die tekste van Conrad en Coppola, asook natuurlik na die ander verhale in die bundel. Hierdie verhaal kan in 'n groot mate gelees word as die laaste hoofstuk van 'n novelle; die teks is veel meer verwickeld as in die geval van 'n gewone bundel, of selfs "eenheidsbundel", wat gewoonlik nie veel meer as temas of enkele karakters deel nie.

Die verteller en protagonis in Conrad se roman, Marlow, en so ook sy alter ego's, die film se protagonis, Willard, en die naamlose verteller in die Strachan-tekste, word uitgebeeld as 'n subjek wat deur 'n reeks wordings gaan, wordings wat nie alleen die subjek self nie, maar ook dié rondom hom affekteer.

3.2. Die wording³

Wat behels die Deleuze-Guattariaanse konsep *wording* (*becoming*)? Wat beteken dit as aangevoer word dat die verteller verskillende wordings (*becomings*) beleef?

Die idee van wording word ingesluit binne die idee van die nomadiese subjektiwiteit as 'n bestaanswyse van die "tussenin" of die intermezzo. Die subjek bestaan in sy wording – tussen die verteller en Jock, tussen Willard en Kurtz. Die self is die wording. Wording produseer niks behalwe sigself nie. Dit is 'n valse

alternatief om te sê óf jy boots na, óf jy is. Wat werklik is, is die wording opsigself, nie die klaarblyklike vaste termyne waardeur dit wat ver-word moet beweeg nie. 'n Wording ontbreek aan 'n subjek wat onderskeibaar van die wording self is. Waarop dit neerkom, eenvoudig gestel, is dat Deleuze en Guattari voorstel dat die subjek in 'n reeks van veel meer radikaal direkte verbindings met sy omgewing bestaan as wat meeste heersende subjektiwiteitsteorieë wil toegee. Hulle denke impliseer juis dat die verhouding met die buitekant, die leefwêreld, nie gemedieer word deur enige innerlikheid soos 'n bewussyn of siel nie, dat hierdie strukture van mediasie op die subjek afgedwing word wanneer hy tot transendentale ego gemaak word deur die Westerse en veral Freudiaanse denkstrukture. Die skisoanalise beskou dus die grens tussen bewussyn en wêreld as indeterministies, en sien daarom ook subjektiwiteit as 'n veelvoudigheid, 'n altyd voorlopige, ewig wordende, nomadiese proses, of anders gestel, 'n blote residu langs die begerende, wordende prosesse. Dit beteken egter nie dat die onderskeid tussen wêreld en bewussyn volkome opgehef word nie, alleen dat subjektiwiteit iets voorlopig is en sigself voortdurend ontmaak en hermaak.

Stivale (1998:30–31) som byvoorbeeld die kompleksiteit waarmee Willard se wordinge in die film met die res van die wêreld konnekteer, goed op:

These "becomings" unfold "in-between", in relationship to other "machinic" assemblages – notably, the "war machine" that sends Willard on his mission, "for [his] sins" – and to other processes of "becomings" – most evidently those of the rogue Colonel Kurtz whom Willard is ordered to kill. Yet, like linking rings or Venn diagrams, these "assemblages" and "becomings" enfold and overlap others, at once narrative, familial, and capitalist, through the different manifestations of "production" from the heart of which the film emerges.

Soos die geval is met die verhouding tussen die verteller en Jock deur die hele bundel, so is dit ook kolonel Kurtz wat Willard na 'n bestaan buite die begrensde logika van die Staat verlei. Dit is volgens Stivale (1998:34) spesifiek die ooglopende begeerte en (vertelde) wordinge in die Kurtz-dossier wat Willard na Kurtz aantrek.

Willard word egter reeds in die eerste toneel van die film uitgebeeld te midde 'n traumatiese wordingsproses. Die film begin waar Willard in 'n hotelkamer is, letterlik gedeterritorialiseer, weg van die bos. Hy is besig om sag te word terwyl hy voel hoe die vyand sterker word ("Charlie doesn't get a lot of R&R"). Hy bedink hom tot op die punt van waansin terwyl hy hard drink (Stivale 1998:39). Ook die verteller in "Visioen" begin die reis na sý "Kurtz" ná 'n tydperk van psigiese en fisiese onrus wat in die vorige agt verhale beskryf is.

Jock word duidelik opgestel as die Kurtz-figuur wanneer die parallel tussen die film en prosateks bestudeer word, en beide se oorbeweeg na 'n ongekarteerde ruimte buite die gegroefde Staatsroetes word uitgebeeld as 'n gevaarlike proses vir die psige. In die film sê die karakter Chef op 'n stadium: "Never get out of the boat, absolutely, goddamned right, unless you were going all the way."

Stivale (1998:42) maak dit egter duidelik dat, hoewel enige proses van 'n sogenaamde deterritorialisering buite die Staatsterritorium sy risiko's het, 'n posisie van algehele bewegingloosheid bykans onmoontlik is binne enige ruimte waar begeerte vloei:

Despite this plea to maintain fixed, secure territorial boundaries, no such guarantees are possible within the inexorable movement of

syntheses. The ceaseless flows of desire, whether creative or capitalist, proceed through diverse couplings (i.e. intersections of desiring, productive force in situ) toward equally diverse moments of "freez[ing] in place", when a "body suffers" from disorientating forms of organization. Yet from each point of arrest emerges a subsequent "distribution", a "new machine" pressing forward within the process of production, at once a graft on the production and a component that provides a further impetus for the progress.

Die proses van wording is nie alleen 'n voortdurende proses vir die nomadiese subjek nie, maar verder ook altyd 'n traumatiese proses, soos duidelik word in die film, en ook in die prosateks.

4. Wordende-Kurtz

Willard, die verteller in die film, berei hom voor vir sy sending deur die Kurtz-figuur te rekonstrueer gebaseer op 'n tekstuele korpus waartoe hy toegang het. Gedurende of tussen al die belangrikste gebeure op die boot word die figuur van Kurtz bespreek in die interne monoloog van Willard. Deur hierdie jukstaponering van die Kurtz-karakter met die gebeure op die boot staan sy personasie sentraal in die filmteks en vind die gebeure plaas onder die figuur of idee van Kurtz wat oor die gebeure hang. Die verteller in "Visioen" rekonstrueer op sy beurt sy vader, in die verhaal "Herinnering" en deur die paar verwysings in "Visioen", as 'n Kurtz-tipe wat sy gesin opgee vir 'n militêre deterritorialisering. Die figuur van die vader is egter ook deurentyd implisiet teenwoordig in die bundel voor hy weer eksplisiet bygehaal word met die slot. Ook word Jock gekonstrueer as die inkarnasie van Kurtz deur die wyse waarop hy sy onwettige basis buite die bekende en erkende grense oprig, 'n groep volgelinge het wie se groepsdinamika herinner aan 'n primitiewe stam, sy lang monoloë aan sy moordenaar om sy aksies of filosofie te verduidelik, en uiteindelik sy ondergang aan die hand van die man wat deur die outoriteitsliggaam gestuur is om hom te gaan konfronteer. Die verteller se voorbereiding geskied nie deur die lees van 'n dossier soos in die film nie, maar in die belewing van die wordende-Kurtz van Jock soos dit vertel word in vorige verhale in die bundel, soos "Die muurprent" en "Vergelding".

Aan die begin van die film sê Willard:

It was no accident that I got to be the caretaker of Colonel Walter E. Kurtz's memory, any more than being back in Saigon was an accident. There is no way of telling his story without telling my own, and if his story is really a confession, then so is mine.

Waar Willard dink dat dit geen toeval is dat hy die draer van Kurtz se verhaal sou word nie, aangesien hy soos die narratief verloop, al hoe meer vir homself in Kurtz begin sien, sou die verteller in *'n Wêreld sonder grense* dieselfde stelling aan die begin van die bundel kon maak oor sy verhouding met Jock en, in 'n mate, ook oor sy verhouding met sy biologiese vader. Deur sy eie verhaal te vertel, vertel die naamlose kryger in *'n Wêreld sonder grense* ook die verhaal van Jock en uiteindelik ook dié van sy vader. Hierdie idee verkry nog meer diepte wanneer onthou word hoe die figure van die verteller en die vader in "Herinnering" oormekaar skuif. Inderdaad kan die twee figure se stories nie op enige simplistiese wyse van mekaar geskei word nie. Verder kan dit, op grond van die wyse waarop die verteller aan die einde van "Visioen" letterlik die plek van Jock inneem, ook gestel word dat die figuur van Jock saam met dié van die verteller en sy vader in die teks verword tot 'n veelvoudigheid wat nie alleen verantwoordelik is vir 'n gelaagde en spannende verhaal nie, maar wat in die

tekstuele uitbeelding daarvan ook baie kan laat blyk oor die aard van die nomadiese subjektiwiteit.

Die vergadering waar die militêre masjien die dossier oorhandig, ontvou in beide die film en prosateks binne 'n paternalistiese scenario. Stivale (1998:51) verwys as volg na die filmtoneel: "[It is a scene] playing out as revelation of embarrassing family secrets."

In die kortverhaal is daar vier mans om 'n tafel wat afgevaardig is om die opdrag vir die sending oor te dra. Slegs een doen egter die praatwerk en hierdie spreekbuis bly naamloos (vgl. p. 46); in die film is die spreekbuis, die deugdelike Lucas (Harrison Ford), duidelik ontstig, sodat hy heeltyd hoes gedurende sy voorlegging. Ook teenwoordig is die generaal as die moraliserende vaderfiguur wat Kurtz analiseer, asook die karakter Jerry wat, behalwe sy naam, bykans identiteitloos bly. Die toneel sluit af met 'n onuitgesproke alliansie tussen Willard en die Staatsapparaat. Willard word hier klaarblyklik suksesvol geïnskribeer binne die vaste parameters wat Kurtz se subjektiwiteit as krimineel en as waansinnig definieer. In die kortverhaal vind blykbaar presies dieselfde inskripsie plaas. Die verteller bevraagteken hoegenaamd nie sy opdrag nie. Die opdrag om Jock "uit die weg [te] ruim" word gevolg deur die sin: "Kort hierna het ek per vliegtuig vertrek" (47).

In beide die film en die kortverhaal word die opdrag direk gevolg deur die vertrek van die protagonis. Hoe die twee karakters op hul soortgelyke opdragte reageer, sal later bespreek word, en dit sal duidelik word dat waar Willard miskien uiteindelik weer binne die Staat geïnskribeer word, die verteller in "Visioen" wel aan sy nomadiese aard getrou bly.

4.1. "Never get off the fuckin' boat!"

In die film vind die kyker die patrollieboot as die instrument van die Staat wat deur die militêre apparaat self gestuur word na 'n spesifieke deterritorialisasie, dit wil sê na 'n ruimte buite die Staat, na 'n gebied wat nie onder Amerikaanse beheer is nie, met Willard wat funksioneer as die nomadiese, residuele subjek (buite die familie van die boot, maar ook as die versteekte despoot wie se paranoia en mag binnekort die hele boot, die hele masjien sal domineer (Stivale 1998:52). Hier word die parallel tussen die deterritorialisasie van Willard en Kurtz duidelik as die boot gelykgestel word aan die oorlogmasjien waarvoor Kurtz begin regeer as despoot nadat hy dit buite die Staat gedeterritorialiseer het. Alhoewel daar nie in "Visioen" 'n soortgelyke patrollieboot-beeld aangetref word nie (die teks noem dit byna terloops dat die verteller per helikopter na die bos vlieg), kan die parallel tussen die boot en die deterritorialisasie van Jock tog gemerk word. Jock was, soos Kurtz en die boot, ook 'n instrument van die Staat en het, soos Kurtz en ook Willard, despoot geword oor hierdie masjien wat deur die Staat self tot 'n deterritorialisasie gedryf is. Jock as recce word deur die Staat opgelei binne 'n oorlogmasjien wat funksioneer deur opeenvolgende en deurentydse deterritorialisasies en oorskrydings. Dit is dus, soos in die geval van Kurtz, die Staat wat hom dryf na 'n deterritorialisasie wat uiteindelik té volkome is en tot beide Jock en Kurtz se malheid en verlies aan enige bron van betekenis lei. Soos in die geval van Willard in die boot en Kurtz in die oerwoud word Jock verder ook 'n despoot binne hierdie oorlogmasjien wat finaal buite die grense van die Staat gedeterritorialiseer is.

Daar sal nou meer spesifiek gekyk word na die deterritorialisasie van die Kurtz/Jock-figuur.

'n Tweede maal in die film, hierdie keer in die vorm van 'n kreet, herhaal Chef sy waarskuwing: "Never get off the fuckin' boat!" Dit is 'n waarskuwing teen wat Kurtz gedoen het en wat besig is om op die boot self te gebeur, om, soos Willard dit stel, te "split from the whole fuckin' program". Die boot op die rivier is die beeld van die voertuig van die Staat wat langs die erkende en bekende roete beweeg. Dit is interessant om op te let dat die rivier letterlik 'n gegroefde ruimte is. Sodra daar van die boot geklim word, word die ongekarteerde ruimte van die nomade betree. Dit is wat Kurtz gedoen het – hy het homself losgeskeur van die Staat se program en figuurlik gesproke die boot vir altyd verlaat. Chef se waarskuwing word gehoor op 'n stadium waarin Willard al hoe meer begin assosieer met die nomadiese subjek van Kurtz, sy progressiewe deterritorialisasie *vanuit* en *met* die middele van die militêre apparatuur. Kurtz se dossier gryp Willard aan: "The more I read and began to understand, the more I admired him. ... A tough motherfucker. ... [he] could have gone for general, but he went for himself instead."

Die band tussen die verteller in "Visioen" en Jock word deur die verloop van die bundel opgebou, sodat die leser altyd bewus bly van hoe naby hierdie twee subjekte se vloeiinge en wordinge aan mekaar is. Presies hoe sterk die band tussen Willard en Kurtz geword het met verloop van Willard se bestudering van sy dossier, word spesifiek op een plek in die film uitgespel. Na die Sampan-slagting doof die skerm vir amper 30 sekondes uit: 'n wond in die vertelling. Stivale (1998:54–5) het die volgende baie insiggewende opmerking oor hierdie narratiewe wond te maak:

This darkness, after a pivotal scene of murder as compassion, ruthlessness as clarity, is the heart of the film. Willard's comment through voiceover – "These boys were never going to look at me the same way again, but I felt like I knew one or two things about Kurtz that weren't in the dossier" – suggest just how close to Kurtz Willard has come, or may always have been. For Willard's own "clarity" of action is what he has come to read, or wants to read, in the deterritorializing narrative that he assembles during his "study sessions". At this point, Coppola seems quite ready to achieve his goal of creating and expressing a different and "extended reality", particularly as the next scene depicts the continuous deterritorialization of flows – mud, rain, gunfire, bodies, screams in the night – at the Do Lung Bridge.

Operasie Archangel, 'n operasie waartydens Kurtz reg in eie hande neem om vermeende informante te vermoor, wys hoe Kurtz die kapitalistiese aksiomas gepeil het en vir homself laat werk het. Sy goeie persdekking en die strategiese resultate het hom in staat gestel om die militêre magstrukture, wat hy verafsku het, te omseil (Stivale 1998:53). Kurtz was nou buite die Staat; hy wou nie en kon nie terugkeer nie. Soos Willard dit stel: "The Army tried one last time to bring him back into the fold. ... He kept going ... he kept winning. ... He was gone (*Apocalypse Now*).

Ook Jock het gekies om "vir homself te gaan"; hy het die militêre apparaat gebruik om vir homself 'n basis te konfiskeer.

4.2. Jock/Kurtz

Jock appropriëer "een van Swapo se ontoeganklikste basisse" (46) vir homself, 'n basis oorkant die grens, in die land van die vyand. Maar die oorlogsmasjien erken geen land nie, geen gestratifiseerde of gegroefde ruimte nie; grond is net grond. Jock kies 'n bestaan buite die opposisie vriend/vyand. Dit is egter nie hoe die

Staat dit sien nie. Jy is *vir* hulle of *téén* hulle, tipiese binêre denke, denke deur opposisie; die *of* van die Staat, in plaas van die *en* van die oorlogsmasjien. Jock ignoreer die Staat se instruksies, en die Staat dink: “[By] implikasie beskou hulle ons [die weermag] as die vyand” (46). Die weermag sien hulle as die vyand omdat hulle bevele ignoreer; die implikasie is dus: *óf* jy is die onderdaan, die onderwerp of subjek, van die Staat, *óf* jy is sy vyand.

Wanneer die verteller sy ou vriend weer ontmoet, merk hy Jock se “dooie oë” (48), en die leser sien as’t ware die kaal kop van Brando as Kurtz voor hom opdoem. As eggo van Kurtz sê Jock: “Ek het gewonder wie hulle sou stuur” (47). Kurtz noem Willard “an errand boy sent by grocery clerks to collect a bill” (*Apocalypse Now*), en die verteller in “Visioen” is blykbaar ook niks meer as ‘n “errand boy” in die oë van Jock, die Afrikaanse “Kurtz”, nie.

Soos die Kurtz van Conrad en Coppola neem Jock die verteller op ‘n verkenningstog deur die basis (47). Soos Coppola se Kurtz erken Jock hy is “moeg vir oorlog” (48); soos in die film sit die verteller dae om in Jock/Kurtz se hut (48), is hulle in mekaar se teenwoordigheid, alhoewel daar nie veel gesê word nie.

In beide Kurtz en Jock se monderings as die primitiewe despoot wat vrylik buite die Staatsmoraliteit beweeg, verskyn dieselfde krake:

"Dink jy miskien ek kan nie vir die manne gee wat hulle hier soek nie, hè? Hulle wil aksie hê, skiet, opdonner! God, man, het ek nie genoeg gehad nie? Ken ek nie die bos soos my hand nie? [...]"

"Ek is bang. Nie vir mense nie. Dis iets anders. Ek weet nie; dis 'n dooie gevoel in my bors. Dinge wat ek gedoen het, het my begin pla." (49–50)

Kurtz soek op sy beurt 'n dubbele begroning: daar is sprake van 'n lang manuskrip (lees: belydenis) wat net vir 'n oomblik sigbaar is in die film, en 'n versoek dat Willard Kurtz se vertelling oor die motivering vir sy dae aan Kurtz se seun sal oorvertel. Beide hierdie belydenisse sou dien om Kurtz weer binne die familie te begrond (Stivale 1998:34). Beide Kurtz en Jock val weer terug in die Staatsmoraliteit en soek vergifnis; by beide is daar sprake van 'n wens vir 'n reterritorialisasie binne die Staatsfamilie. Hierdie wens is egter veel groter by Kurtz as by Jock; dit is asof Jock besef dat enige terugkeer onmoontlik is.

"Hy lyk nie soos die beste operateur wat die Weermag *nóg* gelewer het nie," sê die verteller oor Jock (50). Die deterritorialisasie het Jock so ver geneem van enige herkenbare kodes dat hy nie meer weet hoe om op die werklikheid te reageer nie: "'Vir mense is ek nie bang nie,' sê Jock, en sy stem is hees. 'Dink jy ek ken nie jou opdrag nie?'" (50).

Die ander soldate “was van plan om Jock uit te stoot. Hy het nooit meer uit sy hut gekom nie en hom ook nie meer aan [die verteller] gesteur nie” (51). Hierna het Jock die voorbok se keel afgesny, toe weet die verteller: “Jock is kranksinnig” (51).

Die vertellers in beide die film en die kortverhaal word voor dieselfde keuse gestel. En die keuse wat elkeen uitoefen, is ook tekenend van die keuse wat aan elke nomadiese subjektiwiteit gestel word. Die twee opsies sal vervolgens teen die agtergrond van die twee narratiewe bestudeer word.

5. Die twee moorde op Kurtz

Albei vertellers weet wat hulle te doen staan: hulle moet Kurtz vermoor. Beide gebruik 'n geruime tyd van introspeksie om hieroor na te dink. Eerder as om die bemanning terug te stuur voor hulle Kurtz se basis bereik, laat Willard hulle oor aan hul eie vloeiinge. Lance word oorgelaat aan sy voortgesette LSD-onderdompeling in algehele deterritorialisasie, wat uiteindelik juis sy oorlewing waarborg. Chef word op die boot gelos om te wag vir radiokontak van die weermag, waardeur sy doodsvonnis voltrek word. Tussen die twee pole van die gewillige gevangene en deugdelike seun staan Willard se subjektiwiteit in die middel. 'n Mens mag verbaas wees oor Willard se besluiteloosheid, maar Stivale (1998:56) voer aan dat, sou daar gekyk word na die voorbeeld van Colby as leier van die primitiewe stam, Willard bewyse het van waarheen sy voorgestelde wordinge kan lei, en dit bots met die idee van deterritorialisasie, aangesien dit weer 'n reterritorialisasie binne 'n ander vorm van familie impliseer – die familie van Kurtz. As die fotojoernalis (Dennis Hopper) met Willard oor Kurtz praat, sê hy: "Out here, we're all his children."

Kurtz skep in die film 'n tweede paternalistiese sisteem teenoor die paternalistiese Staatsisteem van die Amerikaanse regering. Willard word dus volgens Stivale bewus daarvan dat die keuse vir Kurtz nie noodwendig 'n keuse vir radikale nomadedom is nie. Dat Kurtz aan die einde van die film die vergifnis van sy eie seun verlang, is miskien juis die gevolg daarvan dat hy nie werklik aan die paternalistiese, Oedipale denkwyse ontsnap het nie. Later in die bespreking sal meer gesê word oor hierdie wens van Kurtz en Willard se keuse om nie die basis vir homself te eien nie, maar terug te keer na die Staat.

In "Visioen" is die keuse van die verteller om Jock te vermoor en die basis vir homself toe te eien reeds vroeg sigbaar. Hy begin betrokke raak by die bestuur van die basis terwyl Jock nog in beheer is. Die verteller se voorstelle is, soos dié van Kurtz en dié van Willard met die Sampan-slagting, ooglopend wreed, maar ook pragmaties, direk en impulsief: "'Ons moet die helfte doodskiet,' sê ek" (51). Verder stel die verteller voor: "Ons kan selfs vroumense invoer." Hy wil nie meer 'n alleen manlike ruimte hê nie; hy stel die grense oop vir meer begeerte, vir ander vorme van begeerte en ander vorme van vloeiing en wording.

"Sou dit wees wat my vader in gedagte gehad het? 'n Eie volk om oor te regeer?" (51) wonder die verteller. Hier word skielik, nadat die hele bundel blykbaar afstuur op 'n deterritorialisasie buite die Staat met sy idees van familie en volk, gewens vir 'n "eie volk". Waarna hierdie idee van "volk" moontlik kan verwys, sal later duidelik word. Dit kan egter reeds gesê word dat dit nie 'n "Volk" is soos wat die Staat die term verstaan nie. Die oorlogmasjien het ook die reg om terme te approprieer en dit in die monde van nomadiese subjekte te laat verander.

5.1. Visioen

Die middag raak die verteller aan die slaap:

Ek skrik natgesweet wakker. My lyf is warm en ek het 'n oomblik nie 'n benul van tyd nie. Dis nag. Ek maak my hand toe en voel die krag van my greep. Alles lyk onwerklik ... byna asof ek myself op 'n afstand dophou (52).

Hier kom die titel van die verhaal ter sprake. Is die hele teks 'n visioen, 'n droom, 'n fantasie? 'n Visioen het egter die bykomende betekenis dat dit wel 'n band met die werklikheid het, alhoewel dit 'n vooruitwysing na 'n toekomstige werklikheid is. Is die subjek steeds in sy voorstedelike huis met die mooi tuin? Is dit alles

slegs 'n moontlike toekoms? Of is slegs die laaste gedeelte van die verhaal 'n droom? Die volgende paragraaf begin met 'n frase wat moontlik dui op die gefantaseerde aard van die gebeure: "Gestel ek staan op ..." (52).

Of dit alles wel werklik gebeur, is egter nie van veel belang nie; dit gaan hier oor die wording en vloeiing van 'n subjektiwiteit en hierdie wording het te make met die beweging van begeerte, en begeerte beweeg net so maklik in die fantasieë van subjekte as in die "werklikheid" rondom die subjekte. En volgens Deleuze en Guattari is alle beweging van begeerte "werklik" in 'n radikale sin.

Soos wat die verteller op pad na die moord beweeg, merk hy "die skaduwees wat die vlamme teen die hut gooi" (52). Hier is 'n uiters primordiale beeld, die skaduwees van vlamme teen die hut, die jagmes in die hand. Dit skep 'n herkenbare beeld van 'n nomadiese stam, 'n trop buite die mure van die Stadstaat.

5.2. 'n Drang na mitologie

Om die parallele bespreking van die twee tekste op gang te hou, moet daar nou terugkeer word na die film en hoe die keuse van Willard in die film na vore tree. In die geval van *Apocalypse Now* is die keuse van Willard miskien nie heeltemal geloofwaardig binne die konstruksie van begerende masjiene in die res van die narratief nie. Stivale (1998:49) voer aan dat Coppola se drang om terug te keer na mitologie om 'n meer afgeronde einde te gee, die impak van die film verswak en die film binne die beelde, strukture en bewegings van die Oedipale familie hersitueer:

Marcus ['n filmkrytikus] sees quite well the potential with which Coppola worked in developing Kurtz's character. But he also points out that, all dreamlike cinematography and special effects aside, the dream quality was subsumed by Coppola's need to work within the mythological dimension. Thus, despite his vision of producing a fully surrealist representation of Vietnam – and to achieve thereby a creative and affective process less subjugated to directorial norms – Coppola finally accedes to a fully formed and quite circumscribed device to end his film.

Wat is die implikasies van hierdie einde (Willard wat nie die basis oorneem nie, maar met die skulderkennis van Kurtz in sy arms terugkeer na die instrument van die Staat, die patrollieboot) vir 'n teks wat te doen het met die beweerde proses van 'n subjek wat mal word? Coppola se toevlug tot die mitiese simboliek en verwysings om aan sy film 'n meer afgeronde einde te gee, en veral die karakter Kurtz se pleidooi dat Willard sy aksies aan Kurtz se seun moet gaan verduidelik, plaas die hele kunswerk juis binne die Oedipale raamwerk wat Deleuze en Guattari heelhartig aanval. Stivale (1998:49) gaan selfs verder: omdat Coppola nie tevrede is met sy einde nie, omdat hy nie 'n einde het nie, resitueer Coppola volgens Stivale al Kurtz se deterritorialisasies en ontvlugtingslyne, sy beweging buite die Staatsmoraliteit, binne die skoon parameters van die geprivatiseerde mite en tragedie *Homo familia*.

Voorheen is reeds verwys na beide Kurtz en Jock se vertoon van skuldgevoel, dat hulle tog nie verhewe bo die moraliteit van die weermag is of was nie, en dus ook nie verhewe bo of bewegende uit die familiedrama nie. Stivale (1998:56–7) merk op dat Kurtz bekommerd is oor sy nalatenskap in die geheue van sy seun. Kurtz stem daarom in tot die kodering van die familie en verwelkom hierom sy moord. As gevolg van die rituele en papierwerk wat met 'n subjek gepaardgaan, kan dit gestel word dat die dood tot die reïnskripsie en reterritorialisasie binne die

Staatsfamilie lei. Hierom onderskryf Kurtz Willard se Staatsending om hom te vermoor en gee hy selfs vir Willard die opdrag om hom te vermoor. In "Visioen" is daar nie hierdie mate van die wens na reterritorialisering binne die familie by Jock nie, aangesien hy verval het tot 'n kranksinnige, skisofreniese moordenaar. Vir hom is daar geen kans op reterritorialisasie nie; hy is in 'n toestand van vryval.

6. Oedipus: "... a face from the ancient gallery ..."

Wat die einde van *Apocalypse Now* betref: Coppola se toevlug tot die mitologie van die Vuurkoning trianguleer die narratief binne die koördinate van pappa-mamma-ek. Hierdie triangulering geskied nie alleen aan die einde nie, maar as opgelet word na die musiek waarmee die film open, sal dit duidelik word dat die film inderdaad *geraam* word deur die familietheater van Oedipus. Die eerste klanke wat die kyker in die film hoor, is die musiek van The Doors wat "The End" speel. Hierdie opname van die lied is 'n verkorte weergawe en bied as tweede strofe 'n vereenvoudigde, gebanaliseerde mantra van "fuck, fuck, fuck, kill, kill, kill" in plaas van die oorspronklike lirieke wat as volg lees (maar waarvan die woord *fuck* as gevolg van destydse sensuurwette deur 'n veelseggende taallose gil op die album *The Doors*, 1967, vervang is):

The killer awoke before dawn.
He put his boots on,
He took a face from the ancient gallery
And he walked on down the hall.
[...]
And he came to a door,
And he looked inside:
"Father?"
"Yes, Son?"
"I want to kill you. Mother ... I want to
fuck you." (Hopkins en Sugerman 1980:96)

'n Meer Oedipale raam vir die film is haas ondenkbaar. Die feit dat bostaande lirieke vervang is met die herhaling van *fuck* en *kill*, laat egter by enige persoon wat voorheen die oorspronklike gehoor het, geen onsekerheid oor met wie omgang gehad word en wie vermoor word nie.

Soos duidelik word in die dokumentêr *Hearts of Darkness*, was Coppola onder baie finansiële druk tydens die produksie van die film. Die proses het te lank aangehou en te duur geword, totdat die hele projek amper uit sy hande geglip het. Kan dit 'n rede wees vir sy besluit op 'n vereenvoudigde einde, 'n einde wat die meerderheid kykers sou tevrede stel? Kan dit wees dat, omdat die projek te groot geraak het, hy genoodsaak was om sy kreatiewe denke te laat buig voor die Kapitalistiese masjien? Die kompleksiteit van die tallose sosiale en begerende masjiene wat die film konstitueer, laat geen finale antwoord toe nie. Wat wel gesê kan word, is die volgende: die filmindustrie is presies wat die woord impliseer: 'n massiewe industrie. Dit is 'n instrument binne die Kapitalistiese Staatsapparaat en bied in hierdie geval nog 'n produk wat geraam is deur die god van kapitalisme: koning Oedipus.

7. 'n Vuis

Teenoor die keuse vir Oedipus staan die keuse van die naamlose nomade in "Visioen": "Ek stoot 'n gebalde vuis bokant my kop uit en 'n siddering trek deur die groep" (52). Soos 'n pyl, 'n projektiel, skiet 'n vuis die lug in, 'n suiwere ontvlugtingslyn. Let op: "'n vuis", nie "my vuis" nie. Die liggaam is nie 'n subjek nie, nie 'n land nie, maar grond, 'n gelyke oppervlak wat nou verdedig moet word: "'Ons moet saamstaan,' sê ek. 'Ons het 'n weermagaanval om af te weer'" (52).

Die nuwe "volk" is teen die weermag, vir die oorlog. 'n Volk dan, in die sin dat hulle 'n groep, 'n trop, is wat nêrens ingepas kan word in groter gehele, soos SWAPO of die SAW nie, volkome onherleibaar na groter groeperinge.

Die nomadiese subjek kies om die basis oor te neem; hy kies téén die patrollieboot, téén die familie/weermag/Staat. Die nomade wil die woestyn laat groei; oorlog is wat plaasvind as die oorlogmasjien bots met stede en die Staat as kragte van gegroefdheid. Die nomade wil die Staat vernietig sodra dit daarmee in kontak kom. Tog is die ware nomade nie oningelig oor die Staat nie, ken hy die Staat baie goed, kan hy ook daarbinne funksioneer, en weet hy dat gegroefde roetes soms nodig is, anders sal sy volk in die woestyn sterf van die dors. Jock het te ver wegbeweeg uit die kenbare ruimtes en roetes van die Staat; inderdaad, soos reeds herhaaldelik genoem is, was dit ironies genoeg juis die Staat wat hom (letterlik in die verhaal) al hoe verder weggestuur het van die gegroefde roetes, tot hy nie weer sy pad na 'n oase kon vind nie. Die nomadiese oorlogmasjien en die Staat kan nie sonder mekaar nie; hulle impliseer mekaar: Aristoteles sou gesê het dat oorlog nie die voorwaarde of die objek van die oorlogmasjien is nie, maar dat dit die oorlogmasjien voltooi of vergesel. Derrida sou gesê het dat oorlog die supplement van die oorlogmasjien is (Deleuze en Guattari 2003:417). Die proses van deterritorialisasie, van oorskryding, is slegs 'n bewusmaking van die grense van die menslike bestaan, van sy wese as subjek, 'n bewusmaking en af en toe 'n beweging op hierdie grense, miskien selfs 'n kortstondige oorskryding. Wat hier ter sprake is, is 'n voortdurende kreatiewe proses van selfkonstituering wat die grense van menswees toets en stelselmatig skuif in verskillende weë en lyne van ontvlugting uit 'n beperkende, rigiede en uiteindelik onkreatiewe bestaanswyse.

Bibliografie

Anker, W.P.P. 2006. Guerilla-aanvalle op koning Oedipus. 'n Skisoanalitiese lees van Alexander Strachan se kortverhaal "Herinnering" (1984). *Stilet* 18(2), September.

Apocalypse Now. 1979. Regisseur: Francis Ford Coppola. Zoetrope.

Bonta, Mark en John Protevi. 2004. *Deleuze and Geophilosophy. A Guide and Glossary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

De Lange, Johan. 1985. Tekste met poëtiese digtheid. *Die Transvaler*, 27 Junie.

Deleuze, Gilles en Félix Guattari. 2003 (1987 Frans). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Vertaal deur Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse. 1991. Regisseur: Fax Bahr met George Hickenlooper. Dokumentêre materiaal deur Eleanor Coppola. Triton.

Hopkins, Jerry en Danny Sugerman. 1980. *No One Here Gets Out Alive*. New York: Warner Books.

Pienaar, Hans. 1985. Blissful War. *Frontline*, 30 April.

Rajchman, John. 2001 (2000). *The Deleuze Connections*. Londen: The MIT Press.

Seem, Mark. 2003. Introduction. In Deleuze en Guattari 2003 (1983).

Smuts, J.P. 1984. 'n Sterk nuwe stem. *Die Burger*, 13 September.

Stivale, Charles J. 1998. *The Two-Fold thought of Deleuze and Guattari. Intersections and Animations*. Londen: The Guilford Press.

Strachan, Alexander. 1984. 'n Wêreld sonder grense. Kaapstad: Tafelberg.

Van Coller, H.P. 1984. Prosadebuut toon talent. *Die Volksblad*, 8 September.

Eindnotas

¹ Vir 'n meer gedetailleerde beskrywing van die konsep *oorlogmasjien*, vgl. Anker (2006:67–9) ('n skisoanalise van "Herinnering", 'n ander verhaal uit Strachan se bundel) en Deleuze en Guattari (2003:351–423).

² Weens die beperkte omvang van hierdie studie sal ek slegs fokus op die transtekstuele bindinge tussen "Visioen" en *Apocalypse Now*, en nie op die bindinge tussen Strachan en Conrad nie. Coppola en Strachan se tekste het talle elemente gemeen, elemente wat nie in die Conrad-tekste te vinde is nie. 'n Studie van die transtekstuele verbindings tussen Strachan en Conrad sou die gesprek in ander rigtings stuur wat nie deur hierdie artikel geakkommodeer kan word nie.

³ Vir 'n meer gedetailleerde beskrywing van die konsep *wording*, vgl. Anker (2006:65–6) en Deleuze en Guattari (2003:232–309).