

“’n Tyd van oorvloed; ’n tyd van skaarste”: Utopiese en distopiese impulse in Lien Botha se *Wonderboom*

“A time of plenty; a time of want”: Utopian and dystopian elements in Lien Botha’s Wonderboom

THYS HUMAN

Afrikaans en Nederlands, Skool vir Tale,
Noordwes-Universiteit, Potchefstroom
E-pos: Thys.Human@nwu.ac.za



Thys Human

THYS HUMAN is sedert Januarie 2016 voorsitter van die Vakgroep Afrikaans en Nederlands in die Skool vir Tale, aan die Noordwes-Universiteit (NWU), waar hy vanaf 2013 letterkunde doseer. Hy was voorheen verbonde aan die Departement Afrikaans aan die Universiteit van Johannesburg (UJ). Thys is die redakteur van *Stilet* (die amptelike tydskrif van die Afrikaanse Letterkundevereniging) en lid van die Letterkundekommissie van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns. Hy is die skrywer van (i) profiele oor André P. Brink, Rachelle Greeff, Welma Odendaal en Eben Venter in die driedelige *Perspektief & Profiel* (2015/2016), van (ii) artikels in geakkrediteerde tydskrifte en van (iii) resensies in dagblaaie soos *Beeld*, *Rapport*, *Die Burger* en tydskrifte soos *Tydskrif vir Letterkunde* en *Literator*. Hy dien op die keurpanele vir die WA Hofmeyr-prys, die ATKV-Veertjies en die nuutgestelde kykNET-*Rapport*-Boekpryse.

THYS HUMAN has been chair of the Department of Afrikaans and Dutch in the School for Languages at the North West University since January 2016, where he lectures prose and drama. He was previously employed in the Department of Afrikaans at the University of Johannesburg (UJ). Thys is the editor of *Stilet* (the official journal of the Afrikaans Literature Society) and member of the Literature Commission of the South African Academy of Science and Art. He is the author of (i) profiles of André P. Brink, Rachelle Greeff, Welma Odendaal and Eben Venter in the three-part *Perspektief & Profiel* (2015/2016); (ii) articles in accredited journals and (iii) reviews in newspapers such as *Beeld*, *Rapport*, *Die Burger* and journals such as *Tydskrif vir Letterkunde* and *Literator*. He serves on the selection panels for the WA Hofmeyr Prize, the ATKV-Veertjies and the newly established kykNET-*Rapport* Book Prizes.

ABSTRACT***“A time of plenty; a time of want”:* Utopian and dystopian elements in Lien Botha’s *Wonderboom***

In her debut novel, Wonderboom (2015), Lien Botha embraces established novelistic traditions such as the travel narrative and literary dystopia, but at the same time she succeeds in working within these genre boundaries in an innovative and expanding manner. Unlike many dystopian novels that have appeared in Afrikaans over the last three decades or so, Wonderboom is not dominated by a pessimistic or fatalistic attitude. The novel rather articulates the optimistic belief that things can be different from the bleak outlook portrayed at narrative level, despite the process of undoing that is present at the structural and content levels.

As Jaco Botha’s Miskruier (2005) and Deon Meyer’s Koors (2016), Wonderboom can be classified as a “critical dystopia” rather than a “classical dystopia” in that it contains at least one utopian enclave, as well as the hope that the described dystopia can be replaced by a utopia. Mohr (2005:10) calls these texts transgressive utopian dystopias, since they incorporate certain utopian elements into the chiefly dystopian narrative, often questioning, undermining and transcending the binary logic of the classical dystopia.

Although Botha’s novel can be seen as an example of such a transgressive utopian dystopia, it does not function in exactly the same way and does not use similar textual strategies than other critical dystopias. This article examines the manner in which Botha’s novel opens up a conversation with other classical and critical dystopias, as well as the novel’s unique undermining and transgression of boundaries. The way in which the novel confirms the conventions of the classical dystopia, but also challenges them with utopian perspectives, is subjected to scrutiny.

Like most literary dystopias, Wonderboom takes place in a social “somewhere else” that, to all outward appearances, looks much worse than the current society and which is the consequence of some or other post-apocalyptic event. Although the precise causes of the apocalypse are not clear, the socio-economic and political issues that South Africa are currently facing – poverty, crime and violence – are intensified in the novel. In the Western Cape, inhabitants like the main character Magriet Vos, are subjected to the dictatorship of Albino X, who strictly regulates and controls their thinking, behaviour and movement. Although Magriet and Joe Bloom initially enjoy Albino X’s favour as artists, they are well aware of the fact that their fate can change in a split second and that they will then be killed.

According to Gerhard (2012:17), resistance to control of the masses in dystopian texts often takes the form of a main character who makes every possible effort to call up, conserve and recount memories of the past. Throughout the novel, Magriet, for instance, keeps a diary of her personal memories and a record of the names of former friends, family members and acquaintances who can be of help on her expedition to the north. Baran (2013:27) points out that these memories can pose a possible threat to a dystopian regime, since they enable inhabitants to compare and to come to the conclusion that things can be different and better. However, Magriet’s personal memories reveal that a nostalgic longing for the past is not necessarily “healthy” or advantageous. For one, it is impossible to unconditionally classify a previous time or regime as “better” within the South African context. When readers become aware of the fact that memory loss is slowly setting in with Magriet and that she is systematically forgetting everything, the implication of this realization (especially for Magriet) is not singularly negative.

Hunt (1987:114-138) claims that ecological decay and environmental destruction are often portrayed with reference to the symbolic destruction of the paradisiac garden. Like in many other dystopian presentations of the future, this paradise-like garden had already been

destroyed at the start of *Wonderboom*: animals are rare or completely absent, while even plants are unusual. At a textual level the absence of the natural world is underlined by chapter titles such as “Trees are wanting”, “Ghost Tree” and “Dismal, the dead tree”, and by the fact that the letters of the word Paradise on the cardboard box in the image sequence at the start of each chapter disappears bit by bit. The only way in which Magriet still has “unlimited access” to the paradise-like garden, is by way of recollection and imagination, which is fundamentally threatened by her gradual memory loss.

At the end of the novel it may seem to some readers as if Magriet’s journey was unsuccessful, or at least incomplete. In my view, the end of the novel is anything but overwhelmingly negative. It is rather deliberately open and ambiguous – as is the case with most critical dystopias. Not only did Magriet ultimately succeed in escaping Albino X’s control, but her amnesia to a large extent also frees her from the burden of memories and guilt that she as privileged South African and member of the Vos family carries throughout the novel. It makes a complete immersion into her desperate position impossible and serves as an important warning that the desire to return to her origins and her family was potentially misleading and even dangerously nostalgic. “[T]he Great Forgetting” therefore also offers Magriet a measure of grace and even facilitates a kind of rebirth, without the baggage of the past.

Unlike Magriet, the reader of the novel is ultimately comforted by (the presentation) of the *Wonderboom*’s leaf tapis and is left with the impression that an entire forest of “word trees” have been planted by the author in the unfolding landscape of the text. In this way, the paradisiac garden is won back while reading, even if it is only figuratively.

KEY WORDS: Post-apocalyptic fiction, utopia, dystopia, dystopian literature, radical pessimism, hope, transgressive utopian dystopia, classical dystopia, critical dystopia, *Wonderboom*, Lien Botha, expedition, memory control, amnesia, resistance, imagination, rebirth, ecological decay

TREFWOORDE: Postapokaliptiese fiksie, utopie, distopie, distopiese letterkunde, radikale pessimisme, hoop, grensoorskrydende utopiese distopie, klassieke distopie, kritiese distopie, *Wonderboom*, Lien Botha, ekspedisie, gedagtebeheer, amnesie, verset, verbeelding, hergeboorte, ekologiese verval

OPSOMMING

Wonderboom (2015), Lien Botha se debuutroman, speel soos Eben Venter se *Horrelpoot* (2006) en Deon Meyer se *Koors* (2016), in ’n postapokaliptiese Suid-Afrika af, met die gevolg dat dit teen die agtergrond van distopiese toekomsliteratuur in Afrikaans gelees kan word, maar dan as welkome vroulike bydrae tot ’n genre wat die afgelope paar jaar deur manskrywers gedomineer is. Barendse (2013:76) wys daarop dat hoewel hedendaagse internasionale distopiese literatuur ’n sterk feministiese inslag vertoon, die toekomsromans wat sedert die 1990’s in Afrikaans verskyn het, almal geskryf is “deur wit Afrikaanse manlike skrywers” en almal “wit manlike hoofkarakters” bevat. Met *Wonderboom* sluit Botha by tekste aan wat eerder onder die noemer “kritiese distopieë” as “klassieke distopieë” tuisgebring kan word. Volgens Mohr (2005:10) behoort hierdie tekste tot die eiesoortige genre wat sy “grensoorskrydende utopiese distopieë” noem, aangesien dit bepaalde utopiese elemente by die oorwegend distopiese vertelling inkorporeer en die binêre logika van die klassieke distopie bevraagteken, ondermyn en oorstyg. In hierdie artikel word daar, in die lig van bogenoemde,

ondersoek ingestel na die wyses waarop *Wonderboom* die konvensies van die sogenaamde klassieke distopie bevestig, maar terselfdertyd ook aan die hand van utopiese perspektiewe uitdaag en op grensoorskrydende wyse ondermyn.

1. INLEIDING

Kunstenaar-fotograaf Lien Botha se debuutroman, *Wonderboom* (2015), is in 2017 met die Eugène Marais-prys deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns bekroon. Hoewel Botha met dié roman by gevestigde romantradisies soos die reisverhaal en literêre distopie aansluit, daag sy terselfdertyd ook op eiesoortige wyse bestaande genregrense uit.

In talle resensies oor *Wonderboom* word melding gemaak van die uitsiglose omstandighede waarin die hoofkarakter, Magriet Vos, haar in die hede van die roman bevind. Snyman (2015) wys in hierdie verband daarop dat Magriet leef “in ’n land wat besig is om te verval”, terwyl hy die ontplooiing van die roman lees as “’n proses van ontbinding – by die mens en by die land, dalk selfs ook wat die roman as medium betref”. Greeff (2015:11) klassifiseer die roman pertinent as ’n “distopiese vertelling”, terwyl Koen (2015) tematiese ooreenkomste met ander distopiese toekomsromans soos “Karel Schoeman se *Afskeid en vertrek* (1990), Jaco Botha se *Miskruier* (2005), Koos Kombuis se *Raka – die Roman* (2005) en Eben Venter se *Horrelpoot* (2006)” aantoon.

Ten spyte hiervan is die algehele indruk wat die roman by genoemde resensente laat, nie ’n gevoel van uitsigloosheid of pessimisme nie. Greeff (2015) verwelkom byvoorbeeld die “flits van ’n glimlag in Magriet se wêreld vol gal”, terwyl Snyman (2015) veral waardering het vir die aardsheid en poëtiese sjarme van die vertelling. Burger (2015) vind die boek ’n “boeiende leeservaring wat ontstellend is weens die reliëf wat aan ons eietydse ervarings gegee word”, maar erken terselfdertyd dat dit ook baie snaaks is – “byna op ’n soort Ingrid Winterbach-manier”. Ondanks die pessimisme waarvan daar in die teks sprake is, is daar dus ook duidelike flitse van optimisme en hoop in *Wonderboom* te bespeur.

In hierdie artikel word ondersoek ingestel na die wyses waarop *Wonderboom* die konvensies van die sogenaamde klassieke distopie bevestig, maar terselfdertyd ook aan die hand van utopiese perspektiewe (kenmerkend van die sogenaamde kritiese distopie) uitdaag en ondermyn. In hierdie opsig is dit veral die afwisseling van optimisme en pessimisme wat voorkeuraandag geniet. Voorts word die gesprek wat die teks met ander postmillenniale utopiese en distopiese tekste voer, onder die soeklig geplaas.

2. TUSSEN OPTIMISME EN PESSIMISME

Volgens Slaughter (1998:993) kan die meeste literêre uitbeeldings van toekomstige gebeure in een van twee groepe verdeel word, naamlik dié wat ’n optimistiese, meestal tegnofiele, inslag verraai; en dié waarin ’n uitsiglose toekoms uitgebeeld word waarin die droom van ekonomiese vooruitgang en progressie ingehaal en vervang word deur elemente van wanhoop, geweld en vertwyfeling. Eersgenoemde word meestal as *utopies*¹ geklassifiseer, terwyl daar

¹ Die term *utopie* is deur die Engelse humanis, Thomas More, gemunt en as titel gebruik vir sy werk *Utopia* (1516) – ’n kort Latynse boek waarin die verhaal vertel word van seereisigers wat ’n onbekende eiland ontdek waarop daar ’n ideale sosiopolitieke stelsel heers. Die woord utopie is ’n samestelling van die Griekse stamme *ou topos* (wat “geen plek” beteken) en *eutopos* (wat “goeie/gelukkige plek” beteken). Na aanleiding van hierdie etimologiese dubbelsinnigheid merk

na laasgenoemde as *distopies*² verwys word.

Kyk ’n mens egter na meer onlangse beskouings ten opsigte van toekoms- of spekulatiewe fiksie, wil dit voorkom asof dié tradisionele digotomiedenke (waarin óf optimisme óf pessimisme voorrang geniet) toenemend ten gunste van fyner nuansering gerelativeer word.

Aan die een kant is daar skrywers soos Charlton (2017) en Lepore (2017) wat die groeiende geweldheid van distopiese fiksie wêreldwyd, maar spesifiek in Amerika (na Donald Trump se inhuldiging as president), aan ’n gevoel van radikale pessimisme toeskryf. In haar *New York Times*-artikel getiteld “A golden age for dystopian fiction: What to make of our new literature of radical pessimism” beweer Lepore (2017) dat eietydse distopiese fiksie van alle elemente van optimisme en hoop gestroop is. Wanneer sy na nuwe Amerikaanse romans in dié genre verwys, maak sy die volgende opmerking:

This spring’s blighted crop of dystopian novels is pessimistic about technology, about the economy, about politics, and about the planet, making it a more abundant harvest of unhappiness than most other heydays of downheartedness. (Lepore 2017:12)

Maar dit is veral in haar slotparagraaf wat sy dié gevoel van futiliteit en uitsigloosheid ondubbelsinnig beklemtoon:

Dystopia used to be a fiction of resistance; it’s become a fiction of submission, the fiction of an untrusting, lonely, sullen twenty-first century, the fiction of fake news and info-wars, the fiction of helplessness and hopelessness. It cannot imagine a better future, and it doesn’t ask anyone to bother to make one. It nurses grievances and indulges resentments; it doesn’t call for courage; it finds that cowardice suffices. Its only admonition is: Despair more. (Lepore 2017:12)

Teenoor dié navorsers wat distopiese fiksie met ’n oorwegend pessimistiese wêreld- en toekomsbeskouing in verband bring, is daar egter ook navorsers wat kies om eerder te fokus op die optimistiese elemente daarin. Alter (2017:C13) verskil byvoorbeeld van Lepore wanneer sy in ’n artikel in *The New Yorker* aantoon dat daar ook eietydse Amerikaanse toekomsromans is wat “a sliver of utopia” bevat, soos Stanley Robinson se *New York 2140* en Cory Doctorow se *Walkaway*, waarin ’n idealistiese man op donker-komiese wyse na sin en betekenis soek in ’n land geteister deur ekstreme weersomstandighede, ekonomiese ongelykheid en die ineenstorting van die burgerlike samelewing.

In ’n proefskrif getiteld “Notes toward a metamodernist aesthetic with reference to post-millennial literary works” bring Van der Merwe (2017) hierdie omhelsing van naïewe entoesiasme ten spyte van postmodernistiese sinisme in verband met ’n ontluikende gevoelstruktuur wat Vermeulen en Van den Akker (2010) “metamodernisme”³ noem.

Caffrey (2016) die volgende op: “More was being ironic – by naming his ideal society Utopia, he meant that no place is a wholly good place. However, despite this jest, utopia came to represent striving for a greater good, and people began using the utopic model in both real and imaginary ways.”

² *Distopie*, utopiese twintigste eeuse dubbelganger, is die eerste keer in 1747 deur Henry Lewis Younger in *Utopia: or, Apollo’s Golden Days* gebruik om na ’n “slegte of siek plek” te verwys (Sargent 2010:27). Vieira (2010:16) beskryf ’n distopie as ’n nagmerrie-agtige verbeelde samelewing.

³ Visagie (2016:9) beskryf metamodernisme as ’n “ontwikkeling binne die moderniteit wat te midde van voorlopige begripsonsekerheid soms (ook) benoem word as laatpostmodernisme of selfs postpostmodernisme”.

Van der Merwe (2017:100) merk op dat 'n belangrike aanduiding van metamodernistiese optimisme 'n herverskyning van die idee (en ideaal) van die “utopie” is, maar haas haar om – in navolging van Vermeulen en Van den Akker (2010:1-14; 2015:55-67) – by te voeg dat hierdie terugkeer tot die utopie en utopiese begeertes nie as 'n tipe ontsnappingsmeganisme beskou behoort te word nie. Die optimisme van die metamodernisme is allermins 'n blinde geloof in die een of ander algehele utopie êrens in die toekoms, of 'n geloof in 'n historiese en teleologiese ontwikkeling; of een of ander grootskaalse transendente meesternarratief. Dit is veel eerder 'n aansporing tot 'n beweging in die rigting van 'n (voortdurend uitgestelde) doelwit:

Metamodernism moves for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever a truth that it never expects to find. (Vermeulen & Van den Akker 2010:5)

3. KLASSIEKE EN KRITIESE DISTOPIEË

Volgens Cranny-Francis (1990) verwys distopiese fiksie na die tekstuele uitbeelding van 'n toekomstige samelewing gekenmerk deur slegter omstandighede as waarvan daar in die huidige samelewing sprake is. Die verskil tussen 'n klassieke en kritiese distopie is daarin geleë dat laasgenoemde die beskrywing van 'n niebestaande samelewing is wat deur die eietydse leser as veel slegter as die werklike huidige samelewing beskou word, maar wat ten minste een utopiese enklawe het, of die hoop bevat dat die distopie met 'n utopie vervang kan word. Lefanu (1989:75) is van mening dat daar in kritiese distopieë dikwels 'n gaping ontstaan tussen 'n vertelde distopiese hede en 'n geantisipeerde of moontlike utopiese toekoms. Sy beskryf dit as 'n “hidden utopian streak” (Lefanu 1989:75), terwyl Baccolini (2003:13) daarna as 'n “utopiese kern” of “'n lokus van hoop” verwys.

In 'n artikel getiteld “Transgressive Utopian Dystopias” identifiseer Mohr (2005:10) hierdie tekste as “grensoorskrydende utopiese distopieë”, aangesien hulle (i) eerstens bepaalde utopiese elemente by die oorwegend distopiese vertelling inkorporeer en (ii) tweedens die bestaande binêre logika van die klassieke distopie bevraagteken, ondermyn en oorstyg. Grensoorskryding durf egter, volgens Mohr (2005:11), nie beskou te word as 'n oplossing van binariteit nie, maar eerder as 'n doelbewuste uitdaging van opvattinge rakende ondubbel-sinnigheid en outentisiteit:

Transgression is a phenomenon of overlaps, of slippage, of the interdependence of relational concepts taken out of and diluting the hierarchizing binary order and the limiting principle of dualistic choice. (Mohr 2005:11)

4. POSTMILLENNIALE DISTOPIEË IN AFRIKAANS

Met die eerste oogopslag wil dit lyk asof daar eerder sprake van 'n pessimistiese as 'n optimistiese ingesteldheid in postmillenniale tekste in Afrikaans is. In dié opsig maak Van der Merwe byvoorbeeld melding van 'n komplekse spanning tussen “the perceived bleakness of the present – informed by the traumas of the past – and the ‘impossible possibility’ of an alternative future” (2017:101), terwyl Barendse (2013:233) en Visagie (2009:54) 'n rede vir dié pessimistiese ingesteldheid soek in die feit dat utopiese denke sedert die einde van apartheid – wat as voorbeeld van 'n modernistiese projek beskou kan word – in die politieke en kulturele lewe van Afrikaners met agterdog bejeën is. Hierbenewens is die utopiese droom van 'n vreedsame en voorspoedige postapartheid Suid-Afrika vir talle Suid-Afrikaners ontluiser wat tot 'n distopiese ingesteldheid by eietydse Suid-Afrikaanse skrywers aanleiding gegee het.

In haar proefskrif getiteld “Distopiese toekomsromans in die Afrikaanse literatuur ná 1990” wys Barendse (2013:76, 352) daarop dat hoewel hedendaagse internasionale distopiese literatuur ’n sterk feministiese inslag vertoon, die distopiese Afrikaanse toekomsromans wat tussen 1990 en 2013 (die inhandigingsdatum van haar proefskrif) verskyn het, almal geskryf is “deur wit Afrikaanse manlike skrywers” soos P.J. Haasbroek, Koos Kombuis, Jaco Botha, Eben Venter en Louis Krüger, en almal “wit manlike hoofkarakters” bevat (Barendse 2013:76). Die feit dat distopiese voorstellings spesifiek vanuit dié groep kom en oor hulle handel, word deur Barendse in verband gebring met die Afrikanerman se gewaande verlies aan mag en invloed binne postapartheid Suid-Afrika. Sy formuleer dit soos volg:

Die romans [...] kan dus beskou word as ’n uitdrukking van die misnoeë van ’n spesifieke ‘verontregte’ groep binne ’n postkoloniale Suid-Afrika. Die romans handel dus nie net oor die toestand van die Nuwe Suid-Afrika van die toekoms nie, maar ook oor wit manlike Afrikaanssprekendes se ervaring daarvan en hulle plek in die samelewing. (Barendse 2013:76-77)

Teen dié agtergrond klassifiseer Barendse verreweg die meeste van bogenoemde romans as klassieke distopieë, aangesien daar weinig of geen hoop bestaan dat die distopiese elemente daarin met utopiese elemente vervang kan word nie. Hoop bestaan slegs buite die romans in dié sin dat sommige lesers kan verkies om dit as waarskuwings teen skrikwekkende toekomstige scenario’s te lees (Barendse 2013:353-354). Slegs een van die ondersoekte romans, naamlik Jaco Botha se *Miskruier* (2005), word deur Barendse as kritiese distopie beskou omrede die protagonis, Braam Fourie, se verset teen die status quo uiteindelik die optimistiese geloof verwoord dat dinge anders kan wees as die uitsiglose situasie waarvan daar op verhaalvlak sprake is. Hierdie utopiese optimisme kan ook in Lien Botha se *Wonderboom* en Deon Meyer se *Koors* (2016), twee distopiese romans wat ná Barendse se proefskrif verskyn het, aangetoon word.

Soos *Koors* speel *Wonderboom* in ’n postapokaliptiese Suid-Afrika af, met die gevolg dat dit – soos Koen tereg opmerk⁴ – teen die agtergrond van distopiese toekomsliteratuur in Afrikaans gelees kan word, maar dan as interessante en welkome vroulike bydrae tot ’n genre wat die afgelope paar jaar deur manskrywers en manskarakters oorheers is.⁵

Meer nog as *Miskruier* en *Koors* kan *Wonderboom* as ’n voorbeeld van ’n grensoorskrydende utopiese distopie beskou word. Dit beteken egter nie dat dit op presies dieselfde wyse funksioneer óf van soortgelyke teksstrategieë as ander vroulike distopieë gebruik maak nie. Die oogmerk met hierdie artikel is juis om vas te stel tot watter mate Botha se roman met ander vroulike distopieë ooreenkom én van hulle verskil, asook die unieke ondermynende en grensoorskrydende kenmerke wat ten opsigte van die roman aangetoon kan word.

⁴ In sy artikel “Verlies en verval: Lien Botha se *Wonderboom* as distopiese roman” (2017:100-114) span Koen sy net wyd deur ondersoek in te stel na (i) die temas van verlies en verval “binne die distopiese milieu wat in die teks aan bod kom”; (ii) die fisieke, emosionele en geheueverlies van die hoofkarakter, Magriet Vos; (iii) die intertekstuele verbande wat met ander romans aangetoon kan word; en (iv) die simboliese belang en betekenis van bome in die teks.

⁵ Barendse (2013:77) wys daarop dat hoewel vroeëre Suid-Afrikaanse toekomsromans soos Gordimer se *July’s People* (1981) en *A sport of nature* (1987), maar ook Beukes se postmillenniale romans *Moxylant* (2008) en *Zoo City* (2010), sterk vrouekarakters bevat, ’n soortgelyke tradisie in Afrikaanse distopiese tekste na 1999 ontbreek. Ofskoon Ingrid Winterbach se romans *Die aanspraak van lewende wesens* (2012) en *Vlakwater* (2015) duidelik elemente bevat wat as sowel “utopies as distopies” (Burger 2016) beskou kan word, speel nie een van die twee romans in die toekoms af nie, met die gevolg dat dit nie voldoen aan die vereistes wat in hierdie artikel aan distopiese tekste gestel word nie. ’n Volledige vergelyking tussen *Wonderboom*, enersyds, en *Die aanspraak van lewende wesens* en *Vlakwater*, andersyds, word in ’n opvolgartikel onderneem.

5. WONDERBOOM AS KRITIESE DISTOPIE

5.1 “Sal enige mens na die bottel dryf, hierdie fokken land”

Volgens Baccolini en Moylan (2003:5) speel literêre distopieë gewoonlik in ’n “sosiale êrens anders” af wat op die oog af heelwat slegter as die huidige werklike samelewing daar uitsien en meestal die direkte gevolg van die een of ander oorlog, rewolusie, opstand of natuurlike ramp is. *Wonderboom* speel in ’n postapokaliptiese era in Suid-Afrika af. Hoewel die presiese oorsake van dié apokalips nie duidelik is nie, word die sosio-ekonomiese en politieke onrus waarvan daar in die huidige Suid-Afrika sprake is, in Botha se roman tot die uiterste gevoer:

Daar is nie ’n presiese dag of tyd waarvan jy kan sê dit is wanneer die wiele begin afval het nie, maar sy kan wel terugblikkend sien hoe dit moontlik was. Digitale boorlinge in ’n handpalm van seine en inligting, flitse en bieps en twiets en die waansin van haves en have-nots. Voedselsekureit het gekantel, asof daar vergeet is om te plant – tussen plaasmoorde, droogtes en werklikheids-TV deur. (81)⁶

Reeds in die eerste hoofstuk getiteld “Bome ontbreek” (11-23) lees ’n mens dat Magriet “in die min of meer niks, die tyd van die groot honger” (11) leef. In haar vervalde “nes” naby Bettybaai, sewe-en-tagtig kilometer uit die Kaapse middestad, voer sy ’n relatief geïsoleerde bestaan. Die meeste mense wat eens in haar omgewing gewoon het, is “nou almal óf weg óf dood” (11). By geleentheid noem Magriet dat dit miskien beter is om maar soos die MacPhersons met hulle emigrasieskippe die “hellesee van storms en vrybuiters” aan te durf as “om hier voort te vrek” (15).

Weens grootskaalse voedselskaarste is daar in die “buitepos” van die Wes-Kaap ’n duideliker skeiding tussen ryk en arm as ooit tevore. Dit is veral die lewenstandaarde van die middel- en laeklasse wat beduidend slegter is as in die eietydse samelewing:

Die groep wat geld kon stoot en kon gatkruip, was veilig. Nie veel anders as soortgelyke grepe uit die geskiedenis nie. Net meer verregaande ten opsigte van die sukkelende burgers buite die stadsmure van vrywaring. (19)

’n Voorbeeld van dié “bevoorregte gatkruipers” is die Heydenrichs op wie se partytjies Magriet as “sukkelende’ musikant” (27) agtergrondmusiek met haar viool verskaf. As deel van die ryk elite wat binne die ringmuur bly voortbestaan, amuseer die Heydenrichs hulself met ’n verskeidenheid onderwerpe en aktiwiteite, en reël hulle van tyd tot tyd sosiale geleenthede uit “bekommernis oor die situasie in die land” (27). Hulle beskou die omringende armoede as ’n fenomeen wat ’n mens met afgryse van ’n afstand kan besigtig net om dan huis toe te gaan en “jou galpille weg te sluk” (27). Magriet beskryf hulle as “[s]amesweerders van ’n bevoorregte eendersheid” (37) en merk sinies op:

Binne die kokon moet dinge voortgaan soos altyd, en omdat mense binne hierdie papiebestaan oor die kapitaalkrag beskik, is dit vir hulle moontlik om ’n eersteklas-toestand te bly handhaaf. Hoe de hel hulle hul kopruimtes om die ellende daar buite kry, is ’n raaisel (40).

⁶ ’n Bladsynommer tussen hakies, maar sonder outeursnaam en publikasiedatum, verwys telkens na Botha, L. 2015. *Wonderboom*. Kaapstad: Queillierie.

5.2 “Dit skep ’n goeie illusie en Albino X hou van illusies”

In bykans elke klassieke distopie word die gedrag en denke van inwoners streng gereguleer en beheer. Voorts word daar ook beperkings op liefde, spirituele ontwaking, kreatiwiteit en innovasie geplaas, wat dikwels tot ’n toestand van “innerlike distopie” (Gerhard 2012:15) aanleiding gee. Twee belangrike oogmerke met massabeheer is (i) konformiteit en (ii) ’n beperking van eie besluitneming en verset.

Met die hoofkarakters in ander (klassieke) distopieë deel Magriet ’n gevoel van magteloosheid in die aangesig van die totalitêre diktatorskap waaraan sy as Wes-Kapenaar uitgelewer is. In dié deel van die land voer Albino X – ’n bleek man “sonder ouderdom (moeilik om te bepaal as gevolg van sy kleurloosheid)” (18) met “ysblou oë en presies die regte kokkedoor-balans” (17) – die alleenheerskappy. Hy is ’n verpersoonliking van die byna stereotiepe diktator wat ’n skrikbewind voer en sy invloed ten alle koste probeer uitbrei. As “swendelaar wie se ‘sagteware-programme’ hom gou een van die rykste mans op die kontinent gemaak het” (18-19), is hy duidelik ’n produk van die houvas wat tegnologie op die samelewing verkry het. Aanvanklik wil dit voorkom asof Albino X nie al sy onderdane oor dieselfde kam skeer nie en dat daar “bevoorregtes” is wat op voorkeurbehandeling aanspraak kan maak. Meer nog, dat dié behandeling juis in diens van die beveiliging en bevordering van kuns (veral musiek) staan. Magriet is byvoorbeeld een van ’n handjievool musikante wat die geleentheid kry om Albino X – wat “soos die berugte operasangeres Florence Foster Jenkins glo (...) dat hy geseën is met ’n stem van die gode” (17) – tydens swierige partytjies binne die ringmure van die stad te begelei. Vir haar optrede ontvang sy nie net ’n “ordentlike maaltyd” (27) nie, maar word daar ook ’n kontantbedrag van R1 000 aan haar betaal. Ten spyte hiervan word dit gou duidelik dat Albino X maar min geduld het met dié musikante wat hy van heinde en verre opkommandeer. Sodra hy, om watter rede ook al, nie meer met hulle uitvoerings beïndruk is nie, raak hy summier van hulle ontslae.

Albino X duld dus geen teenspraak nie en stel slegs in mense belang solank hulle iets vir hom kan beteken. Ten einde beheer oor sy onderdane uit te oefen, kort hy hulle vryheid van beweging ernstig in. Magriet se “papiere” (85) beperk haar byvoorbeeld tot “’n ysterhoef tussen Bettysbaai, Somerset-Wes en Kaapstad. Verder as dit en sy word as ’n krimineel beskou – Albino X se houvas op die mense wat hy in sy greep wil hou” (85-86). Oortree sy hierdie verbod, sal sy gevang, doodgemaak en vir Albino X se (perverse) diorama by sy hoofkwartier te Vergelegen gevoer word:

Sedert hy in die Franse hoofstad ’n tentoonstelling van gebalsemde lyke gesien het, is die heerser van die land gefassineer deur die skoonheid van taksidernie. Dit het in sy kop bly vassteek en kort voor lank begin manifesteer in die stelselmatige ontplooiing van ’n tablo van sy eie. (16)

Ten spyte van die vrees wat hierdie voortdurende monitering by haar ontketen, besluit Magriet om die lang, lewensgevaarlike reis vanaf die Wes-Kaap na haar familie in Wonderboom, aan die voet van die Magaliesberge, aan te durf. Hierdie “ekspedisie”, wat in meer as een opsig aan die naamlose ek-verteller se reis in Wilma Stockenström se *Die Kremetartekspedisie* (1984) herinner, verteenwoordig die utopiese ideaal om van haar inperkende omstandighede te ontvlug en weer toegang te verkry tot “kreatiwiteit, outonomie en kontak met ander” (Grobbelaar 1995:58):

Nou is dit net die lang tog noorde toe, terug na waar ek vandaan kom. My lewe weer by die begin, asof die tyd tussen-in net 'n droom was (...) Ek wil terug na my broers en my suster. Terug na die voet van die berg en onderstebo gaan hang aan die hoogste tak van die Wonderboom en wag tot die môre wanneer hulle my sal kom haal. Daar wil ek afkyk na 'n tapyt van blare, gewef deur die geeste van die amakosana wat onder die boom begrawe lê. (58)

Volgens Nel (2017:9) staan hierdie reis in die teken van 'n (utopiese) versugting na 'n moontlike tuiskoms, wat sy soos volg onder woorde bring:

Magriet se (...) begeerte om terug te keer na haar wêreld van oorsprong is onder andere 'n wens na geborgenheid, na veiligheid as gevolg van die bedreigende en distopiese ruimte waarin sy haar aan die begin van die roman bevind.

5.3 “Haar kop kantel na 'n era van oorvloed”

In 'n distopiese bestel word daar nie net beheer oor beweging en gedrag uitgeoefen nie, maar ook oor kollektiewe en individuele geheue (herinneringe aan die verlede). Hierdie beheer oor die geheue (“memory control”) kan verskillende vorms aanneem: vanaf die doelbewuste wysiging van geskrewe data, soos boeke, argiewe en koerante, tot die letterlike uitwissing van mense se geheue deur middel van gevorderde tegnologie. Die afgetrede professor wat in die Argief in Roelandstraat navorsing oor kaptein Leander Boegies (voerste lid van die Hangklip-drosters) doen, kan byvoorbeeld slegs 'n soldy bly handhaaf deur sy navorsing “so lank as moontlik uit te rek” (28) en om Albino X se onthalwe 'n hele klomp feite oor die kaptein te versin:

Albino X glo vas dat die kaptein een van sy voorsate was (...). Magriet vermoed dat die professor al 'n aansienlike hoeveelheid bog oor Boegies kwytgeraak het en dat hy grotendeels vóórgêe dat daar nog dokumente oor die droster bestaan. Maar om te oorleef, moet mens 'n bliksemse plan maak, al beteken dit dat jy gesofistikeerd begin lig. (28)

Volgens Baccolini (2003:116) en Gerhard (2012:17) is direkte opposisie of verset teen die onderdrukkende regime 'n algemene kenmerk van kritiese distopieë. Hierdie verset neem dikwels die vorm aan van 'n hoofkarakter wat alle pogings denkbaar aanwend om herinneringe aan die verlede op te roep, te vertel en te bewaar. Baran (2013:27) wys daarop dat herinneringe aan die verlede 'n bedreiging vir maghebbers in 'n distopiese bestel kan inhou aangesien dit inwoners in staat stel om vergelykings te tref en sodoende tot die gevolgtrekking te kom dat dinge anders, en dus beter, kan wees. Boonop kan dit ook aanleiding gee tot 'n gees van individualisme; 'n bewuswording van menseregte en die kennis dat die verkeerde dinge aan die kaak gestel behoort te word.

Magriet se byhou van 'n dagboek is nie in die eerste plek 'n handeling van verset nie (hoewel dit inderdaad vergelykings tussen die hede en die verlede moontlik maak), maar eerder 'n praktiese poging om dinge te probeer onthou in die lig daarvan dat 'n groot vergeet in die vorm van amnesie oor haar toesak:

[D]it kom haar haal en is 'n bedreiging wat grens aan dié wat Albino X vir haar inhou. Soos in die geval van haar oorlede moeder se sibbe, is amnesie besig om in te tree. (...) Sy moet vlug voor die vergeet haar heeltemal inhaal. (20)

Derhalwe skryf sy die name van eertydse vriende, familieleden en kennisse neer wat haar tydens haar tog na die noorde ter wille kan wees. Haar dagboekinskrywings is dus net soveel op die toekoms gerig as wat dit op die (bewaring van die) verlede afgestem is:

Mense moet dadelik vasgepen word alvorens hulle vervaag en nie weer teruggevind kan word nie. Die klein swart boekie is die kaart van haar bewussyn. Dit herinner haar aan wie sy is elke keer wanneer sy die draad kwytraak. (86)

Ofskoon hierdie woorde van Magriet bevestig dat persoonlike herinneringe nodig is vir 'n konsep van die self ('n selfidentiteit), besef sy mettertyd dat nie alle herinneringe noodwendig aangenaam of positief is nie. Barendse (2013:73-74) wys daarop dat herinneringe aan die verlede in klassieke distopieë dikwels met 'n gevoel van nostalgie en terughunkering gepaardgaan. In *Wonderboom* is dit meestal juis nié die geval nie. Wanneer Magriet byvoorbeeld aan die begin van die roman 'n porsie spreek “ongeveer gelyk aan 'n dessertlepel” (12) eet, “begin haar kop kantel na 'n era van oorvloed. Kerstafels gedek met kalkoen en brandewynpoeding. Sy sien dit helder voor haar: familie en vriende wat lag en ligweg kommentaar lewer oor 'n bietjie oproer hier en daar, en die blinde geloof dat hierdie land nooit die slagoffer van 'n rewolusie sal wees nie” (12-13). Wanneer sy egter aan haar oorgrootjies se plaas buite Vaalharts dink, relativeer sy hierdie aanvanklike gedagte: “Dit was 'n tyd van genoeg. Genoeg vir sommige *en te min vir ander*” (21) (eie kursivering – TH). Hierdeur gee sy te kenne dat daar nog altyd sprake van sosiale en ekonomiese ongelykheid in Suid-Afrika was en dat sy haar, in vergelyking met ander, nog altyd in 'n relatief bevoorregte posisie bevind het. Sekere herinneringe aan haar oorsprong (as wit Suid-Afrikaner) en haar verhouding met haar familie (en veral haar politikuspa), staan in die teken van dinge wat sy eerder nié sou wou onthou nie. In hierdie verband merk Magriet by geleentheid op dat sy reeds as tiener besef het dat dit dekades sou neem “om die afbakening van Jan van Riebeeck se heining” (156) in sowel haar eie lewe as dié van Suid-Afrika uit te wis. Op veelseggende wyse beskryf sy haar kollektiewe geskiedenis as “[d]ie *verkeerdennis*. Die helder en teenwoordige gemors van ons *verkeerdennis*” (156) – iets wat sy veel eerder uit haar geheue sou wou weer, en waarvoor amnesie selfs 'n tipe genade kan wees (in dié sin dat dit die traumatiese verlede vir almal meer hanteerbaar maak).

5.4 “Wonderboom is, soos wat die kraai sou vlieg, sewe kilometer weg”

In 'n artikel getiteld “Ecology and dystopia” beweer Stableford (2010:259-281) dat ekologiese vraagstukke in eietydse distopiese romans sentraal staan. Volgens hom is een van die kerneienskappe van die klassieke distopie die gebroke verhouding tussen die mens en die natuur. Die kwessie van omgewingsvernietiging word in hierdie tekste dikwels in verband gebring met 'n onlangse of komende apokalips. In *Wonderboom* is die Wes-Kaapse ruimte vanweë sommige se magshonger en ander se verbete drang tot oorlewing in 'n braakland omskep: meeste inwoners is óf weg óf dood, die landskap is kaalgestroop en bykans al die diere is uitgeroei vir die pot of uit sadistiese behae, soos die uil wat deur die seuns as sokkerbal gebruik word (48) en die koperkapel wat sonder enige rede deur die “addergebroedsels” (186) op die bakkie verbrysel word. Een rede vir hierdie vernietiging is, volgens die roman, die mens se naïewe geloof dat die oorvloed ten spyte van grootskaalse vernietiging sal bly voortbestaan. By geleentheid gee Magriet toe dat selfs sy en haar man, Wim, hulle aan sodanige gedrag skuldig gemaak het:

En: *Later gaan ry ons fiets, en alhoewel ons bottels en plastieksakke langs die pad sien lê, ry ons eenvoudig aan.* (75)

Magriet en Wim het self soms stilgehou en armsvol gepluk, al was dit teen die wet – asof die oordadigheid van die veld nooit sou ophou nie. (91)

Kommentaar op die mens se vernietigingsdrang bereik ’n ironiese hoogtepunt wanneer een van die sterrekykers op Sutherland, ene Dusty, Magriet-hulle inlig dat die Vlieërfees [bestaande uit “’n dosyn of meer, helder drake, rooi visse en reuse-insekte” (119)] befonds word deur “’n organisasie wat hoop om skaliegas (in die omgewing) te kom ontgin”. (121)

Volgens Hunt (1987:114-138) en Atkinson (2007:238) word ekologiese verval in distopiese literatuur dikwels aan die hand van die simboliese vernietiging van ’n paradyslike tuin – as proto-utopie – uitgebeeld. Soos in talle ander distopiese voorstellings van die toekoms, is die “paradyslike tuin” reeds met die aanvang van *Wonderboom* vernietig: nie net is diere skaars of heeltemal afwesig nie, selfs bome en plante is vreemd. Op tekstuele vlak word hierdie afwesigheid van die natuurlike wêreld (en veral plantegroei) deur hoofstuktitels soos “Bome ontbreek”, “Spookboom” en “Troosteloos, die dooie boom” onderstreep, asook deur die feit dat die letters van die woord *Paradise* wat in die beeldsekwens vooraan elke hoofstuk op die kartondoos/-houer geskryf staan, mettertyd stuk-stuk verdwyn⁷ – ’n semiotiese spel wat in die roman tot die uiterste gevoer word.

Nel (2017:10) wys byvoorbeeld daarop dat hoewel die beeld op die voorblad van die roman ’n “paradyslike bestaan of ’n natuurlike staat” oproep, dit “op paradoksale wyse ’n vergestaltung van die dood – ’n verwysing na dit wat afwesig is, of eens lewend was” – is, aangesien die helderkleurige afbeelding in der waarheid ’n foto van opgestopte voëls in die Suid-Afrikaanse museum in Kaapstad is.

Die enigste toegang wat karakters (en veral Magriet) in *Wonderboom* tot die “paradyslike tuin” het, is by wyse van herinneringe en die verbeelding. Wat Magriet daagliks om haar gewaar en tydens haar besoek aan die Kompanjies tuin waarneem, staan byvoorbeeld in skrilte kontras met haar paradyslike herinneringe aan die Harold Porter Botaniese Tuin en die Luiperdskloof ’n paar kilometer van haar vervalle woonplek af:

Sy onthou die uitstappies langs kronkelende paadjies, verby die enorme waaier-aalwyn en onder die boekenhoutwoud deur, hoe hulle geswem het in die poel by Luiperdskloof waarvan die water so donker was van minerale dat hulle dit die Coca-Cola-fabriek genoem het. Teen die hange van die kloof was die disas rooi in die blom in die somermaande, blou wange al met die kranse af, jy kon die rooi nooit vergeet as jy dit eenmaal gesien het nie. (12)

En wanneer sy by geleentheid op die uitgedorde gras “[l]angs die ruïnes van die teetuin en ‘inligtingskantoortjie’” (33) van die Kompanjies tuin gaan lê, verbeel sy haar op bykans utopiese wyse ’n hele lugruim vol fauna en flora wat in die werklikheid rondom haar afwesig is:

Die wolke word pluimende bome. Hulle blare val en begin soos sirkels tol, hulle stamme bult, dan gaan daar deurtjies in die stamme oop en binne-in verskyn diere wat eens op ’n tyd hier gewei het. Hulle knik en groet haar.

⁷ Die geleidelike verdwyning van dié letters dui ook op die gedagte van onskuld en oorfloed wat toenemend wegsyfer, maar ook op Magriet se amnesie en die aftakeling van alles wat mooi en kosbaar is.

“Hallo, Leeu.” Sy vleg haar vingers deur die oker maanhaar. Leeu is enorm, sy druk haar kop teen sy nek en wil op hom klim en wegry, maar hy brul en sy skrik want sy onthou dat ’n leeu haar niggie Berta se been amper afgebyt het.

“Hallo, Renoster, waarom is jou oë so klein?” Renoster spits sy ore, want hy kan klanke hoor wat slegs vir dowes verstaanbaar is.

“Hallo, Olifant, kom blaas jou trompet vir die dirigent.” Die reus is vandag te swaar om eens sy slurp te lig.

“Buffel, waar is jou kudde, hoe loop jy dan so alleen?” Buffel staar in die niet en droom van soet grasvelde waar hy eens op ’n tyd gewei het.

“Luiperd, leen vir my net een van die rosette op jou pels, asseblief, sodat ek vanaand in die geheim kan skitter.” Luiperd is reeds vort, hy het in sy wildste drome ’n vlakvark gewaar. (34-35)

Magriet se geheueverlies (wat op die laaste bladsy van die roman algeheel is) dien egter as ’n wesenlike bedreiging vir dié oproep van herinneringe en verbeeldingsvlugte, met die gevolg dat dit wil voorkom asof sy uiteindelik geen toegang tot of tuiskoms in die “paradyslike tuin” van haar oorsprong verkry nie. Dit is veral veelseggend dat sy (die) Wonderboom – as geografiese merker,⁸ maar ook as simbool van haar familiestamboom, kennis van goed en kwaad en die versugting na ’n bepaalde geworteldheid in ’n andersins vyandiggesinde en onherbergsame omgewing – by implikasie nooit bereik nie:

Magriet herken en onthou (...) niks (...) nie. Sy het finaal en onteenseglik alles vergeet, want die sandsteen in haar brein het elke herinnering opgesuig en verorber. Wonderboom is, soos wat die kraai vlieg, sewe kilometer weg. (218)

Volgens Nel (2017:25) is dit uiteindelik “gebrokenheid, afwesigheid en verlies wat die laaste woord spreek, want alle spore, letterlik en figuurlik, loop dood as haar vioolrugsakkie as laaste verbintenis met haar geheue verdwyn. Sewe is die voltal, die volmaakte getal waar die Wonderboom te vind is, maar dit is vir Magriet finaal onbereikbaar.”

Myns insiens is die romanslot, soos wat dit in meeste kritiese distopieë die geval is, nie eenduidig negatief nie, maar doelbewus oop en dubbelsinnig. Dit is byvoorbeeld belangrik om op te merk dat Magriet se volskaalse amnesie – treffend versigbaar deur die verdwynende beeldsekwens “as ’n leitmotief vir die tema van verlies en afwesigheid in die roman” (Nel 2017:7) – haar tog ook bevry van die herinnerings- én skuldlas waaronder sy as bevoorregte wit Suid-Afrikaner en as lid van die Vos-familie in die roman gebuk gaan. Bowendien maak dit ’n volledige inskatting van haar benarde posisie aan die einde van die verhaal onmoontlik. Voorts dien dit ook as waarskuwing dat die begeerte om na haar familie en haar oorsprong terug te keer, dalk misleidend en selfs gevaarlik nostalgies was. By geleentheid merk Magriet byvoorbeeld die volgende op:

⁸ Die Wonderboom is ’n unieke, duisendjaaroue vyeboom (*Ficus salicifolia*) aan die noordekant van die Magaliesberge in Pretoria. Die boom, tans ’n nasionale gedenkwaardigheid, is 25 meter hoog en die hoofstam het ’n omtrek van 5,5 meter. Die boom het ’n ongewone groeipatroon in dié opsig dat namate die takke van die hoofstam langer geword het, dit na die grond afgebuig en opnuut begin wortel skiet het. Op dié wyse het ’n sirkel van “dogter”stamme rondom die “moeder”stam gevorm. Daar is tans 13 stamme en die kolossale boom beslaan ’n gebied van 55 vierkante meter. Die boom is deur die inheemse inwoners van die omgewing as heilig beskou en in 1836 deur Hendrik Potgieter en die Voortrekkers “ontdek” en amptelik benoem. (Kleijn 2014)

Die genade van die Groot Vergeet. Amnesie laat jou toe om ’n ander identiteit aan te neem en algaande vergeet jy wie jy is en waar jy vandaan kom. (136)

En: Magriet onthou nou alles wat sy begin vergeet het, maar sy dink sy verkies dit om kort van geheue te wees. Dis beter, die vergeetboek. Die gewig daarvan is soveel ligter as hierdie gedagtes wat nou in ’n trop om haar bondel en haar verward laat voel. (154)

So beskou, hou die slot vir Magriet die moontlikheid van ’n tipe hergeboorte, ’n weerbegin – sonder die bagasie van die verlede – in. Die feit dat dit haar nie beskore is om onderstebo aan die hoogste tak van die Wonderboom te hang en af te kyk na ’n tapyt van blare nie, hoef nie eensydig pessimisties/negatief geïnterpreteer te word nie. Sodanige versugting na die vereniging met die familiestamboom en die geeste van die voorgeslagte dui immers op ’n tipe doodsbegeerte.

Uiteindelik is daar vir die leser van die roman, wat anders as Magriet die volle implikasies en omvang van die distopiese slot kan inskat, nie net die troos van ’n visuele afbeelding van ’n blaremat nie, maar ook ’n hele woud (woord)“bome” wat gaandeweg deur die skrywer in die ontplooiende landskap van die teks geplant is. Op dié wyse word die paradyslike tuin op tekstuele vlak – al is dit slegs gedeeltelik – al lesende teruggewen.

6. SAMEVATTING

Anders as soveel van die distopiese romans wat die afgelope drietal dekades in Afrikaans verskyn het, word Lien Botha se *Wonderboom* uiteindelik nie oorheers deur ’n gevoel van pessimisme en hopeloosheid nie. Die roman verwoord, ten spyte van die proses van ontbinding waarvan daar op strukturele en inhoudsvlak sprake is, die optimistiese (utopiese) geloof dat dinge anders kan wees as die uitsiglose situasie wat op verhaalvlak uitgebeeld word. In dié opsig sluit *Wonderboom* by die grensoorskrydende utopiese distopieë van skrywers soos, onder andere, Botha, Beukes en Meyer aan, wat meer geredelik onder die noemer “kritiese distopieë” as “klassieke distopieë” tuisgebring kan word. Nie alleen bevat hierdie post-apokaliptiese vertelling bepaalde utopiese elemente wat by die oorwegend distopiese vertelling geïnkorporeer word nie; dit bevraagteken en ondermyn ook die binêre logika wat talle klassieke distopieë onderlê. Die opvallendste verskille wat *Wonderboom* ten opsigte van ander klassieke distopieë vertoon, is die wisselvallige aard waarop beheer uitgeoefen word, die openlike verzet wat karakters teen hul geografiese inperking lewer, en die feit dat die grootste bedreiging van persoonlike vryheid nie soseer van buite nie, maar eerder van binne kom. Al kom dit op inhoudsvlak voor of die sogenaamde “paradyslike tuin” soos in ander klassieke distopieë vernietig word, nooi die skrywer die leser wel op verbeeldingryke wyse aan die hand van beskrywings, simbole en selfs visuele afbeeldings uit om hierdie verlore paradys, al is dit dan net op figuurlike vlak, al lesende terug te wen.

BIBLIOGRAFIE

- Alter, A. 2017. Boom Times for New Dystopians. *The New Yorker*, March 31: C13.
- Alter, A. 2017. Fears of the Future Prompt a Boon for Dystopian Fiction. *The New York Times*, 28 January: B1.
- Atkinson, J. 2007. Seeds of Change: The New Place of Gardens in Contemporary Utopia. *Utopian Studies*, 18(2):237-260.
- Baccolini, R. & Moylan, T. 2003. Introduction. Dystopia and Histories. In: Baccolini, R. & Moylan, T. (eds). *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York & Londen: Routledge, pp. 1-12.

- Baran, K. 2013. Past effaced, past recovered. Dreams and memory control in recent dystopian cinema. *University of Bucharest Review*, 3(2):26-34.
- Barendse, J-M. 2013. Distopiese toekomsromans in die Afrikaanse literatuur na 1999. Ongepubliseerde proefskrif. Stellenbosch: Universiteit Stellenbosch.
- Botha, L. 2015. *Wonderboom*. Kaapstad: Queillerie.
- Burger, W. 2015. Kies 'n boek: *Wonderboom* deur Lien Botha. *Vrouekeur*. <https://www.vrouekeur.co.za/uncategorized/kies-n-boek-wonderboom-deur-lien-botha>. [22 Februarie 2017].
- Caffrey, C. 2016. Utopia (Concept). *Salem Press Encyclopedia*. <http://eds.b.ebscohost.com.nwulib.nwu.ac.za/eds/detail/detail?sid=d5db49ee-6489-4cde-a416-373c3eb3180a%40sessionmgr102&vid=1&hid=120&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#AN=98402232&db=ers>. [22 Februarie 2017].
- Claeys, G. 2010. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: Claeys, G. (ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cranny-Francis, A. 1990. *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*. New York: St. Martin's.
- Gerhard, J. 2012. Control and resistance in the dystopian novel: A comparative analysis. Unpublished Master's thesis. Chico: California State University.
- Greeff, R. 2015. Debuut adem poëtiese sjarme. *Rapport Weekliks*. <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Debuut-adem-poetiese-sjarmer-20150920>. [22 Februarie 2017].
- Grobbelaar, M. 1995. Verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in *Sy kom met die sekelmaan en Kaapse rekwisiete*. *Literator*, 16(1):51-66.
- Hunt, J. D. 1987. Gardens in Utopia: Utopia in the Garden. In: Baker-Smith, D. & Barfoot, C. C. (eds). *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia*. Amsterdam: Rodopi, pp.114-138.
- Kleijn, A. 2014. Wonderboom sedert Steentydperk al 'n uitspanplek. <http://www.bronberger.co.za>. [22 Februarie 2017].
- Koen, D. 2015. Wonderboom: Met dié sterk debuut verrig Lien wondere met woorde. *Beeld*. <http://www.netwerk24.com/Vermaak/Boeke/Wonderboom-Met-die-sterk-debuut-verrig-Lien-wondere-met-woorde-20150706>. [22 Februarie 2017].
- Koen, D. 2017. Verlies en verval: Lien Botha se *Wonderboom* as distopiese roman. *Stilet*, 29(1):100-114.
- Lefanu, S. 1986. In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction. In: Eagleton, M. (ed.). *Feminist Literary Theory: A Reader*. Oxford: Blackwell Publishing, pp.187-188.
- Lefanu, S. 1989. *Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lepore, J. 2017. A Golden Age for Dystopian Fiction: What to make of our new literature of radical pessimism. *The New Yorker*, June 5: 12.
- Mohr, D.M. 2005. *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. Jefferson, NC: Farland.
- Nel, A. 2017. Om wêreld te verbeeld(d): tekstuele relasionaliteit in *Wonderboom* (Lien Botha). *LitNet Akademies*, 14(2):1-32. <http://www.litnet.co.za/om-werelde-te-verbeeld-tekstuele-relasionaliteit-in-wonderboom-lien-botha/>. [28 Julie 2017].
- Sargent, L.T. 2010. Colonial and postcolonial utopias. In: Claeys, G. (ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Slaughter, R. A. 1998. Futures beyond Dystopia. *Futures*, 30(10):993-1002.
- Snyman, H. 2015. LitNet Akademies-resensie-essay: *Wonderboom* deur Lien Botha. <http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-wonderboom>. [22 Februarie 2017].
- Stableford, B. 2010. Ecology and dystopia. In: Claeys, G. (ed.). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.259-281.
- Van der Merwe, J. 2017. Notes towards a metamodernist aesthetic with reference to post-millennial works. Unpublished PhD Thesis. Potchefstroom: North-West University.
- Vermeulen, T. & Van den Akker, R. 2010. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics and Culture*, 2:1-14.
- Vermeulen, T. & Van den Akker, R. 2015. Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism. *Studia Neophilologica*, 87:55-67.
- Visagie, A. 2009. *Horrelpoel* (2006) van Eben Venter: 'n Verkenning van die grense tussen utopie en distopie. *Stilet* 21(2):52-68.
- Visagie, A. 2016. Moderniteit en die Afrikaanse literatuur. Ongepubliseerde professorale intrede. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.