

Die hadeda as liminale dier in *Kaar* van Marlene van Niekerk

Marius Crous

Marius Crous, Departement Tale en Letterkunde,
Nelson Mandela Metropolitaanse Universiteit, Port Elizabeth

Opsomming

In Marlene van Niekerk se digbundel *Kaar* speel die natuur 'n belangrike rol en etlike gedigte word gewy aan die noukeurige waarneming van sekere diere, asook die interaksie tussen die waarnemende digter as spreker en die dier as waargenome Ander en objek, soos blyk uit die perspektiewe van die onderskeie kritici op die bundel. Hierdie ondersoek geskied vanuit die invalshoek van dierestudies, 'n onderafdeling van die ekokritiek, en dui aan in watter mate Van Niekerk in hierdie bundel die mens desentraliseer. In aansluiting by Braidotti (2013) word ook aangedui in welke mate daar by Van Niekerk sprake is van 'n posthumane perspektief op die mens se geplaasheid op die aarde.

Van Niekerk se perspektief op diere is nie-antropomorfies en is eerder, in aansluiting by onder meer Spinoza en Deleuze en Guattari, monisties en nie-Cartesiaans. *Antroposentrisme* verwys na die vooropstelling van die mens, terwyl *antropomorfisme* verwys na die gewoonte om menslike emosies aan niemenslike diere toe te skryf. In hierdie artikel word slegs een klas dier, naamlik die liminale dier, binne die stadsentriese konteks bespreek.

As teoretiese vertrekpunt vir hierdie artikel word Donaldson en Kymlicka (2014) se konsep van *liminale diere* as vertrekpunt geneem om die sewedelige gedig van Van Niekerk, "Postmoderne hadeda", te bespreek. Die postmodernistiese inslag van dié gedig (soos reeds in die titel aangedui), asook die kunsteoretiese besinning oor waarneming van die Ander as objek, word belig. In die bespreking van die gedig word aangesluit by die visie van die "allochtone trut" wat besonder ingestel is op die omgewing en gekonfronteer word met die Euroburger se materialistiese ingesteldheid en gebrek aan empatie met die Ander. Die manifestasies van die hadeda soos waargeneem op verskillende tye van die dag en die tekenwaarde wat aan hom toegeken word deur die waarnemer, word ook belig. Daar is selfs sprake van 'n tipe mistieke *hieros gamos* tussen waarnemer en waargenome objek. Ten slotte word ook, in aansluiting by Deleuze en Guattari, aangedui in watter mate daar in hierdie gedig sprake van dierwording ("becoming animal") is.

Trefwoorde: dierestudies; dierwording; ekokritiek; *Kaar*; liminale diere; postmodernisme en poësie

Abstract

The hadeda as liminal animal in *Kaar* by Marlene van Niekerk

The aim of this article is to analyse one of the longer poems in Marlene van Niekerk's latest collection of poetry, namely *Kaar* (Cirque and/or Creel). In this collection the interaction between humans and nature plays an important role, in that several poems deal with the intricate relationship between the poet as observer and a particular animal as the observed.

I shall focus on one poem, "Postmoderne hadeda" (Postmodern hadeda), within the context of the collection at large, and analyse it as part of the discourse on animal studies. The hadeda as a peripheral or liminal animal enters the vision of the poetic subject. As the observed the animal serves as a metaphor for the creative act and in particular postmodernist writing. Following Braidotti (2013) I will argue that Van Niekerk's perspective on animals is posthuman and nonanthropocentric, and in line with Spinoza, Deleuze and Guattari depicted as monist and non-Cartesian with the human animal not taking centre stage.

As theoretical point of departure I will use Donaldson and Kymlicka's (2014) views on liminal animals. Donaldson and Kymlicka distinguish between wild animals, suburban animals and the so-called liminal animals. The latter term refers to that group of animals that are neither domesticated nor living in the wild. Liminal animals are often stigmatised and seen as intruders on the terrain inhabited by humans. Donaldson and Kymlicka are of the view that liminal animals know no other habitat and regard urban areas as their habitat.

Subsequently the rich layer of intertextual references in the poem will be discussed and related to the content as a whole. The poet alludes to Spinoza, Aquinas, Deleuze and Guattari and Rudolph Otto's threefold view on holiness. The different phases of the poet's daily observation of the animal are associated with particular concepts and references from different epochs, ranging from Ancient Egypt to our postmodern world, where he is depicted in terminology pertaining to the world of theatre. The latter links to the idea that the poet's observation of the Other is a type of entertainment show ("in konsert"), a *Son et lumière* show at the Lost City. In the final part of the poem (7) the poet comes face to face with the hadeda and he hands her her hat and coat and slips her garderobe off its back. She observes that the bird disappears into a foyer of a banana tree's shade – like an actor leaving the stage.

The poem is read within the broader context of the collection as a whole, showing how it links to other poems depicting animals or comments on the relationship between humans and animals. How does her viewpoint on writing in this poem relate to the broader reflection on the art of writing poetry in the collection as a whole? As a professor of creative writing the author Marlene van Niekerk is constantly meditating on the art of writing and the essence of creativity, as is evident in her poems.

One of the perceptions created in Van Niekerk's collection of poetry is that the poet is a type of outsider figure, especially within the Dutch landscape where several poems are situated. Her monistic Spinozian vision is in stark contrast to that of the more materialistically inclined young Euro citizens. As the title suggests, this lengthy poem is also a reflection on postmodernism and postmodernist poetry, and the animal as Other is used as a metaphor for this reflection. The poet-speaker also meticulously documents the movements of the animal at specific times during the day in the poem. In contrast to contemporary man, who is oblivious to nature, the poet-speaker is searching for the hidden God in nature.

The poet alludes to Deleuze and Guattari's concept of "becoming animal" to show how she crosses the liminal boundary between herself and the animal. Her gaze is aimed not only at becoming familiar with the distinctive features of the Other but also at employing the Other as a symbol of postmodernist poetry. Her perspective is in contrast to the age-old anthropomorphic view that depicts animals as being the emblematic resemblance of human attributes ascribed to them. The following remark by Deleuze and Guattari (1987:240) is apposite in this regard: "If the writer is a sorcerer, this is because to write is to become, to write is traversed by strange becomings, which are not becomings-writer but becomings-rat, becomings-insect, becomings-wolf, etc."

This analysis concludes that, as Braidotti (2013:71) remarks, a post-anthropocentric perspective on animals results in the undermining of binary oppositions such as the dualism between humans and animals. The liminal animal ventures on to the terrain of the poet and is no longer viewed as the intrusive Other, but is central to the contemplation on writing. The Cartesian duality between spirit and body is also subverted, since the poem illustrates how the poet becomes infatuated with the observed animal, and the ensuing sensations experienced from this encounter play a pivotal role in her writing. It is almost as if she is becoming-hadeda and there is a constant sense of *mysterium, tremendum fascinans*. The *homo ludens* aspect of creativity is also activated in the postmodernist games played with the reader.

Keywords: animal studies; becoming-animal; ecocriticism; *Kaar*; liminal animals; postmodernism and poetry

1. Inleiding

Then a strange imperative is born in him: either stop writing or write like a rat.
Deleuze en Guattari (1987:240)

In Marlene van Niekerk se digbundel *Kaar* (2013) word etlike gedigte aangetref waarin diere, asook die interaksie tussen mens en dier, sentraal staan. Snyman (2013) skryf in dié verband:

Miskien is die mees opvallende eienskap van [Van Niekerk se] drie bundels die intense bewustheid van die land en die landskap. Die land leef in hierdie gedigte – hoofsaaklik Suid-Afrika, maar ook talle ander plekke in die wêreld. Die ruimte is dikwels in hierdie digter se werk 'n bepalende faktor by die interpretasie van 'n gedig. In Van Niekerk se roman *Agaat* was die land en die plek, die spesifieke plekke, ook sentraal. Naas die land leef ook die flora en fauna van die land in die teks, en ruimte en tyd ontmoet mekaar gereeld in die seisoene. Die seisoene en die betrokke ruimte bepaal dikwels die lees en verstaan van 'n teks.

Ook Wolfaardt-Gräbe (2013:572) wys op die gevoeligheid vir die natuurlewe in die bundel:

In die meer liriese afdelings in *Kaar* vind die leser 'n volgehoue besinging van (of bemoeienis met) die omgewing en die natuur – soms in gedigte waarin die natuur op sigself verklank word (gedigte oor voëls, diere of die landskap), maar dikwels ook in gedigte waar beelde uit die natuur as karakteriserende beskrywings van iets anders ingespan word. Treffende gedigte oor voëls, soos die jubelende uitbeelding van die waterfiskaal, of die sensitiewe tekening van die wintervink, straal 'n verwondering oor die natuurlewe uit [...].

Van Vuuren (2013:36) noem *Kaar* “deur en deur ’n nie-antroposentriese bundel”, waaroor sy konstateer:

Die bundel bied ’n mikro-kosmologie met 54 natuurgedigte (oor voëls, diere, plante, tuin, natuur) teenoor 47 “mensdier-” (2013:14) gedigte. Dit is ’n posthumanistiese bundel, met die mens as net nog ’n dier, ’n “mensdier”. Die verse vra dus om teen die agtergrond van evolusie (en devolusie) gelees te word. Telkens kom bedreigde of uitgestorwe soorte ter sprake, soos die kwagga (bl. 13), in die vers oor die hadeda (wat nie hiertoe behoort nie, bl. 61), die luiperd (bl. 63), brulpadda (bl. 68), en die seeperdjie (bl. 99).

Soos Van Vuuren tereg aandui, is dit veral niehuisdiere wat in Van Niekerk se gedigte voorkom en ek sluit aan by haar tipering van *Kaar* as synde “nie-antroposentriese” en “posthumanistiese”. Vir die doel van hierdie artikel sluit posthumanisme in die erkenning van fundamentele regte wat nie net mensgesentreerd is nie en wat niemenslike dierelewe insluit. Die uniekheid van die mens en kennissisteme wat die mens bo alle ander lewensvorme stel, word bevraagteken.

Posthumanisme speel volgens Braidotti (2013:69–70) ’n belangrike rol binne dierestudies: diere is altyd gebruik om as metaforiese referente vir norme en waardes op te tree en hierdie metaforiese opvattinge oor diere het die interaksie tussen mens en dier beïnvloed. Dikwels het dit ontaard in ’n tipe sentimentele diskoers: die diskoers oor honde as huisdiere en sogenaamde “companion animals” het byvoorbeeld daartoe aanleiding gegee dat honde as lojaal en die mens se beste vriend bestempel word. Volgens haar het dit noodsaaklik geword om weg te beweeg van hierdie tipe opvatting:

The point now is to move towards a new mode of relation; animals are no longer the signifying system that props up the humans’ self-projections and moral aspirations. They need to be approached in a neo-literal mode, as a code system or a zoontology of their own.

Haraway (2003:12) wys daarop dat die term/begrip *companion animals* van die middel-1970’s af gebruik is in mediese en psigososiologiese werk wat in veral veeartsenskole in die VSA gebruik is. In Europese tale word daar reeds van baie vroeër na diere as “companions” verwys.

Vir Braidotti (2013:71) impliseer ’n postantroposentriese blik op diere ’n verplasing van die opposisies en dualismes tussen mens en dier. Die interaksie tussen mens en dier moet nou gekenmerk word deur verskuiwing weg van spesiesisme (*speciesism*) en hiërargiese denke. Ons voorstellings van diere moet meer gegrond wees in werklike lewensgetroue toestande en daar moet ook ’n klemverskuiwing intree in ons siening van ons katte en honde as huisdiere.

Met betrekking tot hierdie antihiërargiese inslag van die posthumanisme skryf Ferrando (2013:30) dat hierdie postsentralistiese opvatting daartoe lei dat nie net een nie maar verskillende “centres of interest” erkenning gegee word. *Posthumaan* word volgens Ferrando (2013: 26) as sambreelterm gebruik om posthumanisme, transhumanisme, ekstropianisme en die nuwe feministiese materialisme te beskryf. Beide die posthumane en die transhumane beskou die mens as synde in ’n nievaste en muterende toestand.

Problematies is egter wanneer manifestasies van die posthumane wêreld, soos robotte of buiteruimtelike wesens, as synde ’n eksotiese Ander geakkommodeer moet word, “without having to deal with the differences embedded within the human realm”. Hierdie terrein het

bitter min aandag in Afrikaans gekry, veral omdat tekste oor byvoorbeeld robotte baie min voorkom. 'n Klassieke teks soos Jan Rabie se “Ek het jou gemaak” (in *Een-en-twintig*) kan in dié verband ondersoek word. Wat is die status van die robotbruid wat die karakter Andries vir homself gemaak het? Jeannette Winterson se *The stone gods* (2007) handel oor die liefdesverhouding tussen die Robo Sapien Spike en haar menslike lewensmaat Billy en sou as vertrekpunt kon dien om die etiese kwessies rondom posthumanisme te ondersoek.

Dierestudies, as 'n onderafdeling van ekokritiek, bestudeer enersyds die voorstelling van diere in die letterkunde, die kultuur en die geskiedenis en andersyds besin dit filosofies oor die regte van diere (Garrard 2012:146). Aangesien die mens homself as verhewe bo die dier beskou het, was daar nog altyd sprake van spesisme, selfs al is die grens tussen mens en dier baie arbitrêr. Vanuit hierdie siening word die mens, in navolging van Descartes, voorgehou as rasioneel, moreel en emosioneel, wat die dier vanuit hierdie antroposentriese opvatting reduceer tot die Ander (Wolfe 2003:x). Maak die mens diere mak, is die dier uitgelewer aan antropomorfe projeksie van menslike emosies op die dier. Woodward (2008:15) meen dat antropomorfisme geduld word omdat dit 'n noodsaaklike euwel is, maar dat dit “carefully, consciously, empathetically, and biocentrally” moet geskied.

My bespreking is tweërlei van aard: eerste gaan ek fokus op die uitbeelding van die hadeda as 'n liminale dier in die gedig “Postmoderne hadeda” (*Kaar*, 59–62) soos wat hy deur die spreker-digter waargeneem word. Dit val binne die kader van dierestudies. Aangesien die gedig oor die hadeda ook kommentaar lewer op die skryf en aard van die postmodernistiese poësie, word dit ook betrek in my bespreking. Kenmerkend van Marlene van Niekerk se bundel is die erudiete inslag daarvan en die intertekstuele rykheid met verwysings uit die natuur, die musiek en die filosofie. Om 'n geheelbeeld van die gedig te kry sal ek noodwendig al die intertekstuele verwysings moet naspur en in my ontleding moet betrek.

Liminale diere

Volgens Donaldson en Kymlicka (2014:210) is stedelinge nie bewus van die groot verskeidenheid wilde diere wat saam met hulle in die stad woonagtig is nie. Donaldson en Kymlicka onderskei tussen wilde diere, stedelike diere en die sogenaamde liminale diere. Laasgenoemde verwys na daardie groep diere wat nóg gedomestikeerd is nóg as diere in die wildernis beskou kan word. Liminale diere word volgens Donaldson en Kymlicka gewoonlik gestigmatiseer as synde indringers wat op die mens se terrein inbreuk maak. Tog meen hulle (2014:212) dat die sogenaamde liminale diere geen ander habitat ken nie en die stedelike gebiede as hulle habitats beskou. Waar daar normaalweg 'n vertrouensverhouding tussen die mens en makgemaakte diere in die stad bestaan, is dit anders in die geval van liminale diere: “Liminal animals, by contrast, are not domesticated, and so do not trust humans, and typically avoid human contact” (2014:214). Veral omdat ons liminale diere soos rotte byvoorbeeld met siekte en pestilensies assosieer, gegewe hul indringerstatus, bestaan daar nie die moontlikheid om ons houding jeens hulle te verander nie. Soñnose, of die oordrag van siekte van diere na mense, is volgens Murray (2006:46) aangewakker deur die uitbreek van malkoeisiekte in Europa en voëlgriep in Asië.

O'Connor (2013:2) omskryf *liminale diere* (sulke diere staan ook bekend as kommensale diere) as wilde of makgemaakte spesies wat op antropogeniese voedselbronne (met ander woorde, wat deur mense voorsien word) leef en hul leefruimtes met mense deel. Duiwe en rotte kan binne die stedelike konteks ook as liminale diere beskou word. Liminale diere word volgens hom gekarakteriseer deur hulle lewensomstandighede en nie deur hul spesie-identiteit nie.

Daar moet ook in gedagte gehou word dat *liminale diere* nie net verwys na wilde diere wat by tye in die stedelike gebiede kontak het met mense nie, maar ook na diere wat tussen mense woon, omdat daar vir hulle beskermde skuiling gebied word teen die aanslae van hul vyande. Anders as troeteldiere, wat afhanklik is van hul eenaars, tree liminale diere onafhanklik op en oorleef in stedelike gebiede: “[They] tend to be dependent on humans in the non-specific sense. They live off human settlement, but do not typically rely on a relationship with any specific human(s), and can often adapt to changes in human activity” (Donaldson en Kymlicka 2014:220). Wanneer die gebruik van die grond waarop die diere woonagtig is, verander, soos in die geval van landbougrond of terreine wat bebou word, word die liminalediersisteem ontstig. Tog is daar wel liminale diere wat afhanklik word van individuele mense, en dit sluit volgens Donaldson en Kymlicka (2014:296, aantekening 25) “weak, injured or orphaned animals” in, en hierdie diere kan oorleef slegs indien hulle skuiling en versorging gegee word deur die mense met wie hulle in aanraking kom.

Volgens Wolch (1998:119) geld die beginsel van *terra nullius* met betrekking tot die kolonisering van diere se habitat. Hierdie beginsel veronderstel dat “leë grond” in stedelike gebiede getransformeer word in die naam van ontwikkeling om die grond ten beste te benut. Die liminale diere wat in hierdie gebiede woonagtig is, word in die proses verjaag.

Ons as mensdiere het toenemend vervreemd begin raak van niemensdiere toe ons hulle begin aanhou en mak gemaak het. Die mensgemaakte grens tussen die twee groepe is, volgens De Mello (2012:24), ’n sosiale konstruksie en is gegrondves in Aristoteles se *scala naturae* (Leer van die Lewe), waarvolgens alle organismes lineêr geklassifiseer is. Aquinas se opvatting dat die wêreld bestaan uit diegene met rede en ’n onsterflike siel teenoor niepersone wat in diens was van eersgenoemde groep, het hierop voortgebou.

2. Euroburger en allochtone trut: die visie van Spinoza

... sitate uit Spinoza se etiek
wat die kwaad as deel van God se plan bestel
(105)

Naas die verwysing in *Kaar* na figure soos Sint Ambrosius (20), Philander (78) Freddy Mercury (96), Peter Blum (138), Paul Snoek (143), Malema (150), Nadine Gordimer (155), Klaas Jonkheid (161), Andries Tatane (163), Angelino en Adilson Casamba (168), Jan Willem Eggink en Jan van Riebeeck (172), Verwoerd (173), Il Duce (179), Burroughs (179), Joy van Aarde (182); komponiste soos Scelsi (51), Janáček (116), Brahms (127) Gubaidulina (128), Bach (143), Monteverdi (142), Messiaen (206); skilders soos Rembrandt (29, 80), Dürer (29), Rousseau (29) Picasso, Vermeer (80), O’Keefe (118), Goya (127), John Meyer (172), Marcel Duchamp (175), Weissenbruch (193), Manet (194), Velasquez (195), Marlene Dumas (196), Breughel (296) Magritte (55,209); en verskeie figure uit die Griekse en Noorse mitologie is daar ook verskeie verwysings na die filosoof Spinoza (105, 113, 206), asook na Deleuze (143). Dit is veral die verwysings na hierdie twee filosowe wat van belang is vir my bespreking van “Postmoderne hadeda”. Eerstens sal ek Spinoza binne bundelverband en gedigverband kontekstualiseer en later ook Deleuze se “dier-wording” betrek.

Dit is veral in die gedigte wat in Nederland gesitueer word dat Van Niekerk haar waarneming beskryf van die diere wat hulle in en om die stedelike gebiede bevind. Sy noem veral die diersoorte wat sy op haar staptoegte waarneem, soos die swaan (23), ’n wintervink (38), ’n lyster (45), trapsuutjies (53) (om maar enkeles te noem) – alhoewel laasgenoemde twee nie

net beperk is tot Nederland nie. Haar waarneming van “valk en mol en merel” (“Allochtone anekdote”, 112) lei daartoe dat sy in die pad beland van ’n “fietser met ’n fluoressente broek” wat haar uitskel as ’n “allochtone trut” wat sy weg versper en sy spoed breek. Hierdie “twintigtwaalfse euro-burger” begryp nie die allochtone uitlander se bewondering vir die natuur nie:

wyk ek, my valk en mol en merel
wyl die heerskap op sy fiets geepad
onder die vlag van deus absconditus:
homo, neque ludens, neque symbolicus. (112–3)

Deus absconditus is ’n konsep uit die filosofie van Thomas Aquinas en is later ook deur Martin Luther gebruik om oor die mensgeworde Godheid te besin. Volgens Aquinas word sekere aspekte van die goddelike natuur vir die mens verberg, terwyl sommige wel openbaar word (*Deus revelatus*). Aquinas is van mening dat ons oor God kan weet as ons na sy skepping kyk. Voorts impliseer dit ook dat ons van God se goedheid mag praat, maar moet beseft dat menslike goedheid nie gelyk is aan Goddelike goedheid nie. Harvey (1997:70) meen dat die oorsprong van hierdie konsep dié teksvers, Jesaja 45 vers 15, is: “U is die God wat U verborge hou, die God van Israel, die Redder!”

Volgens die *Internet Encyclopaedia of philosophy* (s.j.) impliseer *deus absconditus* vir Luther dat dit haas ondenkbaar is om as premis die idee van alomteenwoordige God te gebruik en dan uit te kom by die lydende Christus aan die kruis. Binne die konteks van die gedig word geïmpliseer dat die digter die verborge aard van die Godheid bewonder in die natuur, maar dat dit nie vir die fietser beskore is nie. Voorts is hy ook geensins ’n vergestaltung van goedheid nie, want hy is bruusk en neerhalend.

Die term *homo ludens* verwys na die spelende mens en is ontleen aan Huizinga se gelyknamige teks wat in 1941 in Duits verskyn het en die sogenaamde spelelement in kultuur ondersoek. Die term *homo symbolicus* verwys na die mens se kognitiewe ontwikkeling en sy vermoë om simbolies te dink en taal te ontwikkel, wat volgens Ernst Cassirer (1944:25) neerkom op “man the animal who makes symbols and art”.

Wat die spreker dus in hierdie gedig wil oordra, is dat die moderne Europeër met sy tegnologiese ingesteldheid nóg die spelende mens nóg die simboliese mens verteenwoordig. Anders as by die spreker bestaan daar nie by hom die fyn sin vir waarneming van dier en omgewing nie. Die Europeër soek antwoorde op sy vrae in ’n ander tipe “Skrif”, naamlik die bybel van die kapitalistiese globalisering. Anders as die spreker is hy nie krities ingestel teenoor kapitalisme nie – vergelyk hier die gedigte oor die Wêreldbeker en “Teorie en praktyk van die digkuns in die era van aardgas” (172–4). (In laasgenoemde gedig word die koloniale en neokoloniale inslag van Nederland aan die kaak gestel en word gewys op die Nederlanders se politieke oneerlikheid.)

Die sluitstrofe van “Allochtone anekdote” lui:

Onder my lamp, ’n halfuur later
vang ek dié twintigtwaalfse euro-burger,
en pen die foute vlinder op my skerm vas:
Tog triest, vind u nie, dat Spinoza
lokaal verdwyn het tesame met die gulden? (113)

Die digter vind dit “tog triest” dat die invloed van Spinoza “tesame met die gulden” (113) verdwyn het in die verenigde Europa. Opmerklik is die gebruik van die Nederlandse

uitdrukkings en dit skep die indruk dat die spreker haar direk tot die Nederlanders rig en hulle kritiseer vir hul kapitalisme en materialisme.

Spinoza se naturalistiese perspektief op God, die wêreld, die mens en kennis dien as grondslag vir sy morele filosofie, wat veral gefokus is op die mens se beheer oor sy eie geluk en morele goedheid. Grey (2013:367) meen dat Spinoza veral onder diereliefhebbers gewild is omdat hy, in teenstelling met Descartes, van mening was dat die sogenaamde laer dierordes ook oor gevoelens beskik. Niemensdiere word nie net meer bestempel as biologiese broeimasjiene wat ingestel is op basiese funksies soos eet, slaap en aanteel nie, maar hulle kan plesier en pyn ervaar, asook 'n mate van bewustelike gewaarwording openbaar. Spinoza se monistiese universum veronderstel dat materie, die wêreld en mense nie soseer dualistiese entiteite is nie (Braidotti 2013:56). Tog wys Sharp (2011:51) dat ons, aldus Spinoza, diere kan gebruik "as we see fit". Alhoewel Spinoza erken dat diere oor gevoelens en sensasies beskik, is hy van mening dat dit nie in diere se aard is om op dieselfde wyse as die mens te voel nie.

Spinoza se eiesoortige siening van die mens-dier-verhouding kan volgens Sharp (2011:51) moontlik soos volg verklaar word: vir Spinoza kom 'n pleidooi namens diere neer op 'n bedreiging vir die mens. Hierdie gevoel van bedreiging wat weens toegeneentheid jeens diere ervaar word, mag dalk paranoïes wees, of nie. Dit was in Spinoza se tyd besonder moeilik om langdurige vorme van menslike solidariteit met diere te hê, maar dit het aanlokliker begin lyk, net soos vandag, selfs al verskil ons eietydse aangetrokkenheid tot die lot van die dier.

Spinoza se verzet teen Cartesiaanse antropomorfisme, asook sy verwerping van die dualistiese tweedeling tussen liggaam en siel, vorm die grondslag van die mens-dier-gedigte in *Kaar*. Anders as die "euro-burger" is die "allochtone trut", soos Spinoza, ingestel op *Deus sive Natura*, oftewel God of die natuur. Carlisle (2011) skryf in dié verband: Spinoza se beroemdste idee is dat God nie die skepper is van die wêreld nie, maar dat die wêreld deel is van God. Dit word dikwels as panteïsties beskou. Panteïsme kom volgens Carlisle daarop neer dat God en die wêreld as een en dieselfde ding beskou word – wat in konflik staan met beide Joodse en Christelike leerstellinge.

Vir Braidotti (2013:57) is die groot waarde van Spinoza se filosofie vir die posthumane teorie van subjektiwiteit sy sogenaamde monistiese premis, wat nie berus op die klassieke humanisme nie en antroposentrisme vermy. *Monisme* is ontleen aan die Griekse woord *monos* (een) en dié konsep impliseer dat alles in die heelal ontstaan het uit een element en saam bestaan as 'n eenheid (Stubenberg 2014). 'n Neo-Spinozistiese perspektief word deesdae aangetref in die neutrale wetenskappe se hernude beskouing van die verhouding tussen die verstand en die liggaam. Eietydse subjektiwiteit word gekoppel aan sowel die monisme oftewel die eenheid van alle lewende materie as die postantroposentrisme.

Dit is teen die agtergrond van hierdie teoretiese konteks dat ek vervolgens die lang sewedelige gedig "Postmoderne hadeda" (*Kaar*, 59–62), gaan bespreek.

3. Hieros gamos tussen dier en digter

Die digter, oorgevoelige wese, kan gerus 'n voorbeeld neem
(212)

Een van die deurlopende temas in *Kaar* is die metapoësie, en in die besonder 'n besinning oor die aard van die digkuns. Gedigte waarvan die titels reeds pertinent hierna verwys, sluit in "Meditasie op die digkuns by die karwassery" (125) en "Teorie en praktyk van die digkuns in 'n era van aardgas" (172). Vir die doel van my bespreking fokus ek, soos reeds aangedui, op "Postmoderne hadeda", waarin daar, soos in die titel gesuggereer word, op 'n postmodernistiese wyse na die dier gekyk gaan word. Dit is eweneens 'n selfrefleksiewe gedig oor die verhouding tussen digter en waargenome objek en gee aan die leser insae in die belangrikheid wat nougesette waarneming van die beskrewe objek in die digproses speel.

Wanneer oor diere besin en geskryf word, is daar volgens Lawlor (2008:183) dikwels 'n dubbele strategie ter sprake: enersyds probeer die mens sy aanspraak op baasskap oor die dier ondermyn en kritiseer deur sy optrede en sy taal, maar andersyds probeer die mens baie hard om dier te word, "to put the animal in us", om sodoende die verhouding tussen mens en dier te verander. Die breuk wat die mens maak met sy spesiesistiese argument geskied wanneer daar die besef by die mens intree dat hy 'n breuk moet maak met sy verlede waarin die dier altyd 'n minderwaardige posisie beklee het – 'n deurlopende besef in *Kaar*, soos ek mettertyd sal probeer aandui.

"Postmoderne hadeda" is gesitueer in 'n stedelike konteks van waaruit die digter die dier kan dophou en bestudeer. In sy beskouing oor die verbintenis tussen die stad en die ekologie meen Evernden (1996:100–1) dat die eerste vraag wat by mens sal opkom, is: Hoe ervaar ek die stedelike omgewing? Dit word gevolg deur vrae soos: Wat sien ek? Wat ruik en hoor ek? Hassan (1975:54–8) beskou *urbanism* as een van sy sewe rubrieke van die postmodernisme, terwyl Phillips (1996:207) op sy beurt stadsentrisme (*urbocentrism*) as grondslag van 'n postmoderne beskouing van ekokritiek beskou: volgens hom fokus die postmodernisme hoofsaaklik op die stedelike konteks – soos ook hier met Van Niekerk en haar postmoderne hadeda – en daar word veronderstel, "that good country people will have none of this thing called the postmodern". Die intrede van 'n liminale dier problematiseer die gebruikelike antropomorfe verhouding met diere as "companions", as troos, of as estetiese en poëtiese objekte en versinnebeelding.

Waarneming en bestudering vorm die kern van Marlene van Niekerk se ars poëtika en word byvoorbeeld soos volg beskryf in "Klaproos" (57–8), wat "Postmoderne hadeda" voorafgaan:

ek het jou gepluk om jou te bestudeer
onder my lamplig aan my tafel.
Hoe moet ek oor jou skryf?

In die tweede gedig in die "Klaproos"-siklus spreek die digter die blom weer aan:

Papawer kyk ek pluk jou nie
bestudeer jou nie ontleed jou nie[.]

In plaas van om die blom af te pluk, gaan sy haarself nou "laat [...] neerlê in jou skadu" en die waargenome objek vanuit 'n ander invalshoek bestudeer.

Die derde gedig lewer eweneens kommentaar op die digter se manier van omgaan met haar objek. Nou is daar nie die stipte waarneming nie, maar lê sy tussen die blomme en “suig dit maklik uit [haar] duim” wat sy oor die klapproos wil skryf.

Hierdie drie procédés wat deur die digter gevolg word om te kan waarneem en te kan skryf, vorm ook die grondslag van “Postmoderne hadeda”, soos ek in die hieropvolgende bespreking sal aantoon.

In aansluiting by die postmodernistiese aard van “Postmoderne hadeda” word die leser byvoorbeeld direk aangespreek aan die begin van deel 1 as “Aanskou, leser” en in deel 4 en 6 as “Leser”. In deel 5 word ’n gesprek gevoer met die leser wat, volgens die spreker, sekere vrae aan die digter stel. Die digter voel geroepe om die leser gerus te stel, maar nog steeds is die leser skepties en stel sekere vrae. Die leser staan sentraal binne die postmodernisme en word volgens Foster (2000:193), “aangespreek, voorgelig en uitgevra. Die leser mag kies tussen verskillende moontlike slotte, terwyl die sender van die boodskap skynbaar geen voorkeur het nie. Die leser mag selfs een van die personasies in die teks word, of, as die omgekeerde: ’n personasie in die teks word as die leser of luisteraar voorgestel”. Fokkema (1984:48) meen dat die “most democratic codes” van die postmodernisme juis die rol van die leser is. Die leser word volgens hom voortdurend aangespreek en selfs bevraagteken.

Die gesprek met die leser-raamwerk kan ook as selfparodie van die spreker gelees word, in navolging van byvoorbeeld die konvensies van die dramatiese monoloog. Daar is by die spreker in die gedig beide ’n fassinasië met die voël en ’n ironiese nabetraging van die eie beskrywing.

Getrou aan die opheffing van die grense tussen populêre en hoë kultuur in die postmodernisme (McHale 2015:37–41) word die hadeda geassosieer met “’n Son et lumière-show,/ van Lost City”. Laasgenoemde verwys na die klatergoudpaleis van die “verlore stad” naby Sun City, wat op sy webblad soos volg beskryf word:

Inspired by the myth of a lost African kingdom, The Palace of the Lost City hotel is set on the highest ground at Sun City, ensuring that its grand proportions and graceful towers are visible from across the resort. The fantasy of an African palace is indulged in every detail, from the stately volumes of the reception and dining areas to the mosaics, frescoes and fountains that enhance the architecture.

Eie aan hierdie vermaaklikheidsplek is die sogenaamde klank- en ligvertonings en die leser meen dat die *rara avis*, die hadeda, deel uitmaak van hierdie kunsmatige, skouspelagtige opset. In aansluiting hierby merk die spreker op: “U hou vol: geen conceit vir versreëls van vandag nie?” *Conceit* verwys, volgens Van Gorp (1984:64), na “Spelletjies met spitsvondige gedachten en verrassende, geestige invallen, uitgedrukt in vernuftige, vaak gekunstelde woordspelingen en vergezochte beelden en metaforen.”

Dit is veral in die 17de-eeuse poësie van John Donne dat hierdie stylfiguur dikwels voorkom. T.S. Eliot, die belangrike modernistiese digter, het uitgebreid geskryf oor die metafisiese digters soos Donne en maak ook van *conceits* in sy eie poësie gebruik.

Die spreker-digter meen dat die eietydse postmodernistiese leser nie ten gunste is van ’n speletjie met vernuftige, intellektuele woordspelings nie. Myns insiens dien die binnehuisversierder in “Besoek van die binnehuisversierder” (104–6) ter illustrasie van hierdie tipe leser en haar ingesteldheid. Vergelyk die volgende reëls:

Sy skry voort na my slaapkamer, en slaan haar oë hemelwaarts,
al die stapels oopgeslaande boeke oor die vorme van aanskouing,
beskibbare beskrywings van ons dae en motiewe,
wáárom nie suspensie van die werklikheid deur 'n krimi-rak
op ooghoogte met kunsstofkaktus en 'n voorraad plot twists vir 'n jaar?

Net soos die binnehuisversierder wat gekant is teen enige vorm van sentiment of die belas van gaste “met die sorge van die hart”, wil die leser ook nie verwickelde poësie lees nie – en veral ook nie gedigte wat sosiopolitieke kommentaar lewer nie. Die eietydse leser verkies, soos wat die spreker teenoor Peter Blum noem (138–9), die volgende lighartige vermaak:

Dis boggom en voertsek op 'n bekfluitjie blaas
as die kudde losfok, die boudnate agter De la Rey aan,
die dweile agter Siener van Rensburg,
dis by dwaallig vis na vermoedbaarhede
en met die bros pik van 'n vuurhoutjie
afdaal in katakombes om die satyn
van Apollo te skeur, die museum
te poets, die akkerboulyste, die skrynwerkersboek,
die konkoksies te gedenk van die laaste magistrale bereider.

Reeds in deel 1 van “Postmoderne hadeda” word die leser bedag gemaak daarop dat hy of sy geduldig moet wees met die digterlike proses wat hier beskryf gaan word, want die uitbeelding van die dier mag dalk net lei tot transgressie en ontluistering (“ondergraving”) – heel moontlik van die postmodernistiese poësie. Selfrefleksief gesproke is dit trouens juis wat in hierdie gedig gebeur. Daar is al die genoemde elemente van die *conceit* aanwesig, soos ek mettertyd in my bespreking sal aandui en dit ten spyte daarvan dat die digter teenoor die leser, amper as 'n tipe gerusstelling, opmerk: “Leser kyk maar/ daar staan presies net wat daar staan.”

Intertekstueel roep laasgenoemde 'n reël uit Marthinus Nijhoff se klassieke gedig “Awater” op, naamlik: “Lees maar, er staat niet wat er staat” (Nijhoff 1995:236). Nijhoff se suggestie is dat die leser van die gedig die tussenreëls en die verholde betekenis in die gedig moet naspur en nie letterlik op die woord af moet lees nie. In Van Niekerk se gedig word die leser aangespreek en die teendeel word uitgespel, naamlik: dit is presies net so en daar word geen woordspeletjies of verholde betekenis in die teks ingeskryf nie – wat 'n ander Nederlandse digter, Bertus Aafjes, se uitspraak aktiveer: “Dichters liegen de waarheid.” Die indruk wat hierdeur geskep word, is dat die gedig oor die hadeda oënskynlik nie verdig en verhuld is nie, maar dit is myns insiens 'n selfondermynende uitspraak, wat eie is aan die postmodernisme.

Hutcheon (1989:1) beskou die postmodernisme as “self-conscious, self-contradictory and self-undermining” en is van mening dat parodie 'n groot rol speel binne die postmodernisme om sodoende aan te dui hoe intertekstuele verwysings met vroeëre tekste resoneer in eietydse tekste en kontekste. Wanneer Van Niekerk verwys na Nijhoff se “Awater”, lewer sy nie net kommentaar op die Nederlandse tradisie van verhullende poësie nie, maar ook op 'n eietydse deursigtigheid en byna vervlakkende inslag van die poësie.

In “Gerbrand/Plascon” (129–37) illustreer Van Niekerk die kontemporêre praatpoësie in Afrikaans, terwyl sy in “Meditasie op die digkuns by die karwassery” (125–6) die Afrikaanse digters daarvan beskuldig dat hulle “in nomadiese gejammer oor ekkerige/ ice tea topics” verval en onbetrokke is by die geweld en die politieke onreg in die land. Vergelyk die volgende reël uit laasgenoemde gedig:

Hoe kry ander digters reg wat haar so wesentlik ontbreek? Lees hulle dan nooit koerant? [...] (125)

Kenmerkend van 'n selfrefleksiewe metagedig is dat die “werkwinkelmaniere” van die digter (164) blootgelê word, maar hier word die leser ook direk aangespreek. Dit is tydens hierdie gesprek dat die “postmoderne hadeda” blyk die objek van die digter se waarneming en beskouing te wees. Dit blyk ook uit die onderskeie tydsaanduidings in die gedig dat die hadeda op vasgestelde tye van die dag waargeneem word – die digter praat van “die helder draaihek van die dag” waardeur sy die hadeda volg. Daar word verwys na “twaalfuur”, “die oggendure”, “die middagson”, “vyfuur”, “teen halveses”, “agtuur” en “môrelik”, wat tydsverloop aandui. Op elke tydstip van die dag word die hadeda waargeneem en maak die digter opmerkings oor sy voorkoms en sy gedrag. Die spreker is ook bewus van die hadeda se kleur (“met grys gevul”; “allesabsorberende grafiet van vere”) en hoe die lig dit weerkaats.

Ten spyte van hierdie verwondering oor die hadeda is daar tog by die spreker 'n satiriese blik op die voël. So word hy reeds in deel 1 beskryf as 'n “idiot” wat luidkeels sy teenwoordigheid laat geld. Deurgaans in die gedig word hierdie raserige aard van die hadeda onder meer beskryf as “'n temperlose spatbasuin”, 'n geblaas, en word sy geskree vergelyk met 'n “carnyx” wat “eggo oor die dakke”. 'n Karniks is 'n Keltiese blaasinstrument en volgens oorlewing het hierdie lang gekrulde oorlogstrompet “emitted a hoarse scream from its head, which was in the shape of a wild boar. The joined section at the jaws also moved when trumpeted – striking further terror into the enemy. The Carnyx may also have been played at feasts, weddings, funerals and festivals” (Education Scotland s.j.).

Dit is egter nie die enigste historiese verwantskap wat aan die hadeda gekoppel word nie. Reeds in deel 1 word hy geassosieer met “oer-Egipte”, terwyl hy in deel 4 omskryf word as 'n “souriër” wat 'n “hieros gamos” met die digter aangaan. Laasgenoemde verwys na:

(Greek: “sacred marriage”), sexual relations of fertility deities in myths and rituals, characteristic of societies based on cereal agriculture, especially in the Middle East. At least once a year, divine persons (e.g., humans representing the deities) engage in sexual intercourse, which guarantees the fertility of the land, the prosperity of the community, and the continuation of the cosmos. (*Encyclopaedia Britannica* s.j.)

Na aanleiding van Jung meen Coppens (s.j.) dat dit bestempel moet word as 'n hereniging van tweelingsiele in dieselfde liggaam: aangesien dit “beperk” word tot tweelingsiele, beskik die *hieros gamos* nie oor die seksuele en rituele aantrekkingskrag wat baie mense daaraan wil koppel nie. Dit bly egter die belangrikste sakrament, aangesien dit die voleinding was van die siel se swerftog deur die lewe om sy tweelingsiel te vind, met hom te herenig en saam voort te leef as eenheid.

Die eiesoortige en buitengewone voorkoms van die hadeda lei daartoe dat die digter haar met die prehistoriese en die oertye assosieer en haarself as haar tweelingsiel beskou. Aanvanklik probeer sy “sin” maak uit sy voorkoms deur hom in digterlike terme te beskryf as “'n uurglas in dwarsstand 'n sweiskap 'n sambreel”. As moontlike verklaring vir die primitiewe aard van die voël wend sy haar selfs tot die antieke geskrifte van Lucretius, wat in sy *De rerum natura* (*On the nature of things*), in boek 2 vers 43, skryf: “Alike equipped with arms, alike inspired”. Dié gedeelte uit Lucretius kom voor in die gedeelte waarin hy die Romeinse samelewing en spesifiek die leër beskryf. Die verwysing na Lucretius word gevolg deur 'n dubbelpunt, wat impliseer dat die digter vir ons toeligtig gaan gee oor die interteks:

die beelde van geheue, klam in kykmomente
op die oogbal aan, vliesgewys,
tot 'n gestolde lawa van ontroering. (59)

Die werkwoord *aanklam* word gebruik om aan te dui hoe die waarnemer se oë vogtig raak van al die geheuebeelde wat opgeroep word – heel waarskynlik die hele Romeinse geskiedenis wat geaktiveer word deur die jukstaponering van die hadeda en Lucretius. Die verwysing na Lucretius kan byvoorbeeld ook as kwasiverdigting deur die spreker-digter van die eie “ontroering” by die hadeda verstaan word. Die feit dat die spreker die leser direk “verwys” na Lucretius kan weer eens as 'n poging tot selfparodie beskou word.

Binne die kader van die postmoderne poësie word daar dikwels “'n anachronistiese konteks” (Foster 2000:197) aangetref. Fokkema (1984:51) skryf in dié verband:

In their fiction the Postmodernists do not avoid the world of mechanical devices and science, nor the world of science-fiction [...]. Instead of focussing on the inner self, as the Modernist was tempted to, the Postmodernist does not respect any frontier. His characters may go as far as outer space, or into the distant future. They experiment with drugs or automatization; they indulge in the unstructured mass of words, the library, the encyclopaedia, advertising, television and other mass media.

Wanneer die digter om vyfuur weer na die hadeda kyk, beskryf sy hom so:

vyfuur in die skadutranse staan hy voltrek
van lode rose en smarag, mysterium
tremendum et fascinans. (60)

Die Latynse frase in dié aangehaalde gedeelte het betrekking op Rudolf Otto (1917) se beskouing van die numineuse, as synde 'n gevreesde en fassinerende misterie (“fearful and fascinating mystery”). Adler (s.j.) verduidelik die drie onderskeie komponente wat in Otto se boek *The idea of the Holy* (Oorspronklik: *Das Heilige* (1917)) ter sprake kom, soos volg:

“*Mysterium*”: Wholly Other, experienced with blank wonder, stupor
“*tremendum*”: awefulness, terror, demonic dread, awe, absolute unapproachability,
“wrath” of God, overpoweringness, majesty, might, sense of one's own nothingness
in contrast to its power creature-feeling, sense of objective presence, dependence
energy, urgency, will, vitality
“*fascinans*”: potent charm, attractiveness in spite of fear, terror, etc.

Die sublieme of postmoderne sublieme binne die ekokritiek is hier ter sake. Volgens Smith (2012:510) is ekopoësie nie 'n terugkeer na die natuur nie:

'n Simplistiese reduksie tot slegs die natuurgegewe ontken die komplekse aard van die wêreld waarin ons leef. Die oënskynlike digotomie van natuurlik/natuur teenoor technologies/stad wat veronderstel dat die twee nie verwant is nie, dat die een nie rekening hou met die impak van die ander nie, en dat elk onafhanklik funksioneer, is in wese foutief en word as sodanig uitgewys. Só 'n veronderstelling sou impliseer dat die ekopoësie hom besig hou met 'n nostalgiese en idealistiese verhouding met die wêreld waarin die stad, tegnologie en kultuur duidelik die teenpool is.

Die ekodigter Arigo maak eerder van die begrip *sublieme* en *postmoderne sublieme* in hierdie konteks gebruik om dit wat hy as “the tension between the tranquility and beauty as

juxtaposed with human intervention in the landscape, often in its most destructive forms” beskryf (in Smith 2012:510). Die antroposeen of ons huidige geologiese tydvak is trouens die produk van die mens se invloed op die natuur.

Met inagnome van Otto se driedeling wil dit dus nou voorkom asof die hadeda ’n mistieke kwaliteit aanneem en as ’n vergestaltung van die Goddelike Ander beskou word. Hierna volg die beskouing oor die *hieros gamos*, wat aansluit by die mistifisering van die hadeda, maar sy goddelike aard word ook voortgesit in deel 5:

Wees gerus: met sy sekel selfverwonding
 (nou word dit Middeleeus) guts hy sy borsbeen
 leeg van spektrumkegels, sy korsmos bougainvillea-ink
 spat en lek na sterrestites waar dit koloriet voorsien
 vir kataklismes, tot hy, getap, die nagtelike krete
 slaak waarvan ’n mens wakker skrik, oopgog lê
 mens wil hom nie verlaat.

Volgens Saunders (2003) bestaan daar die legende dat die wyfiepelikaan haar kleintjies voed deur haarself stukkend te pik en hulle sodoende met haar eie bloed te voed. Dit is later deur die Christelike tradisie oorgeneem en die pelikaan word nou ’n simbool van Christus, wat sy lewe opgeoffer het vir die redding van die mensdom. Die mensdom vind ’n nuwe lewe deur die bloed van Christus en Hy voed sy dissipels met sy liggaam en sy bloed in die heilige sakrament van die Nagmaal.

Dante verwys in sy *Heilige komedie* (1321) ook na Christus as ’n pelikaan, terwyl Thomas Aquinas in sy “Adoro te devote” (Saunders, 2003) soos volg hieroor geskryf het:

Like what tender tales tell of the Pelican
 Bathe me, Jesus Lord, in what Thy Bosom ran
 Blood that but one drop of has the power to win
 All the world forgiveness of its world of sin.

Die eietydse hadeda word dus nou ook bestempel as soortgelyk aan die pelikaan, maar gegewe die konteks van die gedig, verskaf sy liggaam die kleurevermenging (“koloriet”) vir die voorstelling van ramspoedige gebeure en is hy nie die versorgende, lawende personifisering van Christus nie. Die digter maak van die werkwoord “guts” gebruik om die hadeda se pikbewegings na sy bors te beskryf. *Guts* verwys volgens die *HAT* na “vinnig vloei, in ’n stroom spuit”. Wanneer die hadeda dus op sy bors pik, lyk dit vir die digter asof hy die rosige kleure van sy bors (“bougainvillea-ink”) laat spat totdat dit ’n tipe kleurvermenging vorm, wat aansluit by die mistieke be-tekening wat die digter-spreker nou aan die dier koppel.

’n Soortgelyke kosmiese assosiasie met die dier blyk ook uit “trapsuutjies” (53), waar die trapsuutjies met sy prehistoriese voorkoms beskryf word as synde “gestol uit die reën van komete”.

In “Die valk” (49) word eweneens die voël as liminale dier beskryf en word die vasgryp van die prooi as “prik” beskryf, wat ironies is, gegewe die konteks van die gedig. Hier word die instinktiewe doodmaak van die prooi as ’n prik van die vel beskryf.

Net soos die majestuese valk word die hadeda met onheil geassosieer. Dié tema kom ook elders in die bundel ter sprake, in gedigte oor byvoorbeeld die kaping in die suurlemoenboord (107) of die aanvalle op onskuldige burgers as gevolg van vergrype of

xenofobie. Die hadeda se kenmerkende “nagtelike krete” suggereer hierdie staat van beleg en onheil waarin die digter haar bevind.

In teenstelling met die voorgaande word die hadeda in die stedelike konteks as ’n indringer beskou. As liminale dier neem hy oor en sal hy volgens die spreker nooit “die lyste van bedreigde soorte” haal nie. Vergelyk die volgende reëls:

Orals in die parke, in die aande by die dam,
die wêreld wemel van die goed,
hul teel verdomp net aan. (62)

Opvallend is die verandering in toonaard van die spreker en die gebruik van woorde soos “die goed” om na die voëls te verwys, asook die gebruik van “verdomp” om die spreker se weersin in die aanteel van die voëls binne die stedelike omgewing (“parke”, “dam”) te verwoord. Liminale diere word volgens Michelfelder (2003:82) dikwels bestempel as uit hulle plek uit en as onwelkome besoekers aan byvoorbeeld stedelike gebiede; byna soos die houding wat mense dikwels het teenoor vreemdelinge wat nie die plaaslike taal kan of wil praat nie. Woorde wat gebruik word om hierdie tipe indringerdiere te beskryf is “oorlas” en “verpeesting”; soos wat ook duidelik die geval is met die spreker se houding teenoor die hadedas wat so “wemel”.

Nadat die spreker tot hierdie besef gekom het, verloor die hadeda ook sy mistieke en misterieuse allure en merk sy op: “Vir my is hy na dese nooit meer wat hy was.” Hierdie houding van die spreker is ’n goeie illustrasie van die gestigmatiseerde siening van liminale diere.

In die slotdeel, nommer 7, neem die spreker vir oulaas die dier waar “deur ’n spleet in die gordyn” en word die *hieros gamos* tussen lesbiër en souriër soos volg afgesluit:

Sy bek op knip draai hy sy vaan,
my hoed, my jas, reik hy my aan,
glip woord vir woord my garderobe van sy rug,
ek kyk hoe hy verdwyn in ’n foyer
van piesangprunisskadu – en weer verskyn –
’n kapstok, vlekvry, vir die môreilig. (62)

Die woord *garderobe* word veral in die teaterkonteks gebruik om te verwys na die kostuums en die afdeling waar die kostuums gebêre word. Dit is ook die naam van die afdeling waar teatergangers hulle jasse en sambrele afgee voor hulle die teater binnegaan. Die implikasie in dié slotgedeelte is dat die hadeda nou sy rol klaar gespeel het as waargenome objek vir die digter en nou van die toneel verdwyn – en dan maar net weer die volgende dag sy verskyning maak. In die eerste gedig in die siklus praat die spreker trouens daarvan dat sy die hadeda se gang “in konsert” volg. Die vertoning wat hy vir die spreker gegee het, is nou verby en sy kan haar hoed en jas gaan afhaal en die teater verlaat. Tog impliseer die slot van die gedig dat die proses homself gaan herhaal wanneer die hadeda die volgende oggend weer sy verskyning maak en hy weer die digter se verbeelding gaan aangryp en die proses van waarneming voortgesit kan word.

Die woord “kapstok” sluit nie net aan by woorde soos “hoed” en “jas” en “garderobe” nie, maar kan ook in sy figuurlike betekenis gebruik word, naamlik “saak, gegewe, persoon waarby willekeurig aanknopings gevind kan word” (*HAT*). Die digter gebruik dus die hadeda as ’n kapstok om haar bepaalde opvatting oor die poësie en in die besonder die postmoderne poësie aan op te hang. Aan die hand van die hadeda beklemtoon sy die

skellerige, raserige aard van die postmoderne poësie, maar ook deurgaans die vermenging tussen ernstige en minder ernstige fasette.

'n Verdere aspek van die postmoderne poësie wat ter sprake kom, is enersyds die histories-filosofiese inslag daarvan, maar in jukstaposisie met popkultuur en alledaagse “scenes from forthcoming attractions”. Die parodie staan immers sentraal binne die postmodernisme (Hutcheon 1985) en die banalisering van die oorspronklike word soos volg deur Hambidge (1995:9) beskryf: “Loodswaer erns word verlaag tot allemansgrap, tot speelse send-up. Terselfdertyd erken so 'n grap ook die grootsheid van die kunswerk wat opgestuur word.”

Die beskrywings van die hadeda handhaaf die antropomorfiesgerigte “kapstok”-konvensie. Ter motivering hiervan kan verwys word na die gebruik van die “dag”-struktuur wat 'n opsomming word van 'n geskiedenis van simboliese, godsdienstige, ritualistiese en ander gebruike van die hadeda (en verwante voëls in ander gedigte).

Vanuit die perspektief van dierestudies is die verwysing na “van aangesig tot aangesig” (62) veelbetekenend, want nou is daar wedersydse waarneming tussen digter en dier. Volgens Ittner (2003:26) is die blik (“gaze”) van die dier nooit werklik ondersoek binne die tradisionele antroposentriese perspektief nie. Diere is dopgehou en bestudeer, “and were denied their own gaze”.

Die merkbare skuif van menslike waarneming van die hadeda na wedersydse waarneming deur mens én hadeda illustreer wat Karen Barad *diffraction* noem. Smith (2015) verduidelik hierdie konsep soos volg:

Barad redeneer dat materie en betekenis nie van mekaar geskei kan word nie. Ons is nie buitestaanders [sic] wat die wêreld waarneem nie; ons is ook nie maar toevallig op 'n bepaalde plek in die wêreld nie – ons is deel van die wêreld in sy totaliteit van intra-aktiwiteit. Ons kyk en neem kennis, en om te weet is om intra-aktief betrokke te wees. Elke aksie van kennisname is 'n kognitiewe toe-eiening wat patrone van ingryping of tussenkoms en uiteindelijke kennisskepping. Die vraag ontstaan: hoe neem die digter deel aan die uitdrukking van die meer-as-menslike wêreld?

Wat my by diffraksie bring: 'n *deelnemende* skeuring/breuk in die lineariteit van individuele elemente se eienskappe. Diffraksie word binne hierdie konteks deur Barad gesien as die teenoorgestelde van refleksie.

Die diffraktiewe aard van die gedig impliseer nou 'n verandering in waarneming en die objek neem ook die digter-spreker waar. Voorheen het die hadeda wel die spreker “betrag” en was hy afstandelik, maar nou kom hulle nader aan mekaar en vind daar inderdaad 'n breuk in lineariteit plaas deurdat die beskreefde en waargenome objek ook sy blik op die waarnemer rig.

Woodward (2008:1) se opmerking is hier ter sake:

Animals watch humans constantly, monitoring us for whatever comfort, affection or threats we might embody. In turn, we look at them, regarding them as spectacles of beauty and wildness relating to them as fellow occupants of our homes.

Die implikasie is dat die dier as subjek daartoe in staat is om die mens dop te hou en die mens se dominante posisie van meerderwaardigheid te ondermyn. Wanneer die hadeda dus terug kyk, “van aangesig tot aangesig”, word sy subjekstatus bevestig: hy is 'n individu, hy is

'n lewende wese (*sentient being*), hy ervaar emosies; hy beskik oor agentskap en beskik oor die vermoë om die dood te herken en te vrees.

Wat die selfrefleksiewe aard van dié gedig oor die digter, die digkuns en die digproses betref, is dit lonend om die verskil in benadering tussen die modernisme en postmodernisme met betrekking tot selfrefleksiwiteit te belig. Soos Foster (2000:84) aantoon, impliseer modernistiese selfrefleksiwiteit 'n bevordering en bevestiging van die "integriteit van die artistieke medium", wat impliseer dat die kunswerk as 't ware "afgesluit het van die tyd ten einde die ewigheidswaarde daarvan te beklemtoon". Hierteenoor het selfrefleksiwiteit in die postmodernistiese teks ten doel om

begrippe soos ewigheid, onverganklikheid en tydloosheid te ondermyn. Dit impliseer dat die postmodernistiese literatuur ook 'n uitdaging rig tot kritici wat tekste benader met die veronderstelling dat daar een enkele, finale, tydlose, transendentale betekenis is wat deur analise vasgestel kan word. (Foster 2000:84)

"Postmoderne hadeda" is 'n selfrefleksiewe besinning oor die verhouding tussen die digter en haar objek; die objek wat die grondslag vorm van haar gedig. Die gedig illustreer voorts hoe die digproses verloop en in watter mate die digterlike objek, naamlik die prehistoriese hadeda, in 'n eietydse postmodernistiese idioom herskep kan word. Die openingsreëls van die slotgedig in *Kaar*, "Exit Octopus vulgaris" (212), resoneer ook in hierdie geval: "Die digter, oorgevoelige wese, kan gerus 'n voorbeeld neem/ aan wat die seekat moet versin deur haar gebrek aan skulp [...]."

In "Postmoderne hadeda" neem die digter die hadeda as voorbeeld om kommentaar te lewer op postmoderne poësie en seer sekerlik ook die postmoderne digter, wat soos 'n tipe *rara avis* die mistieke en die moderne jukstaponeer. Dit sluit ook aan by Zandra Bezuidenhout (2013) se opnoem van die bundelkenmerke van *Kaar*: "gedurf in die aanpak, klankryk, die toon oorwegend speels, selfs hilaries, en die gedagtegoed verpak in 'n stuk woordwerk wat bestempel kan word as 'n gedagtestroom ingeklee met innoverende taalgebruik".

Verwysings na diere in eietydse tekste is volgens Baker (2001:4) anders as wat byvoorbeeld in die Klassieke letterkunde die geval was. Diere word deesdae in enige konteks in beide die letterkunde en die media as verteenwoordigende tekens gebruik en kan feitlik enigiets simboliseer. Hierdie "amoral use of animals" (Baker) vind veral in die populêre kultuur plaas en gevolglik word die dier beskou as 'n konstruksie, 'n voorstelling, en nie soseer, "an accessible essence or reality" nie.

Hierdie aanklag kan nie soseer teen Marlene van Niekerk gemaak word nie, want by haar is daar 'n simpatieke waarneming van die dier en in haar beskrywing van die dier word hy nie gereduseer tot 'n stereotipe of 'n karikatuur nie. By Van Niekerk is daar eerder sprake van Deleuze en Guattari se konsep van *becoming animal*. In *A thousand plateaus* (1987) (in Frans: *Mille plateaux*, 1980) is dié filosowe besonder krities oor die aanhou van troeteldiere en fokus op vreemde diersoorte soos onder meer luise – en wel onder die invloed van Von Uexküll. In "Etiologie" (143) word verwys na beide Deleuze en Von Uexküll:

Sy skraap verniet die laag vernis uit die kiewe van haar naaste
wat sonder chaos trag te leef, sy wag dat Kairos eersdaags
haar verleentheid oor haar weelde 'n genadeslag sal dien
of 'n vluglyn à la Deleuze verskaf, skenk pilchards
in tamatiesous aan hongeres oor haar onderdeur, lees beduus
Von Uexküll oor die aangepastheid van die luis.

Een van die sentrale konsepte binne Deleuze en Guattari se filosofiese denke is chaos, waarna in die gedig verwys word. Kuns, die wetenskap en die filosofie konfronteer chaos op verskillende maniere. Uit die gedig blyk dit dat die digter-spreker se “naaste” nie soos sy ingestel is op chaos nie en hul oorsaaksleer (“etiologie”) ingestel is op oorlewing. Die verwysing na “Von Uexküll oor die aangepastheid van die luis” het betrekking op dié dierkundige se bestudering van luise en hoe hulle op hul omgewing ingestel is.

Anker (2013) skryf soos volg hieroor:

Uexküll se beskrywing van die bosluis se leefwêreld is vir Agamben ’n hoogtepunt in moderne antihumanisme en moet saam met werke soos *Ubu Roi* gelees word. Ons kan onself die bosluis verbeel, sê Agamben gesuspendeer in haar bos op ’n somerdag, gedompel in die sonlig en van alle kante omring deur die kleure en geure van wilde blomme, deur die bye-gezoem en voëlgesang. Maar hier is nie sprake van ’n bosluis-idille nie; sy weet hoegenaamd niks hiervan nie.

Von Uexküll se antihumanistiese inslag gee aanleiding tot Deleuze en Guattari se siening oor dierwording, maar dit impliseer volgens Deleuze en Guattari nie soseer dat die subjek optree asof hy ’n dier is of ’n dier naboots nie, maar verwys eerder na die volgende: “To become is not to progress or regress along a series. [...] Becomings-animal are neither dreams nor phantasies. They are perfectly real” (Deleuze en Guattari 1987:238).

Deleuze en Guattari onderskei tussen drie tipes diere. Eerstens is daar die geïndividualiseerde diere, soos byvoorbeeld huisdiere, met wie daar die een of ander Oedipale verhouding bestaan, veral wanneer daar na “my”kat of “my”hond verwys word. Die tweede tipe is daardie diere wat deel uitmaak van die vernaamste mites, argetipes of modelle. Die derde tipe dier is die sogenaamde demoniese dier, wat deel uitmaak van ’n trop (Deleuze en Guattari 1987:240–1). Die hadeda val myns insiens gedeeltelik in die tweede groep, want hy word ’n argetipiese vergestaltung van die digter.

Hierdie dierwordingsproses binne die posthumane wêreld kom volgens Heymans (2011:6–7) op die volgende neer:

Becoming-animal, indeed, is a reciprocal process of desubjectification and designification that explodes the human-animal dualism and configures an extremely volatile and protean concept of identity out of its debris, an identity fluctuating along the constantly changing dynamic of becoming, not firmly based on the ontological stability of being. What Deleuze and Guattari aim to deconstruct, however, is not so much the human-animal dichotomy as dualistic thinking in general.

Die digter in “Postmoderne hadeda” steek die liminale grens tussen mens en dier oor en rig haar blik op die dier as Ander om nie net meer oor die dier self te wete te kom nie, maar ook die dier tot ’n simbool van die postmoderne poësie te verhef. Dit geskied egter anders as in die geval van die antropomorfiëse be-tekening van die dier deur die eeue heen as synde ’n verpersoonliking van sekere eienskappe: die vos is skelm en onderduims; die leeu is majestueus en sterk; die esel is lui, ensovoorts.

Ook moet in gedagte gehou word dat Deleuze en Guattari se dierwording nie soseer impliseer dat die dier nageboots word of dat die mens letterlik muteer tot ’n diervorm nie (Baker 2000:124). Mutsaers (1995) omskryf dit soos volg:

Met andere woorden: als je jezelf tot dier schrijft, wordt dat dier noodzakelijkerwijs jou. Zo ’n dierwording heeft niets te maken met het schrijven over je kat, je hond of

een ander levelingsdier. Het gaat om een huwelijk tussen twee verschillende rijken, een tegennatuurlijke participatie, een kortsluiting bijna, een dubbele vangst.

Hierdie wordingsproses het nie noodwendig 'n eindpunt nie (Deleuze en Guattari 1987:238) en het ook nie 'n hernude poging tot antropomorfisme en spesisisme tot gevolg met die mens as verteenwoordiger van die dier nie.

'n Suksesvolle maatstaf van so 'n tipe wordingsproses (dierwordingsproses) is volgens Lawlor (2008:178) of iets neergeskryf is. Om iets neer te skryf, of oor iets te skryf, gee aan ander die bewyse van hoe hulle ook die drempel kan oorsteek na 'n gedesubjektiveerde staat. Die wordingsproses in "Postmoderne hadeda" word geaktiveer wanneer die liminale hadeda "op die grasperk land" en die drempel of *limen* oorsteek tussen waarnemer en waargenome objek. 'n Verdere vlak van wording is nou ter sprake, naamlik dié van die dier wat die limen betree en wording wat plaasvind. 'n Wedersydse wordingsproses word sodoende geaktiveer. Is die waarneming deur die digter en die teks wat die leser onder oog kry, nie bewyse van hierdie dierwordingsproses nie – met die toegif van die teks as "bewysstuk"? Die volgende opmerking van Deleuze en Guattari (1987:240) sluit hierby aan:

If the writer is a sorcerer, this is because to write is to become, to write is traversed by strange becomings, which are not becomings-writer but becomings-rat, becomings-insect, becomings-wolf, etc.

4. Gevolgtrekking

Die nie-antroposentriese bewondering vir die hadeda as waargenome objek van die digter se fassinatie staan voorop in hierdie gedig oor 'n liminale dier. Soos Braidotti (2013:71) aandui, lei so 'n postantroposentriese blik op diere onder meer tot die opheffing van opposisies en dualismes tussen mens en dier. Die liminale dier betree die ruimte van die digter en is nie meer die Ander as indringer nie, maar vorm die kern van skrywing en skrif. Die digter maak nie staat op haar spesisistiese "uit haar duimsuigery" nie, maar beskryf hom lewensgetrou, selfs al word sekere assosiasies aan die voël gekoppel wat 'n mens gewoonlik in 'n antropomorfe teks verwag.

Die Cartesiaanse tweedeling tussen gees en liggaam word ook sodoende opgehef, want "Postmoderne hadeda" illustreer vir ons hoe die digter haarself oorgee aan die dier en die sensasies wat daarmee gepaard gaan, alvorens sy daarvoor begin skryf. Sy wórd as 't ware 'n hadeda en daar is deurentyd by haar sprake van *mysterium*, *tremendum fascinans*. Soos 'n Spinozis is daar by haar 'n monistiese persepsie van die natuur.

Die digter word inderdaad ook die spelende mens wat 'n postmodernistiese spel met die leser speel. Vergelyk ook die volgende opmerking in dié verband (Nel 2015:189; oorspronklike beklemtoning):

Dit is veelseggend dat sowel Marlene van Niekerk as Etienne van Heerden teksekstern ook uitvoerige poëtikale uitsprake oor die verhouding tussen spel en skryf maak. Van Niekerk verwys in 'n onderhoud met [Willie] Burger (2004) na die taak van die skrywer en bring dit in verband met spel/speel en "mors" met taal:

Die belangrikste is die taal, of ek dit kan maak sing en breek en teen nuwe grense kan uitdryf, mens kan in geen ander taal as jou moedertaal so lekker mors en tekere

gaan nie. En hier is ek darem in goeie geselskap as ek sê “mors”. Wilma Stockenström skryf, “volksdit volksdat volksvinger in die hol” in die satiriese gedigte en dan daarby die liriese “riet en ruigtetaal”.

Al twee soorte is mors, en speel. Om te speel is om te mors, met tyd, met woorde. Heel aandagtig en geabsorbeer in die gemorsery moet jy wees, anders het die spel nie *integriteit* nie.

Bibliografie

Adler, J. s.j. Rudolf Otto's concept of the numinous.

<http://www2.kenyon.edu/Depts/Religion/Fac/Adler/Rein101/Otto.htm> (2 Oktober 2015 geraadpleeg).

Anker, W. 2013. 'n Bosluis, Billy the Kid en Coenraad de Buys: Die spore van legendes in die veld. Lesing gelewer by die Jan Rabie Marjorie Wallace-beurs se ontvangs.

<http://www.litnet.co.za/2013-n-bosluis-billy-the-kid-en-coenraad-de-buys-die-spore-van-legendes-in-die-veld> (16 Februarie 2016 geraadpleeg).

Baker, S. 2000. *The postmodern animal*. Londen: Reaktion Books.

—. 2001. *Picturing the beast*. Urbana: University of Illinois Press.

Bezuidenhout, Z. 2013. Resensie van *Kaar*. <http://versindaba.co.za/2013/11/25/resensie-kaar-marlene-van-niekerk> (15 Oktober 2015 geraadpleeg).

Braidotti, R. 2013. *The posthuman*. Londen: Polity Press.

Carlisle, C. 2011. Spinoza, part 1: Philosophy as a way of life. *The Guardian*, 7 Februarie.

<http://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2011/feb/07/spinoza-philosophy-god-world> (10 Oktober 2015 geraadpleeg).

Cassirer, E. 1944. *An essay on man: An introduction to a philosophy of human culture*. Princeton: Yale University Press.

Coppens, P. s.j. The hieros gamos. <http://philipcoppens.com/hierosgamos.html> (12 Oktober 2015 geraadpleeg).

Deleuze, G. en F. Guattari. 1987. *A thousand plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

De Mello, M. 2012. *Animals and society: An introduction to human-animal studies*. New York: Columbia University Press.

Donaldson, S en W. Kymlicka. 2014. *Zoopolis. A political theory of animal rights*. Oxford: Oxford University Press.

Education Scotland. s.j.

<http://www.educationscotland.gov.uk/scotlandshistory/caledonianspictsromans/carnyx/index.asp> (2 Oktober 2015 geraadpleeg).

- Encyclopaedia Britannica. s.j. www.britannica.com (2 Oktober 2015 geraadpleeg).
- Evernden, N. 1996. Beyond ecology: Self, place and the pathetic fallacy. In Glotfelty en Fromm (reds.) 1996.
- Ferrando, F. 2013. Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms. *Existenz*, 8(2):26–32.
- Fokkema, D. 1984. *Literary history, modernism and postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins.
- Foster, P.H. 2000. Postmodernisme en poësie, met spesifieke verwysing na die historiografiese metagedig “Die heengaanrefrein” van Wilma Stockenström. Ongepubliseerde DLitt-proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- Garrard, G. 2012. *Ecocriticism*. Londen en New York: Routledge.
- Gersdorf, C. en S. Mayer (reds.). 2006. *Nature in literary and cultural studies*. Transatlantic Conversations on Ecocriticism. Amsterdam: Rodopi.
- Glotfelty, C. en H. Fromm (reds.) 1996. *The ecocriticism reader*. Athene en Londen: University of Georgia Press.
- Grey, J. 2013. “Using them at our pleasure”: Spinoza on animal ethics. *History of Philosophy Quarterly*, 30(4):367–87.
- Hambidge, J. 1995. *Postmodernisme*. Pretoria: J.P. van der Walt.
- Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal (HAT). 2005. Kaapstad: Pearson.
- Haraway, D. 2003. *The companion species manifesto*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Harvey, V.A. 1997. *A handbook of theological terms*. New York: Simon and Schuster.
- Hassan, I. 1975. *Paracriticisms: seven speculations of the times*. Urbana: University of Illinois Press.
- Heymans, P. 2011. Eating girls: Deleuze and Guattari’s becoming-animal and the Romantic sublime in William Blake’s Lycapoems. *Humanimalia: A Journal of Human/Animal Interface Studies*, 3(1):1–30.
<http://www.depauw.edu/humanimalia/issue%2005/pdfs/heyman%20pdf.pdf> (10 Oktober 2015 geraadpleeg).
- Hutcheon, L. 1985. *A theory of parody*. Londen: Methuen.
- . 1989. *The politics of postmodernism*. New York: Routledge.
- Ittner, J. 2003. Becoming animal? Zoo encounters in Rilke, Lispector, and Kronauer. *KulturPoetik*, 3(1):24–41.
- Lawlor, L. 2008. Following the rats: Becoming animal in Deleuze and Guattari. *SubStance*, 37(3):169–87.

McHale, B. 2015. *The Cambridge introduction to postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

Michelfelder, D. 2003. Valuing wildlife populations in urban environments. *Journal of Social Philosophy*, 34(1):79–90.

Murray, M. 2006. Lazarus, liminality, and animality: Xenotransplantation, zoonosis, and the space and place of humans and animals in late modern Society. *Mortality*, 11(1):45–56.

Mutsaers, C. 1995. Het woord is paard geworden; Waarom schrijven zoveel duidelijker is dan schilderen. <http://www.nrc.nl/handelsblad/1995/06/30/het-woord-is-paard-geworden-waarom-schrijven-zoveel-7272921> (13 Februarie 2016 geraadpleeg).

Nel, A. 2015. Spel en die spelende mens in *Die sneeuslaper* (Marlene van Niekerk), *Klimtol* (Etienne van Heerden) en *Wolf, Wolf* (Eben Venter). *LitNet Akademies*, 12(1):180–205. http://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2015/06/LitNet_Akademies_121_180-205Nel.pdf.

Nijhoff, M. 1995. *Martinus Nijhoff, Verzamelde gedichten*. Onder redakteurskap van W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Amsterdam: Prometheus, Bert Bakker.

O'Connor, T.P. 2013. *Animals as neighbors: The past and present of commensal species*. East Lansing, MI: Michigan State University Press.

Phillips, D. 1996. Is nature necessary? In Glotfelty en Fromm (reds.) 1996.

Rabie, J. 2001. *Een-en-twintig*. Kaapstad: Human & Rousseau.

Saunders, W. 2003. The symbolism of the pelican. Arlington Catholic Herald. <http://www.catholiceducation.org/en/culture/catholic-contributions/the-symbolism-of-the-pelican.html>.

Sharp, H. 2011. Animal affects: Spinoza and the frontiers of the human. *Journal for Critical Animal Studies*, IX (1/2):48–68.

Smith, S. 2012. Die aard van ekopoësie teen die agtergrond van die ekokritiese teorie met verwysing na enkele gedigte van Martjie Bosman. *LitNet Akademies*, 9(2):501–23. <http://litnet.co.za/assets/pdf/8GWSmith.pdf>.

—. 2015. By die sien: kennisname en kennisskepping. Versindaba-blog. <http://versindaba.co.za/tag/diffraksie> (30 September 2015 geraadpleeg).

Snyman, H. 2013. LitNet Akademies-resensie-essay: *Kaar 'n klein ensiklopedie van woord en digkuns*. <http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-kaar-n-klein-ensiklopedie-van-woord-en-digkuns>.

Stanford Encyclopedia of Philosophy. s.j. <http://plato.stanford.edu>.

Stubenberg, L. 2014. Neutral Monism. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Herfs 2014-uitgawe). <http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/neutral-monism> (6 Oktober 2015 geraadpleeg).

The Internet Encyclopaedia of Philosophy. s.j. <http://www.iep.utm.edu>.

Van Gorp, H. (red). 1984. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.

Van Vuuren, H. 2013. Profiel: Marlene van Niekerk (1954–).
http://www.academia.edu/8040002/Profiel_Marlene_van_Niekerk_1954- (10 Oktober 2015 geraadpleeg).

Westling, L. 2006. Literature, the environment, and the question of the posthuman. In Gersdorf en Mayer (reds.) 2006.

Winterson, J. 2007. *The stone gods*. Londen: Hamisch Hamilton.

Wolch, J. 1998. Zoopolis. In Wolch en Emel (reds.) 1998.

Wolch, J. en J. Emel (reds.). 1998. *Animal geographies*. Londen: Verso.

Wolfaardt-Gräbe, I. 2013. Poëtiese denke: gees/bewussyn, gevoel, (ge)wete. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 53(4):558–77.

Wolfe, C. (red.). 2003. *Zoontologies. The question of the animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Woodward, W. 2008. *The animal gaze*. Johannesburg: Wits University Press.