

# (Die) utopie(se) en (ander)wording in Neill Blomkamp se wetenskapsfiksie-trilogie: *District 9* (2009), *Elysium* (2013) en *Chappie* (2015)

*(The) Utopia(n) and becoming (other) in Neill Blomkamp's science-fiction trilogy: District 9 (2009), Elysium (2013) and Chappie (2015)*

CILLIERS VAN DEN BERG

Departement Afrikaans en Nederlands, Duits en Frans  
Universiteit van die Vrystaat  
Bloemfontein, Suid-Afrika  
E-pos: vdbergjp@ufs.ac.za



Cilliers van den Berg

**CILLIERS VAN DEN BERG** is medeprofessor in Duitse letterkunde aan die Universiteit van die Vrystaat. Hy het 'n PhD in Duits (2003) en Afrikaans en Nederlands (2009). Sy navorsingsfokus is hoofsaaklik vergelykend van aard en fokus op die interaksie tussen letterkunde en die sosiopolitieke konteks, asook die kulturele omgaan met “moeilike verledes”. Uitgebreide navorsingsbesoeke is gebring aan die Universiteit van Augsburg (Duitsland), Leiden Universiteit (Nederland) en Cornell Universiteit (VSA).

**CILLIERS VAN DEN BERG** is associate professor in German literature at the University of the Free State. He has a PhD in German (2003) as well as in Afrikaans and Dutch (2009). His research is mainly comparative in nature and has the interaction between literature and its socio-political context and the cultural coming to terms with “difficult pasts” as its focus. Extended research visits include research at the University of Augsburg (Germany), Leyden University (the Netherlands) and Cornell University (USA).

## ABSTRACT

*(The) Utopia(n) and becoming (other) in Neill Blomkamp's science-fiction trilogy: District 9 (2009), Elysium (2013) and Chappie (2015)*

*This article examines ways in which the concept of utopia or the utopian can be related to the Deleuzian concept of becoming or becoming-other. With reference to precursors such as Thomas More and Ernst Bloch, Jameson (2007) distinguishes between utopia understood as a static and systemic program and the utopian as a dynamic process inherently linked to the ontology of being human. Whereas the former often is related to political projects and, as a consequence, with totalising and totalitarian notions of the idyllic, the latter is resistant to any attempt to fixate or map it onto political or other projects, even with the best of intentions.*

### Datums:

Ontvang: 2020-04-15

Goedgekeur: 2020-09-11

Gepubliseer: Desember 2020

*Deleuze, on the other hand, (often in collaboration with Guattari) theorises “becoming” as one of the seminal aspects of his ontology. Although not systematically explicated in his oeuvre, “becoming” is preferred by him to any essentialised conceptualisation of being and identity. Becoming is being, according to him, and consequently it has the continuous potential to deterritorialise any manifestation of subjective and socio-political stasis. He therefore also relates becoming to the utopian, as it opens the doors to the dynamic flows of the ontology he subscribes to.*

*Since science fiction often is deemed to be the literary or filmic genre best suited to explore notions of utopia and its dystopian and anti-utopian variables, it seems obvious that this genre can also be used to explore the relation between utopia and becoming. Ex-South African director Neill Blomkamp has become famous for his trilogy of science fiction films consisting of *District 9*, *Elysium* and *Chappie*. Each of the respective films includes both a “becoming” or “becoming-other” as part of its narrative trajectory, and a notion of utopia or the utopian – whether the latter is explicitly stated as such or resides in the background of the respective narratives. The relation between utopia or the utopian and becoming can therefore be considered to represent one of the common thematic threads exhibited by the respective films.*

*District 9 follows protagonist Wikus van de Merwe who transforms into an alien due to his exposure to alien-DNA, during the undertaking to relocate aliens, who have been stranded in Johannesburg for the past twenty years. The transformation or becoming-other of Wikus never is seen as something that includes any form of utopian potential in the Deleuzian sense of the word: the only aspiration of his that can be seen from this perspective, is his longing for a return to what he regards as a perfect past shared with his wife, i.e. an “utopian” restoration of the past. The film expounds the discrepancy between Wikus’ becoming-other and this fixity of his notion of the utopian. *Elysium* follows the story of Max Da Costa, who is victim of a radiation accident at work and who therefore needs to travel to the utopian space habitat called *Elysium*, to heal himself. Outfitted with a technologically advanced exoskeleton to enhance his physical powers, he manages to open the doors of *Elysium* by sacrificing himself, and thereby makes its ostensibly utopian set-up a reality for all. It seems, however, that Max’ becoming is nothing more than a narrative vehicle and that the utopia represented by the habitat is nothing more than an inflexible state form, which already carries the seeds of dystopia in its core. It is only *Chappie* that manages to find the link between utopia, or the utopian, and Deleuze’s concept of becoming. This film explores the notion of “mind-uploading” through the characters of *Chappie*, *Deon* and *Yolandi* and therefore approaches the idea of the post-human as a radical new potential for being human in the future. In accordance with Deleuze’s understanding of both becoming and the utopian, the utopian considerations of *Chappie* cannot be reduced to any systemic programme to be executed, but rather is related to a dynamic ontology of change, that bodes a full range of future possibilities.*

**KEYWORDS:** utopia, utopic, becoming, becoming-other, Deleuze, Jameson, Blomkamp, science fiction, *District 9*, *Elysium*, *Chappie*

**TREFWOORDE:** utopie, utopiese, wording, ander(s)wording, Deleuze, Jameson, Blomkamp, wetenskapsfiksie, *District 9*, *Elysium*, *Chappie*

### OPSOMMING

Hierdie artikel stel ondersoek in na die wyses waarop die konsep van utopie en/of die utopiese met ’n Deleuziaanse konsep van wording en/of anderswording in verband gebring kan word. Aangesien ’n tematisering van utopie, of alternatiewelik ’n problematisering van hierdie begrip,

dikwels in die wetenskapsfiksie-genre vergestalt word, word vir die doeleindes van dié ondersoek die wetenskapsfiksie-trilogie van regisseur Neill Blomkamp bespreek. Op verhaalvlak is daar in *District 9*, *Elysium* en *Chappie* telkens voorbeelde van wording of anderswording, wat elk in terme van ’n utopiese horison geïnterpreteer kan word. Hoewel die protagonis van *District 9* anders word, is die utopie waarop Wikus wag ’n terugskouende en statiese restourasie van die verlede. En hoewel Max in *Elysium* betreklik min verander, realiseer hy deur middel van sy lewensoffer ’n oënskynlike utopie vir almal, wat by nabetraging egter insgelyks ’n statiese opvatting van utopie verraaï – ’n wêreld wat die distopiese saad reeds in sy kern dra. *Chappie* skyn die enigste film van die trilogie te wees om Deleuze se idee van wording met utopie as die dinamiese utopiese in verband te bring.

## 1. INLEIDING

Min wetenskapsfiksie-aanhangers, vertrouwd met die neo-noir vistas van *Blade Runner* se Los Angeles of die gestileerde vegkunstonele van *The Matrix*-trilogie, was voorbereid op Neill Blomkamp se “dirty sci-fi”-benadering in *District 9* (2009),<sup>1</sup> wat hy as agtergrond gebruik het om die stranding van insekagtige ruimtewesens in Johannesburg te verbeeld. Veral die unieke *mise-en-scène* en kritici se neoliberale interpretasies van die film se allegoriese aspekte (sien hier onder), het gelei tot *District 9* se ongekende kritiese en kommersiële sukses, met die film se gewildheid wat Blomkamp voorts toegelaat het om groter produksies soos *Elysium* (2013) en *Chappie* (2015) aan te durf. Laasgenoemde twee films vertoon op verskeie vlakke ooreenkomste met *District 9* (bv. die distopiese konteks as agtergrond, die problematisering van die militêr-industriële kompleks, eksploitering op grond van gesimplifiseerde sosio-ekonomiese magsrelasies as tema, die protagonis as buitestander, ’n *fabula* gebaseer op die narratiewe struktuur van die aksiefilm-genre, ens.). Daar is egter twee kernaspekte, wat myns insiens in al drie films met mekaar in gesprek tree, ofte wel mekaar tematies aktiveer en daardeur ’n duidelike fokuspunt vir die tipering van die films as trilogie bied. Dit is die eksplisiete of implisiete motief van *utopie* of *die utopiese* en die narratiewe motief van *wording*, spesifiek *ander(s)wording* as katalisator vir die onderskeie storielyne. Hierdie bydrae het ten doel om die dikwels problematiese resonering van (die) utopie(se) met (anders)wording in die drie films te ondersoek, ten einde die tematiese en dus koherente fokus wat dit bied as spilpunt vir Blomkamp se trilogie te identifiseer.

---

<sup>1</sup> Die begrip “dirty sci-fi” is veral deur kinematograaf Bradford Young en regisseur Denis Villeneuve gebruik om die visuele benadering van hulle wetenskapsfiksiefilm *Arrival* (2016) te beskryf: “Once we said this film was about flesh and bone, it’s about the human beings in the foreground and our perspective on the aliens is her perspective and our journey is determined by her – our journey as an audience, our journey as a filmmaker is determined by her – that sort of anchored everything and it really helped us make what Denis would call ‘dirty sci-fi’ or just a film that feels like a regular Tuesday morning when aliens show up. Those things you can’t make up; there’s no way to show that feeling or create that feeling in the film unless you’re anchored in humanity and part of that is reminding us that human beings have agency and their own likeness” (Chitwood 2016). Die fokus is dus duidelik nie op die visuele skouspel van ’n “space opera” nie, maar eerder op die alledaagsheid van karakters se leefwêreld wat op oortuigende wyse met die verwysingswêreld van die kyker sou resoneer. Sedertdien word die begrip meer algemeen gebruik en in die geval van *District 9* is dit veral die dokumentêre filmstyl van baie tonele, asook (vir Suid-Afrikane) die herkenbare *mise-en-scène* wat tot die “dirty sci-fi”-ervaring bydra (kyk ook Atkinson 2007).

Enersyds maak *Elysium* se ooglopende verwysing na die Elysiëse velde (soos onder woorde gebring in die Griekse antieke tydperk) die assosiasie met ’n utopiese verbeelding van die werklikheid eksplisiet. Tog kan die utopiese egter ook duidelik as tematiese motief in *District 9* en *Chappie* nagespoor word. Andersyds ondergaan die protagoniste en/of belangrike karakters in al drie films ’n metamorfose of wordingsproses, wat telkens as draer van die onderskeie narratiewe ontwikkelinge geld. Wikus van de Merwe [sic] ondergaan ’n proses van abjekte, fisiologiese metamorfose om uiteindelik self die liggaamlikheid van ’n ruimtewese aan te neem (*District 9*); Max Da Costa ondergaan twee metamorfoses, wat omgekeerd eweredig aan mekaar verloop, naamlik biologiese verval (weens blootstelling aan radiasie) en fisiologiese versterking (weens die chirurgiese hegting van ’n eksoskelet aan sy liggaam) (*Elysium*); en *Chappie* ondersoek die wetenskapsfiksie-konvensie van “mind uploading”, ofte wel die oordrag of transmissie van subjektiewe bewussyn van een liggaam na ’n ander. Chappie, Deon Wilson en Yolandi se gekodeerde bewussyn word vanaf een masjien na ’n ander verplaas, of in die geval van laasgenoemde twee, vanaf biologiese liggaam na informasietegnologiese masjien. Die verbandlegging tussen utopie/die utopiese en (anders)wording as gemeenskaplike noemer maak dit moontlik om die films se verskillende benaderings ten opsigte van wetenskapsfiksie as utopiese of distopiese genre te ondersoek.

Veral die omstandighede rondom die Covid-19-pandemie laat opnuut vroe ontstaen oor die gewildheid van distopiese narratiewe: menings wat strek vanaf populêr ingeklede kwessies soos “Why do we find comfort in terrifying stories?” (Chandran 2020), tot Bruno Latour (2020) se waarskuwings oor die aard van die toekomstige wêreld na afloop van die pandemie,<sup>2</sup> dui op ’n bemoeienis met die utopie/distopie-problematiek, wat veral ook vanuit ’n ekokritiese perspektief van besondere belang is (kyk ook Gomel 2018). Blomkamp se trilogie, hoewel gefilter deur die genre-konvensies van hoofstroomfilms, gee in nabetraging ten minste ’n Suid-Afrikaanse kleur aan sommige van hierdie baie relevante vraagstukke.

In die eerste gedeelte van hierdie bydrae sal die motief van die utopiese kortliks bespreek word, vernaam met verwysing na die grondliggende rol wat dit in wetenskapfiksie as genre speel. Daarna word ’n selektiewe blik op die filosofiese beginsel van wording gewerp – selektief, aangesien die fokus uitsluitlik by ’n Deleuziaanse beredenering van die konsep berus.<sup>3</sup> Laastens sal deur ’n vlugtige analise van die drie films se *fabula* gepoog word om die onderskeie en onderskeidende verbandleggings tussen utopie en wording aan te toon, waardeur die tematiese betekenis van die films ondervang kan word. Hoewel waarskynlik nie so bedoel nie, tematiseer die trilogie ’n verskeidenheid van benaderings tot utopie en die utopiese, wat binne die konteks van laat-kapitalisme ernstige vroe laat ontstaen rakende die inherente potensiaal vir dissidensie en agentskap met betrekking tot die impetus vir daadwerklike sosiopolitieke verandering.

<sup>2</sup> “In actuality, the health crisis is not embedded in a crisis (because they are always transitory), but in an ongoing, irreversible ecological mutation. If we are lucky enough to ‘come out of’ the first, there is no chance we will ‘come out of’ the second. The two situations are not on the same scale, but it is very enlightening to articulate with the one with the other [sic]. In any case, it would be a pity not to use the health crisis to discover other means of entering the ecological mutation without a blindfold on” (Latour 2020).

<sup>3</sup> Dit is vanselfsprekend dat nóg die teoretisering van *utopie/die utopiese* nóg die ontologie van (anders)wording binne die bestek van hierdie bydrae uitvoerig bespreek kan word. Daar moet benadruk word dat die bespreking wat volg *bewustelik selektief* (en moontlik eklekties) gebruik maak van hierdie begrippe, ten einde die beoogde analise van die films moontlik te maak.

## 2. UTOPIE / DIE UTOPIESE

Met Ernst Bloch se magnum opus *Das Prinzip Hoffnung* as agtergrond (drie volumes gepubliseer in 1954, 1955 en 1959) en met verwysing na Thomas More se funderende teks *Utopia* (1516) dui Jameson (2007:3) op die generiese onderskeid tussen *utopie as vorm* en *utopie as wens*, wat in die verlengdes van beide outeurs se werke gepostuleer kan word:<sup>4</sup>

We would therefore do better to posit two distinct lines of descendancy from More's inaugural text: the one intent on the realization of the Utopian program, the other an obscure yet omnipresent Utopian impulse finding its way to the surface in a variety of covert expressions and practices. The first of these lines will be systemic, and will include revolutionary political practice, when it aims at founding a whole new society, alongside written exercises in the literary genre. Systemic will also be those self-conscious Utopian secessions from the social order which are the so-called intentional communities; but also the attempts to project new spatial totalities, in the aesthetic of the city itself.

The other line of descent is more obscure and more various, as befits a protean investment in a host of suspicious and equivocal matters: liberal reforms and commercial pipedreams, the deceptive yet tempting swindles of the here and now, where Utopia serves as the mere lure and bait for ideology (hope being after all also the principle of the cruelest confidence games and of hucksterism as a fine art. (Kyk ook Jameson 2007:1, 10, 84; Suvin 1979:39; Freedman 2000:63-67; Milner 2009:104)

Jameson se genuanseerde argument gaan vervolgens omsigtig met hierdie tweeledige tipologie om, maar vir die doeleindes van hierdie betoog word die fyner nuanses tersyde gelaat en word volstaan met die oorhoofse konseptualisering van utopie as 'n verbale konstruksie (Suvin 1979:40) op 'n spektrum wat strek tussen utopie as geponeerde hipotese en/of programmatiese ontwerp enersyds, en utopie as ontologiese gegewe andersyds. Dit maak sin om utopie op 'n "spektrum" te plaas, eerder as om dit in terme van 'n "tweeledige tipologie" gebaseer op binariteit te verstaan, aangesien "wens" as ontologiese gegewe en "vorm" as "programmatiese ontwerp" nie altyd met presiesheid van mekaar onderskeidbaar is nie en juis soms oorvleuel of 'n kousale verbintenis verraa.

Maar hetsy gedefinieer as vorm of as wens, veronderstel die *vergestalting* van enige utopie noodwendig 'n dialektiese beweging tussen identiteit en andersheid, ofte wel 'n dialektiek tussen die bekende (wat ironies genoeg ook as parameters vir die konseptualisering van die onbekende dien) en radikale andersheid, wat dikwels as reaksionêre kritiek op die *status quo* vorm aanneem.<sup>5</sup> Radikale andersheid laat egter juis vanweë die radikale aard daarvan vrae ontstaan in hoeverre dit werklik in die verlengde van die bekende beskryf en omskryf *kan*

<sup>4</sup> Kyk byvoorbeeld *The Utopia Reader* (Claeys & Sargent, reds. 1999) vir 'n voëlvug oor utopiese skrywes, vanaf die werke van Hesiodus tot die wetenskapfiksie van Le Guin. Kyk ook die omvangryke studie van Schölderle (2011), Spiegel (2017) en die benadering van Levitas (2013) om daadwerklik utopiese aspekte as sosiologiese invalshoeke te gebruik. Die stigting van die *Society for Utopian Studies* vind in 1975 plaas en het ook 'n amptelike interdisciplinêre joernaal, *Utopian Studies*, waarin teoretiese konseptualiserings van utopie en die utopiese aangebied word (<https://utopian-studies.org/>).

<sup>5</sup> Kyk bv. Suvin (1979:40-41), Suvin (1988:35-37), Suvin (2010:29-30, 383), Freedman (2000:55) en Jameson (2007:xii).



word.<sup>6</sup> Nog 'n vraag is in hoeverre enige beskrywing van andersheid of selfs empatiese inlewing bloot 'n antropomorfiserende projeksie is (dikwels as gevolg van 'n bewuswording van andersheid in die eie ek).<sup>7</sup> Utopie as radikale andersheid impliseer verder 'n verlies van die bekende en bes moontlik ook van identiteit (kyk Jameson 2007:97, 191). In 'n poging om hierdie problematiek aan te spreek kan die beskrywing van utopie as 'n dialektiese *proses* benadruk word (dus nie utopie as bestemming nie, maar *die utopiese as proses*). Dit volg uit die feit dat enige beskrywing van radikale andersheid, kom wat wil, alleenlik vanuit 'n histories-vertroude verwysingsraamwerk kan plaasvind, ofte wel deur 'n ontvanklike historiese konteks gefasiliteer word (kyk Jameson 2007:13-15; Suvin 1979:80). Die verbeelding van utopie vind sigself hiervolgens as dialektiese beweging tussen die engtes van 'n programmatiese bloudruk<sup>8</sup> van 'n "beter wêreld" (dus statiese vorm) en numineuse andersheid as vergestaltung van 'n radikale breuk meegebring deur die gebeurtenis ("event") as katalisator. In die lig hiervan kan hierdie dialektiese beweging nie gelykgestel word nie, maar wel in verband gebring word met utopie as ontologiese gegewe, met utopie as wens, ofte wel met utopie as die *utopiese* (Jameson 2007:12, 231-232, 293-294; kyk ook Milner 2009:105).

Die uitdagings rondom die representeerbaarheid van utopie as radikale andersheid kan tot 'n verdere onderverdeelde taksonomie van hierdie begrip lei: hieronder geld distopieë, anti-utopieë en anti-anti-utopieë. Distopieë word deur Moylan (2000:xi-xiii) beskryf as die kognitiewe kartering van 'n wêreld slegter daaraan toe as die ontstaanskonteks waarbinne hierdie (fiktiewe en/of visioenêre) wêreld geskep word. Dikwels verteenwoordig 'n distopie die logiese, dog kontra-intuïtiewe uitvloeisel van utopiese intensies, wanneer die verwesenliking van laasgenoemde manifesteer in die totaliserende en totalitêre afdwing van beginsels wat oorspronklik as idillies vir almal beskou is (kyk ook 147, 156,181; Suvin 2010:385).<sup>9</sup> Anti-utopieë sou daarenteen gekant wees teen enige vorm van utopiese denke as sodanig, juis omdat laasgenoemde die gevaar van totaliserende patroonmatigheid inhou. Hiervolgens is die *status quo*, hoe feilbaar dit ook al mag wees, deur die pluralistiese idees wat dit bied steeds bo enige

<sup>6</sup> Die bekende en die onbekende kan natuurlik as die keersye van 'n munt betrag word – kyk byvoorbeeld Giesen se *Zwischenlagen: Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit* (2010) vir die interafhanklikheid van beide binne sosiale strukture (kyk ook Van den Berg 2019). Denis Villeneuve se *Arrival* (2016) tematiseer onder meer die radikale andersheid van ruimtewesens, wat ernstige uitdagings tot enige linguïstiese konvensies van menslike taalgebruik rig.

<sup>7</sup> Kyk Jameson (2007:103, 117, 123-124, 140, 170-172, 256), Suvin (1979:5), Suvin (1988:33) en Freedman (2000:70). Ook op kollektiewe, politieke vlak impliseer hierdie 'n paradoks: "In order for an emergent people to develop a taste for the healthy maxims of politics and to follow the fundamental rules of reason as it applies to the State, it would be necessary for the effect to become the cause, for the collective spirit meant to be the result of the institution to have presided over the institution itself, and for men already, before the giving of the laws, to be what the laws were supposed to make them" (Rousseau soos aangehaal in Jameson 2007:87).

<sup>8</sup> Jameson (2007:217) merk met reg op dat programmatiese sosiopolitieke bloudrukke problematies is deurdat dit geen ruimte laat vir alternatiewe nie: "[...] pluralisms are the answer to repressive unities and identities of all kinds" (kyk ook Moylan 2000:151-152 oor pluralisme, met betrekking tot die narratiewe om verskillende sosio-politieke opsies te verwoord).

<sup>9</sup> Die feit dat fiktiewe utopieë dikwels van die buitewêreld afgesluit is, sluit hierby aan. Dit is 'n geslote sisteem wat opgestel is téén enige vorm van diversiteit, aangesien diversiteit die utopiese normatiewiteit sou kon uitdaag (kyk bv. Jameson 2007:4-5, 202-206). Moylan (2000:106, 147) verwys na kritiese distopieë as distopieë wat wél ook die deur ooplaat vir utopiese idees – dus die teenoorgestelde van anti-utopieë.

vorm van utopie te verkies.<sup>10</sup> Anti-utopieë lei egter in praktiese terme tot 'n bestendinging of selfs kondonerings van die *status quo*, deurdat enige voorstelle tot (utopiese) verbeterings as gevaarlike lugkastele afgemaak kan word. Jameson kom met die ironiese voorstel van 'n anti-anti-utopie, synde 'n begrip van die utopiese wat beide die noodsaak van utopiese ideale én die gevare van die verwesening daarvan verreken. Dit is dus teen beide distopieë en anti-utopieë opgestel, maar onderskryf steeds die utopiese, selfs dan in negatiewe terme. Getrou aan sy Hegeliaanse wortels (en met inagneming van die paradoks wat representasie van radikale andersheid inhou) gaan dit dus hier oor die negering van negering. Daarom verklaar hy:

[...] indeed, for those only too wary of the motives of its critics, yet no less conscious of Utopia's structural ambiguities, those mindful of the very real political function of the idea and the program of Utopia in our time, the slogan of anti-anti-Utopianism might well offer the best working strategy. (2007:xvi; kyk ook xiii, 290; Moylan 2000:142; Milner 2009:102-103; Wiggins 2007)

'n Gemeenskaplike noemer vir alle utopieë en alle uitlopers daarvan, is egter dat dit altyd 'n politieke betekenis dra. Dit veronderstel 'n kollektiewe gemeenskap met politieke implikasies, hetsy in positiewe of in negatiewe terme (Jameson 2007:xi, 193; Wiggins 2007). Die groot vraag is net of die konseptualisering van utopieë in die konteks van neoliberale laat-kapitalisme nog enigsins as idees konkreet lewensvatbaar kan wees? Is 'n alternatief vir kapitalisme enigsins nog denkbaar in die konkrete sin van die woord, as 'n utopiese enklave vanwaar alternatiewe bedink kan word? (Jameson 2007:xii, 15-16, 307-308). Dit is veral hier waar die genre van wetenskapsfiksie volgens Jameson (2007:99) so 'n belangrike rol inneem – dit verteenwoordig *juis* 'n verwoording van utopie:

[...] the unique value of the Utopian text also lies in its function as a memory trace, but as a message from the future, something foreshadowed in distorted form by all the great scriptures, which give themselves as messages of otherness, but transmitted in the past. These incomprehensible written messages have their archaeological analogies, particularly in the potsherds and cultural fragments of the museum as such, which becomes a kind of vast message written in an unknown language of objects.

Daarom dra sy seminale teks oor wetenskapsfiksie ook die titel: *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*.

### 3. WETENSKAPSFIKSIE

Talle literatuurteoretici het reeds gepoog om utopie as genre te tipeer (kyk o.a. Suvin 1979:37-62), maar verskeie van die baanbrekers op hierdie gebied dui op 'n natuurlike resonansie wat bestaan tussen wetenskapsfiksie en die skep van utopieë / die utopiese of, alternatiewelik, op wetenskapsfiksie as 'n geskikte genre waarbinne die konseptualisering en vergestaltung van utopieë geproblematiseer kan word.<sup>11</sup> Dit sou selfs daartoe lei dat Suvin (1979:61) beweer: “utopia is not a genre but the *sociopolitical subgenre of science fiction* (kyk ook Suvin 1988:38;

<sup>10</sup> Kyk Jameson (2007:142, 198-199), Moylan (2000:72, 75, 127, 129, 131, 135, 140) en Milner (2009:109).

<sup>11</sup> Kyk o.a. Suvin (1988:34-35, 41-42) en Jameson (2007:101, 289, 345, 380). Dit raak egter problematies wanneer die generiese beskrywings voorskrytelik raak (kyk bv. Suvin 1979:23; Freedman 2000:22).

Jameson 2007:57). Jameson (2007:270) gaan egter nog verder, deur juis die potensieële rol van wetenskapsfiksie te kontrasteer met die betreklike sosiopolitieke irrelevansie van sogenaamde hoër literêre vorme binne die konteks van laat-kapitalisme: “The historical opportunities of SF as a literary form are intimately related to this paralysis of so-called high literature” (kyk ook Moylan 2000:26-27). Indien utopie en/of die utopiese as (idilliese) verbeelding (of problematisering) van radikale andersheid binne ’n gegewe sosiopolitieke konteks geld, is wetenskapsfiksie om ooglopende redes as genre geskik om die einste utopie of utopiese (ook in die distopiese, anti-utopiese en anti-anti-utopiese weergawes daarvan) te vergestalt. Die vraag wat volg, is waarom dit die geval sou wees?

Die antwoord hierop is voor die hand liggend: wetenskapsfiksie-narratiewe is ooglopend tuis in die spanning wat bestaan tussen die bekende en die onbekende, tussen outomatisering en ostranenie, tussen kennis en vervreemding,<sup>12</sup> tussen die novum van radikale andersheid en die integere identiteit van die vertroude werklikheid, tussen wetenskap en fiksie.<sup>13</sup> Suvin (1979:4) tipeer wetenskapsfiksie dus as “the literature of cognitive estrangement”.<sup>14</sup> Wetenskapsfiksie-wêreld gooi noodwendig ’n verhelderende skaduwee oor die ondermaanse, met die leser of kyker wat met behulp van hierdie argeologiese fragmente van die toekoms ’n afstandelike blik op die eie konteks kan werp. Die verbeelde utopieë, (kritiese) distopieë, anti-utopieë en anti-anti-utopieë van hierdie genre wek nadenke oor kontinuïteite en verskille te midde van die transponering van die hedendaagse in die toekoms.<sup>15</sup> Juis deur middel van kognitiewe vervreemding van die teenswoordige kan ’n kognitiewe kartering van toekomstige sosiopolitieke opsies (in reaksie op ’n gegewe heersende politieke bestel) onder woorde gebring word (Suvin 1979:12) – hetsy in positiewe of in negatiewe terme (kyk bv. Moylan 2000:56-60, 95).<sup>16</sup>

So geskik as wat wetenskapsfiksie sou wees om die utopiese te vergestalt, bly die vraag egter steeds, soos hier bo vermeld, of die kognitiewe kartering daarvan binne die hedendaagse tydsges *kan* plaasvind. Dit is ’n vraag wat die literêre tradisie van wetenskapsfiksie binne ’n groter geheel plaas: “It is evident that this new situation poses tremendous and crippling problems for a work of art” (Jameson 1990). Myns insiens kan die beklemtoning van die utopiese as proses of wens (“an obscure yet omnipresent Utopian impulse”) ten koste van utopie as program of vorm (“realization of the Utopian program”) ’n tersaaklike poging wees om ook, of *veral* in die wetenskapsfiksiegenre utopie as dissensie en alternatief tot ’n heersende normatiwiteit daar te stel. Utopie as proses veronderstel ’n inherente veranderlikheid en vloeibaarheid – iets wat onder meer met ’n proses van wording in verband gebring kan word

<sup>12</sup> Freedman (2000:18-19) gee oortuigende argumente waarom hy in hierdie konteks die term “kognisie-effek” bo “kognisie” verkies.

<sup>13</sup> Die novum funksioneer onder meer as die radikale andersheid binne die wetenskapsfiksie-narratief (hoewel die vraag steeds bly in hoeverre radikale andersheid werklik gerepresenteer kan word) (kyk Suvin 1979:65-84; Suvin 1988:37-38; Freedman 2000:69). Suvin (1988:14) waarsku egter ook teen pseudo-novums, wat lei tot oppervlakkige vervreemding en dus nie die gewone alledaagse *radikaal* bevraagteken nie. Reinhart Koselleck wys verder op die sg. “Verzeitlichung der Utopie”, waarvolgens die gekonseptualiseerde, teleologiese ontwikkeling na utopiese eindbestemmings gekarteer word op die immanente potensiaal soos beliggaam in die tegnologiese ontwikkelinge van die industriële revolusie. Wetenskapsfiksie as genre wat sigself bemoei met tegnologie, sou dienooreenkomstig uitermate geskik wees om hierdie konvergering van utopie en tegnologie te ondersoek (Spiegel 2017).

<sup>14</sup> Kyk ook Suvin (1979:6-8, 13, 15, 20, 65, 67), Jameson (2007:255) en Freedman (2000:73).

<sup>15</sup> Kyk Jameson (2007:288), Freedman (2000:55) en Moylan (2000:26).

<sup>16</sup> Kyk Jameson (1990) oor kognitiewe kartering, ook buite die konteks van wetenskapsfiksie.



(“a *protean* investment in a host of suspicious and equivocal matters”; Jameson 2005:3, my kursivering).

#### 4. (ANDERS)WORDING

Hoewel Deleuze en Guattari se begrip *wording* (“becoming” / “devenir”) nie gesistematiseer in hul onderskeie individuele en gesamentlike werke gestalte vind nie (Bankston 2017:loc 100), moet dit desnieteenstaande as grondliggend tot die ontologie en epistemologie van hulle filosofiese benadering(s) beskou word. Met dit in ag genome kan die volle betekenis en gevolglike reikwydte van dié begrip binne hulle onderskeie filosofiese oeuvres onmoontlik hier teregkom en dus word volstaan met enkele kursoriese opmerkings. Wording is grootliks te verstaan as pendant tot Deleuze se afkeur jeens rasionalistiese en geëssensialiseerde denke wat nie net identiteit ten koste van verskille sentraal stel nie, maar ook berus op ’n siening van representasie as die getroue en waaragtige weergee van statiese essensies.<sup>17</sup> As teenhanger staan wording wars van representasie as greep op ’n geëssensialiseerde werklikheid, wat kenbaar is op grond van ooreenkomste: “A becoming is not a correspondence between relations. But neither is it a resemblance, an imitation, or, at the limit, an identification” (Deleuze & Guattari 2013:277).<sup>18</sup> Kortom: wording is vloeibaar en dus moeilik vas te pen in terme van vaste begrippe en definisies. Dit verreken die werklikheid as ontologiese gegewe anderkant die star fokus op essensiële identiteit soos algemeen beredeneer binne die Westerse filosofiese kanon en vier die immanensie van verandering, pluralisme, voorlopigheid en ’n openheid vir ’n toekoms om latente potensiaal onder meer via subjektiewe of kollektiewe agentskap teweeg te bring. Tog is ’n meer formele (en dus uiters on-Deleuziaanse) definisie binne die konteks van hierdie betoog as heuristiese hulpmiddel nuttig, aangesien hier vervolgens op veral twee aspekte van wording gefokus gaan word:

[...] Deleuze uses the term “becoming” (*devenir*) to describe the continual production (or “return”) of difference immanent within the constitution of events, whether physical or otherwise. Becoming is the pure movement evident in changes between particular events. This is not to say that becoming represents a phase between two states, or a range of terms or states through which something might pass on its journey to another state. Rather than a product, final or interim, becoming is the very dynamism of change, situated between heterogeneous terms and tending towards no particular goal or end-state. (Stagoll 2010:26)

Die eerste aspek van belang vir die onderhawige argument is die beskrywing van wording as sou dit noodwendig (en dus ontologies immanent) deterritorialisering in die hand werk. Deterritorialisasie moet as die teenwig van (her)territorialisasie verstaan word, waarvolgens

<sup>17</sup> Kyk o.a. DeLanda (s.d.), Powell (2005:83) en Bankston (2017:loc 130).

<sup>18</sup> Kyk ook Deleuze & Guattari (2013:272, 278, 318, 355) en Bankston (2017:loc 122, loc 130, loc 213, loc 230, loc 455). In soverre word wording met die vlak van die virtuele geassosieer, in kontras met die aktuele, wat oënskynlik gemakliker in terme van verskille en ooreenkomste bedink kan word (kyk bv. Bogue 2010:21, 25, 27-28). Verder moet wording ook in terme van Deleuze (en Guattari) se begrip van tyd en van geskiedenis gelees word: die invloed van Bergson en Nietzsche om tyd in terme van “Aion” en “Chronos” te teoretiseer is hier van fundamentele belang: kyk Deleuze (1995:170-171), Deleuze & Guattari (1991:96, 110, 112-113, 157-159), Deleuze & Guattari (2013:305-307, 340-342, 345), Bankston (2017:loc 106, loc 631-loc 1044), Lundy (2012:3, 7, 14) en Bogue (2010:11, 27-28, 32, 230-231).

konseptuele en empiriese bakens, die homogenisering en standaardisering van normatiwiteit en die ankering, vaslegging en stabilisering van alle vorme van hegemoniese funksionaliteit ondergrawe en gedestabiliseer word (kyk Van den Berg 2018a:963).<sup>19</sup> Dit is nie dieselfde as blote *verandering* nie, aangesien verandering steeds in terme van statiese en geëssensialiseerde verwysings gedink word, terwyl wording sulke denkpatrone juis verwerp (kyk Bankston 2017:loc 349, loc 439). Wording beteken om *anders* te word en nie te verander nie, want die (geëssensialiseerde) self is “only a threshold, a door, a becoming between multiplicities” (Deleuze & Guattari 2013:291; kyk ook 304; Bogue 2010:8-9, 20). Deleuze en Guattari (2013:271-360) beskryf die progressie van verskillende tipes van wording, wat egter telkens weer op die vloeibaarheid daarvan neerkom, soos volg:

Becoming-animal is only one becoming among others. A kind of order or apparent progression can be established for the segments of becoming in which we find ourselves; becoming-woman, becoming-child; becoming-animal, -vegetable, or -mineral; becomings-molecular of all kinds, becomings-particles. Fibers lead us from one to the other, transform one into the other as they pass through doors and across thresholds. Singing or composing, painting, writing have no other aim: to unleash these becomings. (Deleuze & Guattari 2013:317)<sup>20</sup>

Vrou-wording (“becoming-woman”) word die eerste (deterritorialiserende) stap tot wording, aangesien dit die hegemonie van heteronormatiewe, patriargale strukture ontglip en uitdaag (kyk Deleuze & Guattari 2013:321-323, 339). Onmerkbaar-wording (“becoming-imperceptible”) sou ’n laaste fase van wording verteenwoordig – ’n abstrake vorm van wees/syn, wat helaas egter ook ’n hele wêreld verteenwoordig (Deleuze & Guattari 2013:325-326). Duidelik is die implikasies of veronderstellings van wording ver verwyderd van kosmetiese verandering, deurdat dit onder meer subjek-objek-binariteite negeer en as ’n uitreik na ’n ander en ’n toekoms *beide* ander én toekoms radikaal laat anders word. Dit is ’n dinamika wat ook resoneer met die interafhanklikheid van deterritorialisasie en herterritorialisasie.<sup>21</sup> Soos egter ook hier bo vermeld ten opsigte van utopieë/die utopiese, is die vraag wat wording as deterritorialisasie binne ’n laat-kapitalistiese, neoliberale konteks in werklikheid nog kan vermag.<sup>22</sup>

’n Belangriker vraag, wat ook die tweede aspek verteenwoordig waarop hier gefokus word, is wat die verhouding van die Deleuziaanse siening van wording met betrekking tot utopie/die utopiese is. In *What is Philosophy?* (1991:99-100) verskyn ’n lang besinning oor utopie, wat ter wille van die belangrike byeenbring van konsepte soos deterritorialisasie, immanensie, die politiese, revolusie, ewige beweging, geskiedenis en wording hier uitvoerig aangehaal word:

Philosophy takes the relative deterritorialization of capital to the absolute; it makes it pass over the plane of immanence as movement of the infinite and suppresses it as internal

<sup>19</sup> Kyk Van den Berg (2018a) vir ’n uiteensetting van deterritorialisasie, veral wat betref Deleuze en Guattari se gebruik daarvan in terme van hulle beredenering van groeperinge (“assemblages”).

<sup>20</sup> Die kunste skyn duidelik ’n belangrike medium vir wording te wees – veral ook die skryfkuns (kyk Deleuze 1998:1).

<sup>21</sup> Kyk o.a. Deleuze & Guattari (1991:109), Deleuze & Guattari (2013:319-320, 340, 353, 355, 357), Powell (2005:53) en Bankston (2017:loc 146).

<sup>22</sup> Kyk Deleuze & Guattari (1991:99-100), Michael-Matsas (2016:294) en Holland (2006). Ruweg gestel, is die eintlike vraag of deterritorialiserende wording nie juis stukrag aan kapitalisme verleen om deur veranderlik te wees en aan te pas ’n verdere kontinuering daarvan te fasiliteer nie.

limit, turns it back against itself so as to summon forth a new earth, a new people. [...] Actually, utopia is what links philosophy with its own epoch, with European capitalism, but also already with the Greek city. In each case it is with utopia that philosophy becomes political and takes the criticism of its own time to its highest point. Utopia does not split off from infinite movement: etymologically it stands for absolute deterritorialization but always at the critical point at which it is connected with the present relative milieu, and especially with the forces stifled by this milieu. [...]. What matters is not the supposed distinction between utopian and scientific socialism but the different types of utopia, one of them being revolution. In utopia (as in philosophy) there is always the risk of a restoration, and sometimes a proud affirmation, of transcendence, so that we need to distinguish between authoritarian utopias, or utopias of transcendence, and immanent, revolutionary, libertarian utopias. But to say that revolution is itself utopia of immanence is not to say that it is a dream, something that is not realized or that is only realized by betraying itself. On the contrary, it is to posit revolution as plane of immanence, infinite movement and absolute survey, but to the extent that these features connect up with what is real here and now in the struggle against capitalism, relaunching new struggles whenever the earlier one is betrayed. The word utopia therefore designates that conjunction of philosophy, or of the concept, with the present milieu – political philosophy (however, in view of the mutilated meaning public opinion has given to it, perhaps utopia is not the best word) [...].<sup>23</sup>

Hulle gaan voort:

Utopia is not a good concept because even when opposed to History it is still subject to it and lodged within it as an ideal or motivation. But becoming is the concept itself. It is born in History, and falls back into it, but is not of it. In itself it has neither beginning nor end but only a milieu. It is thus more geographical than historical. Such are revolutions and societies of friends, societies of resistance, because to create is to resist: pure becomings, pure events on a plane of immanence. What History grasps of the event is its effectuation in states of affairs or in lived experience, but the event in its becoming, in its specific consistency, in its self-positing as concept, escapes History. (1991:110)

Gesien as breuk met territorialiserings soos meegebring deur 'n historiese bewussyn (chronos in die terminologie van Deleuze en Guattari)<sup>24</sup> en breuk met enige vorm van geëssensialiseerde konseptualiserings of identiteite,<sup>25</sup> verteenwoordig utopie volgens hulle onmiskenbaar die *utopiese* as ontologiese en immanente *wens* en nie die programmatiese *vorm* van 'n platoniese ideaal nie.<sup>26</sup> Kortom is hulle utopie nie staties nie, maar juis 'n *proses*, 'n *wording*.<sup>27</sup> Hierdie

<sup>23</sup> Kyk ook Bogue (2011:80), Holland (2006), Lane (2008:88, 98), Michael-Matsas (2016:293) en Bell (2013:79-80).

<sup>24</sup> Kyk byvoorbeeld Bogue (2011:79-80), Holland (2006), Lane (2008:98) en Bogue (2010:28-29, 128).

<sup>25</sup> Kyk byvoorbeeld die onderskeid wat Bell (2013) maak tussen “staatsdenke” en “nomadiese denke”.

<sup>26</sup> Kyk Michael-Matsas (2016:293-294), Bell (2013:10, 44) en Parr (2008:48-49) oor Deleuze en Guattari se utopiese as radikale immanensie.

<sup>27</sup> Kyk ook Deleuze & Guattari (2004:33, 71), Deleuze (1998:2), Bogue (2011:81-83, 87-88), Holland (2006), Lane (2008:94), Michael-Matsas (2016:289, 293-295) en Bell (2013:9-10, 50, 78) oor Deleuze & Guattari se utopiese as wording.

wording is *ook* die (politiese) eksperimentering met die werklikheid deur middel van die skep van nuwe filosofiese konsepte, waardeur nuwe wêreldes revolusionêr opgeroep kan word.<sup>28</sup>

Dit blyk dus dat die utopiese en wording in die denke van Deleuze en Guattari nou met mekaar verweef is, maar dan die *utopiese* as iets immanent, wat juis deur die immanensie daarvan ook deterritorialiserend van aard is en waardeur sodoende ’n radikale andersheid onderskryf kan word. Sodra die utopiese in terme van ’n program geïdealiseer word, word dit ook ’n herterritorialisering wat veranderinge kan veins, maar inherent eintlik dieselfde bly. Die utopiese is by beide denkers inherent polities te verstaan, sodat anti-utopieë en tot ’n mindere mate selfs (kritiese) distopieë in terme daarvan grootliks irrelevant word. Hierdie verbandleggings tussen utopie en wording word in die wetenskapsfiksie-trilogie van Neill Blomkamp op verskillende wyses uitgespeel.

## 5. (ANDERS)WORDING EN (DIE) UTOPIE(SE) IN NEILL BLOMKAMP SE WETENSKAPSIKSIE-TRILOGIE

Die verskillende benaderings tot filmiese vergestaltungen van utopie of die utopiese verrydel ’n gestandaardiseerde tipologie op grond van generiese merkers (kyk bv. Bunn 2019). Waar Fitting (1993) poog om ’n voorlopige generiese taksonomie aan te bied,<sup>29</sup> wys Shelton (1993) op die losse skroewe waarop genre-konvensies staan en dui Ruppert (1996) vanuit ’n resepsie-estetiese perspektief op die tekortkominge van enige dusdanige taksonomie.<sup>30</sup> Enige generiese of tipologiese standaardisering sou egter die skaarste aan suiwer utopiese films moet verreken – dus films wat ’n *utopie* en nie die *utopiese* verbeeld nie.<sup>31</sup>

Na aanleiding van enige teoretisering rondom die visuele vergestaltung van utopie of die utopiese kom egter verskeie kwessies aan bod. Binne die argument hier gevoer is een van die belangrikste hiervan die vraag in hoeverre filmiese representasies van utopie – vergeleke met geskrewe narratiewe en vernaam binne die konteks van fiksie – eiesoortig is. Die noodwendig teenwoordige tyd van die visuele beeld, in kontras met die potensieële tydspektrum wat deur retoriese narratiewe daargestel kan word (verlede, hede en toekoms), het implikasies vir die historisering van utopie en die utopiese.<sup>32</sup> Verder bied die gebrek aan dramatiese konflik binne

<sup>28</sup> As alternatief vir “utopie” (en dus eintlik ’n begrip wat ooreenkomste vertoon met die “utopiese”), word ook die begrip “fabulering” gebruik (kyk o.a. Deleuze 1995:171-174; Deleuze 1998:4; Bogue 2010:9, 14-15, 18, 223, 226, 231 en Bogue 2011:80-81).

<sup>29</sup> Fitting (1993) vewys na die verfilming van utopiese romans, die indirekte verbeelding van utopie deur middel van distopie, die rol van etnografiese films, die historisering van utopiese films as reaksie op die sosiopolitiek van die sestigerjare, die rol van politieke films met ’n eenduidig ideologiese aanslag, die rol van sg. “body utopias” en die utopiese demokratisering van film as medium. Hy voer egter ’n sirkelargument: daar bestaan geen aanvaarde korpus van utopiese films nie, wat generiese definisie bemoeilik. Sonder ’n generiese definisie is dit egter juis problematies om ’n korpus saam te stel.

<sup>30</sup> Ruppert (1996:143) beweer dat utopieë “are not so much created on the screen, as they are in the imagination of the viewers”.

<sup>31</sup> Spiegel (2017) wys daarop dat utopie of die utopiese glad nie geskik is vir visuele aanbieding in fiksionele film nie, alleenlik in niefiksie films. Die studie van Pavsek, *The Utopia of Film: Cinema and Its Futures in Godard, Kluge, and Tahimik* (2013) is ’n voorbeeld van die effe lukrake definisies binne die veld van utopie in film.

<sup>32</sup> Dit het implikasies vir die verbeelding van die utopiese as universele, tydlose gegewe teenoor ’n historiese konkretisering daarvan deur middel van talige kontekstualiserings, hetsy deur middel van “voice over” of ondertiteling (kyk bv. Atkinson 2007). ’n Voorbeeld van ’n retoriese stylfiguur wat moeilik visueel vergestalt kan word, is litotes, wat deur Blaim en Gruszewska-Blaim (2015:9-10) veral met utopiese narratiewe in verband gebring word.

utopiese narratiewe min ruimte om as katalisator vir die voortstu van ’n onderhoudende storielyn te dien.<sup>33</sup>

Atkinson (2007) poog om die visuele taal of “estetiese beginsels” van *Minority Report* (2002) en *Gattaca* (1997) as utopies te lees, deur op die geometrisering en stilistiese simplifisering van die *mise-en-scène* in laasgenoemde en die uitbeelding van utopiese tegnologie as replisering van film as utopiese, tegnologiese apparatuur te fokus. Hoewel die argument oortuigend is, berus dit desnieteenstaande op ’n narratiewe kontekstualisering, wat ’n “utopiese” interpretasie van die visuele beeld as sodanig, dus los gesien van die gegewe narratief, nie moontlik maak nie. Narratief blyk myns insiens kardinaal te wees in die konseptualisering van utopie, wat sou beteken dat die visuele taal wel vormlike vergestaltung kan gee aan utopiese inhoud, maar die visuele beeld as sodanig en in isolasie nie noodwendig as utopies kan geld nie.

Ten einde die motiewe van (anders)wording en (die) utopie(se) in *District 9*, *Elysium* en *Chappie* te ondersoek, moet *daarom* uit die staanspoor een voorbehoud duidelik gemaak word, naamlik dat hier uitsluitlik op die drie filmnarratiewe se *fabula* gefokus sal word en die films dus nie in die eeste instansie in terme van *mise-en-scène* of Deleuze se omvattende teoretiserings van filmiese “bewegingsbeelde” (soos vervat in *Cinema 1: the movement-image*, 1986) en “tydsbeelde” (soos vervat in *Cinema 2: the time image*, 1986) geanaliseer sal word nie. Só ’n analise van die onderskeie films sou wél baie produktief wees,<sup>34</sup> maar kan weens die omvangrykheid wat dit impliseer nie in hierdie betoog ingesluit word nie. Daar word dus volstaan by die *fabula* wat telkens gebou is rondom ’n bepaalde fiksionele novum – spesifiek met betrekking tot hoofkarakters se (anders)wording en die implikasies wat dit mag inhou vir die tematisering van utopie en die utopiese.

## 5.1 *District 9*

Met die verhaalgewee wat oorwegend in 2002 afspeel, lei die novum van *District 9* tot ’n kontrafaktiese weergawe van die Suid-Afrikaanse geskiedenis sedert 1982:<sup>35</sup> in 1982 arriveer ’n reusemoederskip vanuit die buitenste ruimte en sweef drie maande oor Johannesburg, voordat dit in opdrag van die Suid-Afrikaanse regering met geweld oopgeforseer en rondom 1 miljoen verhongerde ruimtewesens ontdek word. Hierdie wesens word mettertyd in “District 9” gevestig – ’n area buite die stad, wat duidelike ooreenkomste met die haglike omstandighede van menige informele woonbuurte vertoon. In 2002 word die besluit geneem om MNU (Multinational United) te kontrakteer om die ruimtewesens na “District 10” te verskuif, ’n

<sup>33</sup> Blaim en Gruszewska-Blaim (2015:10-11) dui op die verskille tussen utopiese en distopiese narratiewe, waarvolgens eersgenoemde dikwels ontstaan by ’n konseptualisering of beskrywing van ’n utopiese stand van sake (“setting”), teenoor die storiegedreweheid van die distopiese op grond van konflik. Dit hou verder ook implikasies vir die karakterisering van die onderskeie rolspelers in (kyk ook Spiegel 2017). Retoriese aanbieding sou makliker die beskrywing van utopiese gegewens (ten koste van spanningslyn) fasiliteer, in kontras met filmiese aanbieding, waar komplekse konseptualiserings moeiliker te verbeeld is.

<sup>34</sup> Produktief in terme van die wyse waarop die betrokke *mise-en-scène* die onderskeie utopiese narratiewe inhoude tot uitdrukking bring.

<sup>35</sup> Die *mate* waartoe die pre-1982-Suid-Afrika van die film kontrafaktiese elemente insluit, blyk nie duidelik uit die filmnarratief nie: dit wil wél voorkom asof die vroeë tagtigs van die film nie die voorspel tot ’n noodtoestand op grond van rass spanning voorstel nie (mits die ruimtewesens ook nie allegories in terme van ras verstaan word nie). Kyk Van den Berg (2016:248-263) oor ’n uitvoerige bespreking van kontrafaktiese narratiewe.



projek wat op grondvlak deur Wikus van de Merwe [sic] bestuur word. In die proses word hy met ruimtewese-DNA gekontameneer en ondergaan hy 'n abjekte biologiese metamorfose, wat hom uiteindelik die liggaamsvorm van hierdie wesens laat aanneem. In 'n futiele poging om na sy vorige identiteit terug te gryp, help hy die ondernemende Christopher (een van hierdie insekagtige wesens) om na die moederskip te ontsnap, sodat laasgenoemde, vergesel van sy jong seun, die skip kan neem om hulp te verkry en sy mederuumtewesens in Johannesburg te kom red. Wikus is egter (biologies gesproke) teen die einde van die film self 'n ruimtewese, wat bykans alles verloor het – en dit word in die verlengdes van die narratief gesuggereer dat hy leef in die hoop dat sy onwaarskynlike ruimtewese-vriend nie net tot redding van sy (Christopher se) “mense” sal kom nie, maar ook sy (Wikus se) liggaamlike metamorfose ongedaan sal maak, soos Christopher belooft het.<sup>36</sup>

Met verwysing na die bespreking in afdeling 2 dui enkele aspekte van die film op 'n oënskynlik distopiese agtergrond, waarteen die grootste deel van die verhaalgegewe afspeel. As *area* is “District 9” eenduidig distopies, in kontras met die relatiewe gemak van Wikus se goeie middelklasbestaan. Hierdie kontrasterende wêreld word geografies van mekaar geskei en teenoor mekaar opgestel op grond van die ooglopende spesieverskille van die gegewe areas se inwoners. Die skeiding en kontras kan natuurlik ook allegories verstaan word as simptomatiese “othering” van en teësin in die Ander.<sup>37</sup> Tog impliseer 'n allegoriese duiding van die narratief dat die leefwêreld van Wikus weliswaar ook 'n distopiese afskaduwing verraai: MNU is 'n korrupte maatskappy behorende tot die militêr-industriële kompleks wat vir alle praktiese doeleindes die funksionering van 1982-Johannesburg bepaal. En Wikus en kie. is niksseggende ratte in 'n neoliberale sisteem wat, tiperend van laat-kapitalisme, funksioneer op grond van uitbuiting, ontmondiging en objektivering van werknemers.<sup>38</sup> Die klimaks hiervan word bereik wanneer Wikus se metamorfose hom in staat stel om die ruimtewesens se wapentuig te gebruik, aangesien laasgenoemde slegs met die biotegnologiese enkodering van hulle DNA geaktiveer kan word. Wikus se liggaam, in proses van verandering, word vir MNU niks anders as kommersiële potensiaal nie – die menslike (?) liggaam gereduseer tot kommoditeit.<sup>39</sup> 'n Allegoriese interpretasie van die film skep dus interessante vrae rondom die metamorfose van Wikus: is die ruimtewesens sy en sy mede Suid-Afrikaners se (kollektiewe) Ander en sy liggaamlike verandering dus simbolies van die oorsteek van die grens tussen beide, of is sy metamorfose eerder 'n simboliese blootlegging van die essensie van sy bestaan? Is hy 'n slagoffer van 'n neoliberale wêreld wat huiwer op die drumpel van globalisering (kyk bv. Frassinelli 2015:302 en Smith 2012:156-158)?

<sup>36</sup> Hoewel geen eenduidige allegoriese passing moontlik is nie (kyk Christopher 2013:40; Clover 2009:8 en Frassinelli 2015:303) is duidelike ooreenkomste tussen die Suid-Afrikaanse geskiedenis van Apartheid en meer resente insidente van xenofobie uit die narratief van die film afleesbaar (kyk bv. Smith 2012:145). Aangesien hierdie betoog egter op 'n ander aspek fokus, sal hierdie allegoriese verwysings nie verder hier bespreek word nie.

<sup>37</sup> Dit sluit ook aan by wat in voetnoot 9 bespreek is, naamlik dat 'n voorvereiste vir die konkrete realisering van 'n utopie ook geografiese skeiding impliseer (dus afstandelikheid van dit wat nie utopies is nie).

<sup>38</sup> Kyk bv. Akpome (2017:93, 95), Frassinelli (2015:302), Hairston (2011:333-334), Stobie (2012:128), Trinder (2019:6), Wagner (2015:57-58) en Smith (2012:153).

<sup>39</sup> Kyk Nel (2012:563). Die film se skynbare kritiek op neoliberalisme word egter (soos in *Elysium*) op ander vlakke ondergrawe, wat hier onder bespreek sal word (kyk bv. Trinder 2019:13 en Frame 2019:379-381).

Wikus se metamorfose, of dan liggaamlike anderswording, is ingebed in die konvensies van “body horror”, wat dekades reeds as ’n belangrike subgenre van die grufilm-tradisie geld.<sup>40</sup> “Body horror” word dikwels met die abjekte in verband gebring, soos wat verskeie interpretasies van Wikus se metamorfose ook in terme hiervan (of in terme van die verlengde hiervan, naamlik die abjekte as taboe) geïnterpreteer kan word.<sup>41</sup> Die redusering van Wikus se anderswording tot die manifestasie van ’n abjekte taboe kan egter ook as ’n baie eng blik op ’n duidelik gestratifiseerde proses gesien word. Die ooglopendste bewys van die kortsigtigheid van so ’n interpretasie is die pogings van MNU om die wording van Wikus se liggaam te kommodifiseer: wording word hier *juis* geappropriëer binne die kommersiële mandaat van hierdie multinasionale reus. Een van die wetenskaplikes is van mening: “What happens to him isn’t important. What’s important is that we harvest from him what we can right now. This body represents hundreds of millions, maybe billions of dollars’ worth of biotechnology. There are people out there, governments, corporations who would kill for this chance” (kyk Trinder 2019:6-7; kyk ook Ringer 2016:61). Ander lesings dui op ’n positiewer siening van die metamorfose deur op die allegoriese potensiaal van Wikus se ontwikkeling vanaf onseker burokraat tot heldhaftige redder te fokus en sy metamorfose dus as allegoriese verbeelding van Wikus se konvensionele karakterontwikkeling te sien,<sup>42</sup> of deur te verwys na die moontlikhede wat sy liggaamlike hibridisering hom vervolgens sou kon bied (Jansen van Veuren 2012:577; kyk ook Jameson 2007:118).

Hierdie positiewe lesing van Wikus se metamorfose word egter deur verskeie kommentators as ideologiese verdag afgemaak, naamlik as onderskrywing van die tradisionele konvensie van die “wit manlike protagonis” wat tot redding van die onbeskaafde “Ander” moet kom.<sup>43</sup> Die verhaal van die ruimtewesens is hiervolgens maar terloopse agtergrond vir Wikus se verhaal, wat weens sy “going native”, tot reddende (anti-)held ontwikkel. Dit beteken per implikasie dat die “positief”-geïnterpreteerde anderswording van Wikus juis die film se grondliggende kondonering van dit wat oënskynlik gekritiseer word, verdoesel. Daar is dus 1) ’n positiewe lesing (met die fokus op Wikus se anderswording as positiewe karakterontwikkeling deur groei van punt A na punt B, ook allegories gelees as ’n uitreik na die Ander), 2) ’n negatiewe lesing (met fokus op Wikus se anderswording as vergestaltung van die abjekte) en 3) nog ’n negatiewe lesing, wat 1) as kontra-intuïtiewe verdoeseling van die film se kondonering van neoliberal-geïnspireerde normatiewiteit gesien kan word. In terme van wat in die afdelings hier bo bespreek is, sou 3) dus dui op Wikus se wording as ’n vals novum (dus oppervlakkig en van min indringende betekenis) of as ’n liggaamlike deterritorialisering ter wille van die herterritorialisering daarvan binne ’n groter konteks (kyk bv. Christopher 2013:40-41, 46; Trinder 2019:13).

Indien Wikus se metamorfose in terme van Deleuziaanse anderswording beoordeel word, blyk dit gou dat sy anderswording uitsluitlik in terme van ’n trajek vanaf punt A na punt B

<sup>40</sup> Kyk bv. Gaydon (2013:110), Stobie (2012:136), Jansen van Veuren (2012:571-572), Cruz (2012) en Powell (2005:53-88). Kyk Van den Berg (2018b:76-77) vir verdere toeligting van “body horror”.

<sup>41</sup> Kyk bv. Nel (2012:562), Stobie (2012:139-140) en Jansen van Veuren (2012:578). Kriel (2015:29-31) bring die abjekte van *District 9* ook in verband met die film se fenomenologiese resepsie deur die kyker. Kyk Van den Berg (2018c) vir ’n bespreking van die abjekte binne die grufilmtradisie.

<sup>42</sup> Kyk bv. Kriel (2015:20-22), Moses (2010:157), Stobie (2012:133) en Jansen van Veuren (2012:581).

<sup>43</sup> Kyk Conway (2017:446), Gaydon (2013:103, 105), Hairston (2011:334-335, 341-342), Moses (2010:158), Graham (2010:162), Trinder (2019:14), Jansen van Veuren (2012:571, 581), Veracini (2011:357-359) en Smith (2012:146).

vergestalt word (en nie in terme van 'n durende ontologiese gegewe nie). Sy biologiese anderswording het (allegoriese) reperkussies vir sy ontwikkeling as karakter, maar sy werklike openheid vir pluralisme en 'n revolusionêre toekoms gebaseer op die destabilisering van normatiwiteit, blyk in geheel te ontbreek. Sy liggaamlike deterritorialisasie eindig by 'n herterritorialisering as abjekte ruimtewese (volgens die klassifisering gebruik vir die oprigting van "District 10"),<sup>44</sup> en sy anderswording het geen merkbare gevolge vir dit waarin hy verander nie, naamlik die ruimtewesens waarmee hy voortaan gelyk te stel is. Indien Deleuze en Guattari anderswording as fundamenteel utopies verstaan, maak *District 9* dit duidelik: die film verval in 'n retrospektiewe idealisering van die verlede as gewaande *utopie* en versaak dienooreenkomstig die moontlikhede van wording as die *utopiese*.

Indien Wikus teen die einde enigsins nog (melancholiese) toekomshoop sou gehad het, sou dit ironies genoeg op 'n hunkering na die verlede gebaseer wees, oftewel 'n teruggryp na 'n geïdealiseerde verlede veronderstel. Voor die voltrekking van sy metamorfose is sy wens dat Christopher sal terugkeer om sy mede-ruimtewesens na hulle planeet terug te neem, en vir homself die tyd sal terugdraai na sy bestaan as mens, na 'n identiteit wat eens was (kyk Moses 2010:160; Veracini 2011:364). Sy wording is nie 'n wekroep om die uitdagings van sy omstandighede kreatief te konfronteer nie, maar verteenwoordig eerder die groot struikelblok in sy pogings om sy verlede te herwin en te restoureer. Daarom word die potensiaal aanwesig in sy wordingsproses skadeloos gestel deur die projeksie daarvan op 'n geïdealiseerde, eksterne vonk van hoop: die terugkeer van Christopher.<sup>45</sup> Die *utopiese* word gereduseer tot *utopie*, die *wens* tot programmatiese *vorm* en sy (Wikus se) agentskap wat dit tot uitvoering moes bring, geheel en al prysgegee. Want óf Christopher ooit sal terugkeer, bly 'n ope vraag – utopie as geëkstrapoleerde idealisering spreek weens die statiese aard daarvan nooit die utopiese vitaliteit opgesluit in wording as immanente gegewe aan nie. Die gevolglike diskrepansie lei tot 'n melancholiese uitspeel van verlies – en 'n doodgebore utopie.

## 5.2 *Elysium*

Elysium, 'n gekonstrueerde ruimtehabitat wat as satelliet om die aarde wentel en waar die rykste fraksie van voormalige aardse bewoners onder idilliese omstandighede leef, is die novum van die gelyknamige film. Tegnologies-gevorderde mediese sorg is hier vir almal toeganklik, wat sorg dat *alle* siektetoestande wat die geregistreerde inwoners onder lede mag hê, genees kan word. Die Los Angeles van 2154 ('n stad eksemplaries vir heersende toestande op aarde) verteenwoordig die distopiese teenhanger van Elysium en word gekenmerk deur oorbevolking, dikwels haglike lewensomstandighede, armoede, werkloosheid en beperkte mediese sorg. Die groot droom van menige aardbewoner is om na die utopiese Elysium te gaan, hetsy weens mediese redes of die droom van 'n idilliese bestaan. Toegang tot Elysium is egter weens militaristiese kontrole bykans onmoontlik en talle onwettige pogings om die habitat te bereik, is onsuksesvol. Protagonis, Max Da Costa, word as geëksploiteerde fabriekswerker in Los Angeles aan radiasie blootgestel en moet Elysium binne vyf dae bereik,

<sup>44</sup> Alternatiewelik is sy liggaam ook deur MNU as kommoditeit geherterritorialiseer.

<sup>45</sup> Kyk Christopher (2013:44), Frame (2019:379, 382), Frassinelli (2015:304), Nel (2012:564) en Stobie (2012:141-142). Die slottoneel van die film suggereer dat 'n ten volle gemetamorfoseerde Wikus 'n metaalblom gemaak en by die deur van sy vrou gelaat het. Dit is egter 'n ambivalente gebaar: hoewel dit op die oog af hoop sou kon verteenwoordig, kan dit ook as 'n afskeid geles word. Beide sienings impliseer egter 'n utopiese hunkering na die verlede, hetsy nog bereikbaar, al dan nie.

voordat sy liggaam biologies afbreek en hy sterf – sy enigste hoop op genesing is mediese sorg op Elysium. In ruil vir ’n onwettige geleentheid na dié habitat steel hy inligting, wat na aanpassings daaraan die rekenaarsisteem van Elysium sal herprogrammeer en alle aardbewoners as inwoners sal registreer – met alle voordele daaraan verbonde. Die eksoskelet wat aan sy liggaam geheg word, maak hierdie diefstal moontlik deur sy fisiese vermoëns eksponensieel te laat toeneem en stel hom vervolgens in staat om sy reisbestemming te bereik. Aangesien die relevante inligting via ’n brein-implantasie as program in sy brein afgelaai is (*à la* Johnny Mnemonic),<sup>46</sup> moet hy homself aan Elysium se hoofraamstelsel koppel om die sisteem te herlaai. Die enigste probleem is dat dit noodwendig ook sy dood sal beteken. Max se tweeledige keuse is dus genesing van radiasie óf die neerlê van sy lewe vir alle inwoners op aarde. Ter wille van die genesing van sy vriendin kies hy laasgenoemde, sterf as messiaanse figuur en open die deure van Elysium vir almal.

Die utopie-distopie-binariteit word in *Elysium* nog duideliker as in *District 9* vergestalt: indien ’n konkrete utopie net uitvoerbaar is deur middel van geografiese skeiding en afsluiting, is ’n militaristies-bewaakte ruimtehabitat sekerlik geen slegte weergawe hiervan nie (kyk bv. Frame 2019:381, 387-388 en Muñoz 2018). Tog sluip anti-utopiese elemente by die narratief in, deurdat ’n interne politieke magstryd op Elysium die broosheid van die utopiese integriteit van die ruimtehabitat duidelik maak. Die oënskynlike idille bestaan by gracie van magspolitiek en geweld en Jessica Delacourt, die minister van verdediging, is oënskynlik van mening dat die utopiese lewenswyse nie kunsmatig volhoubaar is nie.<sup>47</sup> Haar plan is ’n staatsgreep: magsuitoefening nie op grond van utopies-demokratiese beginsels nie,<sup>48</sup> maar op grond van anti-utopiese wantroue in enige konkretisering van utopie *op grond van utopiese beginsels*. Haar keuse tussen utopie en die utopiese sou dus op eersgenoemde val en indien *enigsins* ’n utopie, sal dit volgens haar diktatoriaal-militaristies met geweld afgedwing moet word. Elysium bestaan egter nie net by gracie van plaaslike geweldduitoefening agter die skerms nie, maar ook deur middel van grootskaalse uitbuiting van die aardbewoners. Die Los Angeles van 2154 is as direkte gevolg hiervan duidelik distopies: dit verteenwoordig ’n leefwêreld wat sterk aan dié van *District 9* herinner en neem bykans die aard van ’n kolonie aan – ’n area waarna arbeid gedelegeer kan word. Die film gebruik veral toegang tot mediese dienste as motief om ’n ideologie van neoliberalisme *oënskynlik* te kritiseer: die Los Angeles-distopie is die keersy van die utopiese Elysium – en die gebrek aan toegang tot mediese sorg word simptome van die diskrepansie tussen die twee. Tog blyk hierdie kritiek, soos in *District 9*, oëverblindery te wees: dit is nie die neoliberale (of laat-kapitalistiese) sisteem wat hier gekritiseer word nie, maar eerder die feit dat nie almal gelykmatig daartoe toegang het nie. Volgens die logika van die film verteenwoordig Elysium dus wél ’n konkreet-uitvoerbaar utopie – die sistemiese strukture moet net meer plooibaar wees ten einde *almal* te kan akkommodeer (kyk bv. Frame 2019:379-381). En indien dit nie onmiddellik uitvoerbaar is nie, is utopiese hoop op die uitvoerbaarheid van ’n geïdealiseerde idille ’n betreklik maklike wyse om die kollektief te rig en te bestuur (kyk ook Muñoz 2018:122; Maurer 2019:13).

<sup>46</sup> Die film *Johnny Mnemonic* (1995) het die oordrag van data na individue se breine as sentrale narratiewe motief. Aangesien Blomkamp se films betreklik konvensioneel van aard is, is daar noodwendig talle motiewe uit ander wetenskapsfiksie-films wat in sy werk voorkom, hetsy in terme van narratiewe strukture, generiese karakters of personasies, of visuele kunsgrepe. Dit val egter buite die bestek van die betoog om in besonderhede hieraan aandag te gee.

<sup>47</sup> Delacourt is van mening: “This habitat is dying” (34:38).

<sup>48</sup> Demokratiese beginsels as staatsvorm word met die utopiese verwysingswêreld van Elysium in verband gebring.

As protagonis vervul Max ’n interessante funksie in die film: sy wording blyk binne die konteks van die filmnarratief geen anderswording te wees nie: reeds as jong weeskind word voorspel dat hy tot groot en belangrike dinge bestem is en as messiaanse figuur wat voorts toegang tot Elysium ’n werklikheid vir almal maak, voldoen hy aan hierdie “geëssensialiseerde” vaslegging van sy identiteit (kyk bv. Maurer 2019:14). Hy verander nie en sy werklike essensie word langamerhand ontbloot deurdat die verskillende lae wat dit versteek stelselmatig via die narratief se aandoen by verskillende narratiewe stasies, afgeskil word. Sy biologiese anderswording weens radiasie is die keersy van die toevoeging van ’n eksoskelet (dus interafhanklikheid van deterritorialisasie en herterritorialiasie), wat aan hom besondere fisiese vermoëns verleen. Beide staan egter in diens van sy narratief as konvensionele, messiaanse figuur. Nóg die immanensie van wording as ontologiese gegewe, nóg ontvanklikheid vir ’n revolusionêre toekoms gebaseer op pluralisme en die destabilisering van normatiwiteit, word getematiseer. Max se offerdaad kondoneer juis die neoliberale normatiwiteit van Elysium, wat klaarblyklik die één en enigste opsie sou wees (kyk bv. Frame 2019:390). Utopie is gerieflikheidshalwe *reeds* gekodeer, hetsy as werklikheid vir sommige of bereikbare ideaal vir die res, en indien die individu dit *tog* nie kan bereik nie, sal dit noodwendig deur middel van messiaanse tussengangers verwesenlik kan word.

Ook die *utopiese* skyn geen rol te speel nie, juis aangesien die programmatiese vorm van Elysium as konkrete *utopie* teen die einde van die film ’n werklikheid vir almal blyk te word. Tog stempel hierdie “gelukkige einde” *Elysium* myns insiens as die mees pessimistiese film van Blomkamp se trilogie. Sekere vrae bly onbeantwoord: wat word van die oorbevolking, wat word van arbeid en werkloosheid, wat word van sosiopolitieke praktyke gebaseer op duidelik waarneembare klasseverskille, ensovoorts? Geen van hierdie probleme word opgelos nie en bloot die illusie geskep dat die oopmaak van grense ook die einde van alle ellende sal beteken. *Elysium* verteenwoordig die distillering van wêreldse kompleksiteit tot ’n maklike en gemaklike allegorie, wat verder as gevolg van die konvensies van die protagonis se messiaanse narratief geen daadwerklike konfrontering met die sosiopolitieke *status quo* insluit nie. As Messias is Max se rol teen die einde uitgespeel: al die kaarte is op die tafel geplaas, die deure van die kunsmatige en brose utopie is geopen, maar die vrae rondom die *volhoubaarheid* daarvan bly onbeantwoord (kyk bv. Muñoz 2018:121-122). Dit herinner aan die einde van Brecht se *Der gute Mensch von Sezuan*: “Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen/Den Vorhang zu und alle Fragen offen”. Die *utopie* van *Elysium* blyk weens die afwesigheid van enige vorm van die *utopiese*, reeds die saad van distopie te dra.

### 5.3 Chappie

*Chappie* herhaal heelwat van *District 9* en *Elysium* se verhaalelemente: soos eersgenoemde speel dit in ’n distopiese Johannesburg af, waar wet en orde grootliks deur ’n gekontrakteerde wapenkonglomeraat, Tetravaal, gehandhaaf word. Tetravaal is die verskaffer van gewapende robotte, wat die (grootliks afwesige) menslike polisiemagte uit die kriminele gevaarsones hou.<sup>49</sup> Tog is misdaadsyfers in die krotbuurte hemelhoog, wat die wetenskaplikes van Tetravaal noop om die informasietegnologie van die sogenaamde “scouts” verder te ontwikkel. Deon, één van hierdie programmeerders en ook die vader van die “scout”-program, doen navorsing om selfbewussyn by die einste robotte te skep. Hy slaag daarin, maar word nie toegelaat om

<sup>49</sup> Soos in *District 9* skyn staatsinstellings grootliks afwesig te wees – polisie-aanwesigheid skyn slegs via Tetravaal se mandaat moontlik te wees.



sy informasietegnologie-program op afgeskryfde robot-hardeware te installeer nie. Tog doen hy dit in die geheim, deur 'n robot onregmatig van Tetraavaal se perseel te verwyder en sy program as eksperiment te installeer. Die film volg dan hoe Chappie (die prototipiese selfbewuste robot) ontwikkel deur sy wêreld soos 'n kind te leer ken. Chappie word egter by beroepskriminele groot, aangesien Deon, as deel van die beplanning van 'n gewapende roof, slagoffer van 'n ontvoering word. Twee van hierdie kriminele, Ninja en Yolandi,<sup>50</sup> speel 'n vormende rol in Chappie se “opvoeding”, met 'n spesiale band wat veral tussen Chappie en Yolandi ontwikkel. Chappie beseft dat sy lewensduur weens beperkte batterylewe kortstondig is, en ontwikkel 'n program om (sy) bewussyn van een robot na 'n ander oor te dra. Weens 'n gewelddadige konflik tussen Deon en een van sy mededingers by Tetraavaal, asook een van Ninja en Yolandi se mededingers, word Yolandi gedood en Deon dodelik gewond. Chappie kry dit egter reg om Deon se bewussyn elektronies te kodeer en dit vanuit sy biologiese liggaam na 'n robotliggaam te stuur, asook sy eie IT-gegenereerde bewussyn na die hardeware van 'n ander robot oor te dra, voordat sy batterylewe verstryk. In die slottonele van die film ontdek Ninja 'n geheuestokkie met Yolandi se bewussyn, wat vroeër deur Chappie gekodeer is. Ook haar bewussyn word voorts na 'n robot oorgedra, waardeur beide Deon en Yolandi as posthumanistiese mensmasjiene (“cyborgs”) geherdefinieer kan word.

Die oorbekende konvensie van “mind uploading”, ofte wel die oordrag van menslike bewussyn na 'n masjien, is duidelik die wetenskapsfiksie-novum van *Chappie*. Dit is 'n konvensie wat nie net dikwels in wetenskapsfiksie ondersoek word nie, maar ook 'n verdere ontwikkeling is van Blomkamp se tematisering van hibriede tegnologie in beide *District 9* en *Elysium*.<sup>51</sup> Die ooglopend distopiese aspekte van die film staan nie soos by beide bogenoemde films op die voorgrond nie, hoewel die omstandighede van die kriminele onderwêreld van Johannesburg tog op die keersy van 'n wêreld beskerm deur geïnstrumentaliseerde IT-tegnologie dui. Die distopiese simptome skyn dermate ingewortel en ingeburger te wees, dat selfs die oorsake daarvan nie meer in *Chappie* uitgespel word nie. Al wat sigbaar is, is die kontras tussen die onderskeie leefwêreldes, met tegnologie as wisselvallige buffer tussen Johannesburg se “Morlocks” en “Elois”, om die antagoniste van HG Wells se klassieke wetenskapsfiksie-novelle, *The Time Machine* (1895), in herinnering te roep. Die geïnstrumentaliseerde tegnologiese ontwikkelinge staan egter ook in diens van kapitaal, soos in die film deur Tetraavaal verteenwoordig.

*Chappie* blyk die enigste van die drie films te wees waar wording in die Deleuziaanse sin van die woord as immanent vergestalt word: selfs al is beide Deon en Yolandi konvensionele (en betreklike stereotipiese) karakters binne die filmnarratief, verteenwoordig die transponering van hul bewussyn vanaf biologiese liggaam na masjinale hardeware 'n “event”, waarvan die implikasies legio is. Soos wat hulle in mensmasjiene transformeer, so transformeer Chappie in masjienmens – beide wordingsprosesse omgekeerd eweredig aan mekaar, om in beide gevalle 'n hibriediese bewussyn te laat ontvou. Maar die resultaat is dieselfde: hulle wording is 'n immanente proses anderkant die instrumentalisering van (informatie-)tegnologie in diens

<sup>50</sup> Ninja en Yolandi word deur die gelyknamige lede van die rap-rave musiekgroep, Die Antwoord, vertolk. Die keuse hiervoor is waarskynlik terug te voer na die “zef” aanslag van die groep, wat geredelik maklik met 'n distopiese estetika in verband gebring kan word. Tog is Die Antwoord se zef benadering natuurlik ook 'n gekommersialiseerde kommoditeit, wat enige distopiese allure tot blote skyn laat vervaag.

<sup>51</sup> In *District 9* maak Wikus nie net van wapentuig gebruik wat aan 'n eksoskelet herinner nie, maar is die ruimtewese-wapentuig ook met ruimtewese-DNA geënkodeer. In *Elysium* is dit Max se eksoskelet wat hom die fisiese vermoëns verleen om sy messiaanse rol te speel.

van kapitaal. Hierdie anderswording is nie noodwendig goed of sleg nie – dit bring ewe veel moontlikhede as wat dit probleme mag skep en vrae rondom moreel-etiese kwessies laat ontstaan. Maar hoe ook al veronderstel dit 'n pluralisme aan opsies, wat telkens weer verdere (anders)wording impliseer. Die einde van *Chappie* tematiseer trouens 'n deterritorialisering onderweg na 'n eerste herterritorialisering. Soos wat DeLanda (s.d.) dit stel:

Because of their anthropocentrism, constructivist philosophies remain prisoners of what Foucault called 'the episteme of man', while Deleuze plunges ahead into a post-humanist future, in which the world has been enriched by a multiplicity of non-human agencies, of which metallic catalysts, and their acts of recognition and intervention, are only one example.

Utopie as programmatiese en geëksternaliseerde ideaal is afwesig in *Chappie*, en so ook enige pretensies tot die konkrete verwesenliking van so 'n ideaal, welke vorm dit ook al mag aanneem. Die *distopiese* werklikhede vervaag met die hibriediese vluglyne wat spontaan tot wording kom en enige *anti-utopiese* besware word irrelevant met die voorlopigheid en vloeibaarheid van alle en enige toekomstige veranderinge. *Chappie* onderskryf geen *utopie* nie, maar weliswaar die *utopiese* as wording. Yolandi, die mensmasjien, se oopmaak van haar oë in die slottoneel, is 'n blik gerig op die kyker in 'n appèl om nie met utopieë te volstaan nie, maar eerder die utopiese na te jaag.

## 6. SLOT

*District 9*, *Elysium* en *Chappie* vorm 'n filmtrilogie wat ten spyte van utopiese elemente en aspekte, die onderskeie utopieë eerder distopies impliseer, as om dit direk visueel te vergestalt. In soverre sluit die films grootliks aan by 'n baie lang tradisie van hoofstroom distopiese films, wat op hul beurt weer telkens konvensies van ander genres inkorporeer, ten einde 'n boeiende storielyn daar te stel. Die films is dus nie nuut nie, bloot uit 'n Suid-Afrikaanse konteks gesien tog verfrissend in die erkenbare kontekste waarbinne dit afspeel (in die geval van *District 9* en *Chappie*). Verder wen die trilogie aan betekenis, wanneer utopie of die utopiese met Deleuze en Guattari se konseptualisering van wording in verband gebring word en dit voorts as oriënterende riglyn gebruik word om die onderskeie films te takseer. Die trilogie stel hiervolgens 'n spektrum daar waarop die relasie van utopie-wording telkens anders gekarteer kan word.

Blomkamp se wetenskapsfiksie-trilogie kan dus met gemak as verskillende perspektiewe op die verbandlegging tussen (anders)wording en (die) utopie(se) gesien word. *District 9* is die futiele eksternalisering van 'n programmatiese *utopie* gerig op 'n restourasie van die verlede, waar die anderswording in die film óf geherterritorialiseer word, óf apart staan van enige begrip van utopie. *Elysium* verteenwoordig die futiele verwesenliking van 'n programmatiese *utopie* reeds verdoem tot distopie, waar die anderswording, sover as wat dit werklik verandering impliseer, in diens staan van 'n gekondoneerde, vasgestelde idee van die idilliese. Laastens stel *Chappie* die verbeelding van die *utopiese* daar, nou vervleg met die deterritorialiserende anderswording van die karakters. Deleuze en Guattari se konseptualisering van die utopiese as wording, skyn 'n manier te wees om aan die gevare van programmatiese en dus geëssensialiseerde utopiese idees te ontsnap. In hulle denke is wording trouens 'n ontologiese gegewe, waar enige stasis, hetsy in terme van denke, sosiale strukture of identiteit, teennatuurlik van aard is. Utopie as program is hiervolgens problematies, die utopiese as wens daarenteen nie net 'n wens nie, maar iets wat bewustelik gevier moet word. Veral in 'n tydperk van laat-kapitalisme, skyn die utopiese 'n wyse te wees om aan die eksponensieel toenemende

herterritorialiserings van die daaglikse bestaan te ontglim. Die *utopiese* is nie ’n argeologie van die toekoms nie, dit is die toekoms self.

## BIBLIOGRAFIE

- Akpome, Aghogho. 2017. “Zones of indistinction” and visions of postreconciliation South Africa in *District 9*. *Safundi*, 18(1):85-97.
- Atkinson, Paul. 2007. The Visualisation of Utopia in Recent Science Fiction Film. *Colloquy*, 14:5-20. [Aanlyn] [https://arts.monash.edu/\\_data/assets/pdf\\_file/0009/1761588/atkinson.pdf](https://arts.monash.edu/_data/assets/pdf_file/0009/1761588/atkinson.pdf) [Toegang op 7 September 2020].
- Bankston, Samantha. 2017. *Deleuze and Becoming*. London, Oxford, New York, New Delhi & Sydney: Bloomsbury.
- Bell, David Martin. 2013. Towards a nomadic utopianism: Gilles Deleuze and the good place that is no place. PhD thesis. Nottingham: University of Nottingham.
- Bogue, Ronald. 2010. *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bogue, Ronald. 2011. Deleuze and Guattari and the Future of Politics: Science Fiction, Protocols and the People to Come. *Deleuze Studies*, 5:77-97.
- Bunn, S. 2019. Delineating the Missing Film Genre: Eutopia. *Open Library of Humanities*, 5(1)-46:1-30.
- Chandran, Nyska. 2020. Why do we find comfort in terrifying stories? *BBC Culture*. [Aanlyn] <https://www.bbc.com/culture/article/20200508-why-depressing-dystopia-stories-are-popular-during-covid-19> [Toegang op 7 September 2020].
- Chitwood, Adam. 2016. ‘Arrival’ Cinematographer Bradford Young on Making “Dirty Sci-Fi” and the Young Han Solo Movie. *Collider*. [Aanlyn] <https://collider.com/bradford-young-arrival-han-solo-movie-interview/> [Toegang op 7 September 2020].
- Christopher, David. 2013. The Allegory of Apartheid and the Concealment of Race Relations in *District 9*. *Online International Journal of Arts and Humanities*, 2(2):40-46.
- Claeys, Gregory and Sargent, Lyman Tower (eds). 1999. *The Utopia Reader*. New York & London: New York University Press.
- Clover, Joshua. 2009. Allegory Bomb. *Film Quarterly*, 63(2):8-9.
- Conway, Daniel. 2017. Framing a new reality: documenting genocide in *District 9*. *International Journal of Philosophy and Theology*, 78(4-5):444-455.
- Cruz, Ronald Allan Lopez. 2012. Mutations and Metamorphoses: Body Horror is Biological Horror. *Journal of Popular Film and Television*, December:160-168.
- DeLanda, Manuel. s.d. //Dialogues/. deleuze and the open-ended becoming of the world. [Aanlyn] <https://www.cddc.vt.edu/host/delanda/pages/becoming.htm> [Toegang op 31 Maart 2020].
- Deleuze, Gilles. 1995. *Negotiations: 1972–1990*. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles. 1998. Literature and Life. In Deleuze, Gilles. 1998. *Essays Critical and Clinical*. London and New York: Verso, pp. 1-6.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1991. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 2004. *Anti-Oedipus*. London & New York: Continuum.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 2013. *A Thousand Plateaus*. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury.
- Fitting, Peter. 1993. What is Utopian Film? An Introductory Taxonomy. *Utopian Studies*, 4(2):1-17.
- Frame, Gregory. 2019. The odds are never in your favor: the form and function of American cinema’s neoliberal dystopias. *New Review of Film and Television Studies*, 17(3):379-397.
- Frassinelli, Pier Paolo. 2015. Heading south: theory, *Viva Riva!* and *District 9*. *Critical Arts*, 29(3):293-309.
- Freedman, Carl. 2000. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Gaydon, Kimberly Frohreich. 2013. On *District 9* – the Alien as Racial Other. *Anglo-amerikanische Studien*, 44:101-116.
- Giesen, Bernhard. 2010. *Zwischenlagen: Das Außerordentliche als Grund der sozialen Wirklichkeit*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

- Gomel, Elana. 2018. Recycled Dystopias: Cyberpunk and the End of History. *Arts* 7, 31. [Aanlyn] <https://pdfs.semanticscholar.org/4bc4/adfee2191ff979768df27dfd57590df24589.pdf> [Toegang op 7 September].
- Graham, Lucy Valerie. 2010. Amakwerekwere and Other Aliens: *District 9* and Hospitality. In Moses, Michael Valdez; Graham, Lucy Valerie; Marx, John; Gaylard, Gerald; Goodman, Ralph; Helgesson, Stefan. *District 9: A Roundtable, Safundi: The Journal of South African and American Studies*, 11(1-2):155-175.
- Hairston, Andrea. 2011. Different and Equal Together: SF Satire in “District 9”. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 22.3(83):326-346.
- Holland, Eugene W. 2006. The Utopian Dimension of Thought in Deleuze & Guattari. *Arena Journal*, 25/26:217-242. [Aanlyn] [https://www.academia.edu/26634969/The\\_Utopian\\_Dimension\\_of\\_Thought\\_in\\_Deleuze\\_and\\_Guattari](https://www.academia.edu/26634969/The_Utopian_Dimension_of_Thought_in_Deleuze_and_Guattari) [Toegang op 31 Maart].
- Jameson, Fredric. 1990. Cognitive Mapping. In Nelson, C. & Grossberg, L. (eds). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign: University of Illinois Press, pp. 347-60. [Aanlyn] [http://www.rainer-rilling.de/gs-villa07-Dateien/JamesonF86a\\_CognitiveMapping.pdf](http://www.rainer-rilling.de/gs-villa07-Dateien/JamesonF86a_CognitiveMapping.pdf) [Toegang op 31 Maart 2020].
- Jameson, Fredric. 2007. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London & New York: Verso.
- Jansen van Veuren, Mocke. 2012. Tooth and nail: anxious bodies in Neill Blomkamp’s *District 9*. *Critical Arts*, 26(4):570-586.
- Kriel, Johanet. 2015. The image as trans-form and transformation: Exploring ‘the symptom’ of aberrant images in *District 9* (Neill Blomkamp, 2009). *de arte*, 50(92):19-33.
- Lane, David. 2008. The Worldly and the Otherworldly: On the “Utopianism” of Deleuze’s Thought. *Philament Habits and Habitat*, June:86-106.
- Latour, Bruno. 2020. What protective measures can you think of so we don’t go back to the pre-crisis production model? [Aanlyn] [http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-202-AOC-ENGLISH\\_1.pdf](http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/P-202-AOC-ENGLISH_1.pdf) [Toegang op 7 September].
- Levitass, Ruth. *Utopia as Method. The Imaginary Reconstitution of Society*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Lundy, Craig. 2012. *History and Becoming: Deleuze’s Philosophy of Creativity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Maurer, Yael. 2019. Neill Blomkamp’s *Elysium* and SF Allegories of Contemporary Society. *Science Fiction Research Association Review*, 330:12-16.
- Michael-Matsas, Savvas. 2016. A Utopia of Immanence: Revolution in Deleuze and Guattari. *Deleuze Studies*, 10(3):289-300.
- Milner, Andrew. 2009. *Archaeologies of the Future: Jameson’s Utopia or Orwell’s Dystopia? Historical Materialism*, 17:101-119.
- Moses, Michael Valdez. 2010. The Strange Ride of Wikus van de Merwe. In Moses, Michael Valdez; Graham, Lucy Valerie; Marx, John; Gaylard, Gerald; Goodman, Ralph; Helgesson, Stefan. *District 9: A Roundtable. Safundi: The Journal of South African and American Studies*, 11(1-2):155-175.
- Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder & Oxford: Westview Press.
- Muñoz, Pablo Gómez. 2018. Dystopias Go Global: The Transnational Reorganization of Territories and Societies in *Elysium*. *Elope*, 15(1):111-125.
- Nel, Adèle. 2012. The repugnant appeal of the abject: cityscape and cinematic corporality in *District 9*. *Critical Arts*, 26(4):547-569.
- Parr, Adrian. 2008. *Deleuze and Memorial Culture Desire, Singular Memory and the Politics of Trauma*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Pavsek, Christopher. 2013. *The Utopia of Film: Cinema and Its Futures in Godard, Kluge, and Tahimik*. New York: Columbia University Press.
- Powell, Anna. 2005. *Deleuze and Horror Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Ringer, Christophe D. 2016. Afrofuturism and the DNA of Biopolitics in the Black Public Sphere. *Black Theology*, 14(1):53-68.
- Ruppert, Peter. 1996. Tracing Utopia: Film, Spectatorship and Desire. *Utopian Studies*, 7(2):139-152.

- Schölderle, Thomas. 2011. *Utopia und Utopie: Thomas Morus, die Geschichte der Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff*. Baden-Baden: Nomos.
- Shelton, Robert. 1993. The Utopian Film Genre: Putting Shadows on the Silver Screen. *Utopian Studies*, 4(2):18-25.
- Smith, Eric D. 2012. *Globalization, Utopia, and Postcolonial Science Fiction: New Maps of Hope*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Society for Utopian Studies. s.d. About. [Aanlyn] <https://utopian-studies.org/> [Toegang op 7 September 2020].
- Spiegel, Simon. 2017. Some thoughts on the utopian film. *Science Fiction Film and Television*, 10(1):53-79. [Aanlyn] [https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/142262/1/Spiegel.S2017Some\\_Thoughts\\_on\\_the\\_Utopian\\_Filma.pdf](https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/142262/1/Spiegel.S2017Some_Thoughts_on_the_Utopian_Filma.pdf) [Toegang op 7 September 2020].
- Stagoll, Cliff. 2010. Becoming. In Parr, Adrian (ed.). 2010. *The Deleuze Dictionary, Revised Edition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 25-27.
- Stobie, Cheryl. 2012. Dirty alien shadow-selves: Delving into the dirt in *District 9*. *Image & Text*:128-145. [Aanlyn] [https://www.researchgate.net/publication/332875900\\_Dirty\\_Alien\\_Shadow-selves\\_Delving\\_into\\_the\\_Dirt\\_in\\_District\\_9](https://www.researchgate.net/publication/332875900_Dirty_Alien_Shadow-selves_Delving_into_the_Dirt_in_District_9) [Toegang op 31 Maart 2020].
- Suvin, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven & London: Yale University Press.
- Suvin, Darko. 1988. *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: The Macmillan Press.
- Suvin, Darko. 2010. *Defined By A Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York & Wien: Peter Lang.
- Trinder, Stephen. 2019. Capitalism with a Human Face: Neoliberal Ideology in Neill Blomkamp's *District 9*. *Film-Philosophy*, 23(1):1-16.
- Van den Berg, Cilliers. 2016. Normalisering der Vergangeneit? *Er ist wieder da* von Timur Vermes als kontrafaktische Geschichte. *Acta Germanica*. 44:248-263.
- Van den Berg, Cilliers. 2018a. Die belyning van 'n kwartet-konfigurasië: Opmerkings oor mineur- en majeureletterkundes. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, 58(4-2):955-975.
- Van den Berg, Cilliers. 2018b. Die Lacaniaanse Reële en grufilms: Die kommodifisering van die Reële? Enkele opmerkings oor die "martelporno"-genre. *LitNet Akademies*, 15(1):69-99.
- Van den Berg, Cilliers. 2018c. Die Lacaniaanse Reële en grufilms: Jennifer Kent se *The Babadook* (2014). *LitNet Akademies*, 15(1):30-68.
- Van den Berg, Cilliers. 2019. "Störung" und "Zwischenlage": Erinnerungskultur in Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* (1995). *Acta Germanica*, 47:55-69.
- Veracini, Lorenzo. 2011. *District 9* and *Avatar*: Science Fiction and Settler Colonialism. *Journal of Intercultural Studies*, 32(4):355-367.
- Wagner, Keith B. 2015. *District 9*, race and neoliberalism in post-apartheid Johannesburg. *Race & Class*, 57(2):43-59.
- Wiggins, Kyle A. 2007. Futures of Negation: Jameson's *Archaeologies of the Future and Utopian Science Fiction*. *Postmodern Culture*, 17(3). [Aanlyn] <https://muse.jhu.edu/article/230406> [Toegang op 31 Maart 2020].