

Om wêrelde te verbeel(d): tekstuele relasionaliteit in *Wonderboom* (Lien Botha)

Adéle Nel

Adéle Nel, Vakgroep Afrikaans en Nederlands, Noordwes-Universiteit (Vaaldrichhoekcampus)

Opsomming

In hierdie artikel word ondersoek ingestel na die verhouding tussen visuele tekste en die geskrewe teks, asook die wêrelde in beeld en wêrelde in woord in Lien Botha se roman *Wonderboom* (2015). Lara-Rallo (2009) se opvatting dat teks en teks, dus beeldteks en woordteks, as spieël en teks funksioneer, dui op tekstuele relasionaliteit en dit is die fokus van my ondersoek. Die foto's wat in die roman as deel van die teks aangebied word, kan gesien word as 'n koppelvlak met die res van Botha se oeuvre, gevolglik word ook Botha se visuele oeuvre in die ondersoek betrek. Aan die begin van elke hoofstuk in die boek is daar boonop 'n foto van 'n konstruksie/collage wat as visuele inleiding dien, maar wat terselfdertyd in die roman as ontbindende beeldsekwensie toegepas word. Die collage wat deurlopend deel vorm van die literêre teks, bestaan uit 'n versameling van verskillende fragmente; beelde van verafgeleë of vergane wêrelde wat ook "gelees" kan word as fragmente van die geheue (ou beelde) wat sy toe-eien in die hede, dus wêrelde *in* wêrelde. Die visuele vergestaltung van hierdie wêrelde word aangebied as verdwene (letterlik) van die een na die volgende, asof dit in die hede verskyn én verdwyn. Daarby is die plekke van die verlede wat in die roman (her)besoek word, nie langer werklik nie, maar per definisie verbeel. Dit kan dus bestempel word as *verbeelde wêrelde*. Die problematiek van geheue, hetsy om te onthou en/of te vergeet, is nie slegs deurgaans 'n integrale deel van *Wonderboom* se verhaal nie, maar dit is ook (saam met die reisgegewe) die kern waarom die gebeure in die verhaal ontvou. Verbeelding en geheue hou, naas tydsbeleving, met nostalgie verband. Die onmoontlikheid om na die tuiste as beginpunt van die self terug te keer, wat nostalgie definieer, bied gevolglik een interpretasiemoontlikheid vir die oop slot van die verhaal.

Trefwoorde: Botha, Lien; collage; geheue; geskrewe teks; tekstuele relasionaliteit; verbeelding; visuele tekste; wêrelde; *Wonderboom*

Abstract**Imaging and imagining worlds: textual relationality in *Wonderboom* by Lien Botha**

In her felicitously titled article “Pictures worth a thousand words: metaphorical images of textual interdependence” (2009), Carmen Lara-Rollo draws attention to the renewed sense of interest in the interface between image and word. This image/word or visual/verbal connection is indicative of textual relationality. In the introduction of *The future of text and image* (2012) the compilers Amihay and Walsh stress the importance of investigations regarding the interplay between the visual and the textual in literature, which they regard as a discipline that is fast gaining its independence. In the afterword, Hirsch (2012) suggests a possible strategy where the relationship between image and word is concerned, namely a combined reading/viewing, causing a “close encounter of the third kind” which is inherently hybrid and divided, and yet is simultaneously suggestive of “relationality, connectivity and contrapuntally”.

It is these preceding insights that serve as the premise that guides the objective of this article, which is to investigate the relationship between the visual text and written text, in addition to worlds-in-words and worlds-in-image, in Lien Botha’s acclaimed novel *Wonderboom* (2015). Lara-Rollo postulates the function of text and text (or image-text and word-text) as that of *mirror* and text, a clear indication of textual relationality – and the focus of this investigation. In an interview with Naomi Meyer (2015) Botha explains the textual relationality of word and image in her novel: “I suppose *Wonderboom* is what I have always been working towards, but I only see it now. The image and text have only just dovetailed.”

The photos in the novel, presented as part of the text can be considered an interface with Botha’s overall oeuvre, as they featured in her previous solo exhibitions. As a result, Botha’s visual oeuvre is also considered for the purpose of this investigation. It should also be noted that as a fine-art photographer, Botha tells visual stories with the images she captures. Consequently, the images included in *Wonderboom* should not be seen as mere “illustration” of the word-text, but as an integral component of the story. Botha tells the story through words, through text, and the confluence of these two aspects.

Important insights for the reading of the novel can be gleaned from Botha’s artistic views, which relate to surrealist photography. According to Jamal (2002:2) her artistic views do not derive from surrealism as such, but instead resonate with the feeling of discontentment and unrest (which is apparent in the work of, for example, Giorgio de Chirico and Max Ernst). In the *Yonder* exhibition (2014) the pieces are clearly the result of the unresolved tension that stems from the difficulty of making sense of environments scarred by loss, faded memories and the brevity of life. Botha’s rapport with surrealism also permeates the written text. The protagonist, Magriet de Vos, experiences her surrounding world as discomfiting and out of kilter (214). The novel sketches a post-revolutionary wasteland, an economic and social apocalypse. For Magriet, the sense of malaise is established by dystopia and catastrophe, resulting from the loss of a once trusted and meaningful world. The chaos of Magriet’s world causes her defence against anomia, against the terror of meaninglessness, to collapse. This collapse indicates the problem of ontological security, a central theme of the novel. The deterioration of Magriet’s ontological certainty can be ascribed to the desolation of her physical and social surroundings. The ruined structures in her surroundings (literally ruined and dangerous spaces, *and* the complete disintegration of socially constructed frameworks),

the encroaching threat of her amnesia, in addition to her meaningless existence, cause the collapse of a once meaningful framework.

This story is told visually. The beginning of every chapter contains a photo of a construction/collage serving as an introduction to the chapter, but more importantly functioning as leitmotif for the theme of absence and loss. In the notes at the end of the novel, Botha refers to the so-called “image sequence” of British photographer Eadweard Muybridge (1830–1904). In the novel she applies this image sequence to the collage in *Wonderboom*, which serves a similar function, namely that of a disintegrating image sequence (224). This reference sends the reader to the oeuvre of Muybridge for him or her to follow the possible influence of precursory texts. Muybridge is famous for his pioneering work with photographic studies of motion: he designed series of photographs which aim to “write” *motion* visually – to encode movement in language.

The collage can further be described as a collage of contradictions (220). It consists of a collection of fragments, presented in the novel as a photo-in-sepia, which consequently creates a link to a bygone era. The collection of images incorporates natural objects from the plant and animal kingdoms, fragments of these natural objects as remains of once living creatures, or depictions of the actual object, like a dead crab, a stuffed lion, and animal skeletons. The collage also includes cultural artefacts – photos, maps, and books – as a testament to the creativity of the human spirit. This collection of images from which the collage is constructed, fragments of things that once had meaning (Botha 2014), are of distant, bygone worlds, images that can be “read” as fragments of memory (old images), which she attempts to reclaim in the present, therefore creating worlds within worlds. These fragments can also be read as a private account of the world of the artist – fragments removed from their original context and rearranged into a new construction or collage, to create *new* contexts and new relationships. A continuation of this theme is that Botha’s collection of images can also be read as a way to gather the/a world, or to *image/imagine* the/a world. This theme of collecting images to construct worlds illustrates that these images are a visual reflection of the human dependence on images to construct and experience our own world and reality.

The visual manifestation of these worlds is presented as lost (in the literal sense) from one to the next, as if it appears and disappears in the present. In addition, the places of the past which are (re)visited in the novel are no longer real, but are by definition imagined, and can therefore be described as *imaged/imagined* worlds. In the final depiction, the collage is completely empty, an image representative of Magriet’s reality in the first paragraph of the wordtext: But there is nothing (11). At the end of the novel, this “nothing” is visually told/depicted: the completeness of presence in the construction at the beginning has literally disintegrated into absence (only a few leaves remain visible). The process of disintegration and accompanying loss of worlds of an idyllic existence is crucial to the novel. Lara-Rallo’s notion (2009) that text and text (image-text and word-text) function as a mirror and text is clearly illustrated in the novel.

An important aspect that Botha emphasises in the visual works, but especially in the novel, is the interface between loss and memory. The issue of memory, whether to remember and/or to forget, is an integral part of the story throughout the novel, and (in combination with journey as theme) is the centre around which the events in the story unfold, as Magriet retraces the steps of the years one last time (67). In the novel, memory is visualised: the convolution of

memory and imagination in relation to images (the visual) is a central aspect in Botha's work. The disappearing image sequence in the novel can be associated with the role of imagination and memory (the past), and is apparent from specific incidents of the plot, which are emphasised in this article.

Over the course of the novel Magriet undertakes a physical journey northwards, from the present, to the future. Simultaneously, it is a spiritual journey to the imagined world(s) of the past. In order to see old images, fragments and memories in the present, she must look back while she moves forward. In other words, the journey determines her experience of time. Imagination and memory, in addition to temporal experience, are related to nostalgia. Nostalgia, the absolute impossibility to return "home", where home is the genesis of the self, provides one possible interpretation for the open ending of the story.

The conclusion of this investigation is that Botha's unique novel forces the reader to employ a combined reading/viewing, to look at images in the novel, but also to look at images through the mind's eye, necessitated by the imagined worlds that the word-text and the images evoke. However, the reader is expected to "read" as well, not only the written word-text, but also the images, singularly employed to tell a story, or to tell a story that contributes to the written text. The novel does indeed give rise to close encounters of the third kind (Hirsch 2012) which, in turn, create additional layers of meaning.

Keywords: Botha, Lien; collage; imagination; memory; textual relationality; visual texts; worlds; *Wonderboom*; written texts

1. Inleiding

In 'n artikel met die veelseggende titel "Pictures worth a thousand words: metaphorical images of textual interdependence" (2009) vestig Carmen Lara-Rallo aandag op die hernude belangstelling in die koppelvlak tussen woord en beeld, asook literatuur en musiek, in wat sy noem 'n era van interkonnektiwiteit. Hedendaagse kultuur kan gevolglik beskryf word in terme van sy interartistieke en intermediale aard (2009:101). Hierdie woord/beeld of verbale/visuele verbinding dui op tekstuele relasionaliteit. Die verhouding van teks en interteks, of teks én teks, funksioneer gevolglik as spieël en teks – elk werp lig op die ander en op hierdie wyse word enige hiërargiese of waardebepalende onderskeid tussen twee aanverwante tekste uitgewis (Lara-Rallo 2009:99).

In die inleiding van *The future of text and image* (2012) beklemtoon die samestellers, Amihay en Walsh, die belang van ondersoek na die verband tussen die visuele en die tekstuele in die literatuur, en sien dit selfs as die kern van 'n toenemend selfstandige dissipline. In dié boek word daar deur die verskillende bydraers ondersoek ingestel na die "intermediale sameloop" (2012:viii) wat inspeel op die tradisionele rolle van die visuele en die verbale, maar dit terselfdertyd ook ondermyn. Daar word dan veral ondersoek ingestel na die insluiting van visuele elemente in 'n literêre teks, na visuele maniere van skryf, asook die tekstualiteit én letterkundigheid van beelde. Hirsch (2012) wys in die nawoord op 'n moontlike strategie waar beeld en woord ter sprake is, naamlik 'n gekombineerde lees/kyk wat 'n nabye ontmoeting van 'n "derde soort" oplewer, wat inherent hibried en verdeel is, maar terselfdertyd ook spreek van relasionaliteit, verbondenheid en kontrapunt. Hoewel hierdie

sogenaamde ontmoeting van 'n derde soort moeilik omskryfbaar is, beklemtoon Hirsch dat dit 'n saamgestelde simboliese leesstrategie en 'n kyk in indeksale *en* verbeelde registers impliseer.

Dit is met die voorgaande insigte as uitgangspunt dat die verhouding tussen die visuele tekste en die geskrewe teks, asook die verhouding tussen wêrelde in beeld en wêrelde in woord in Lien Botha se *Wonderboom* (2015) verken kan word. Botha is 'n suksesvolle en bekroonde kunsfotograaf wat na 25 jaar in die visuele bedryf haar hand aan 'n roman gewaag het, wat eweneens suksesvol blyk te gewees het. (Die roman is bekroon met die Eugène Maraisprys vir 2015.) Sy verduidelik dan ook self in 'n onderhoud met Naomi Meyer (2015) die tekstuele relasionaliteit ten opsigte van beeld en woord in haar roman: “*Wonderboom* is waarnatoe ek maar gewerk het. Ek sien dit nou. Die beeld en die teks het nou eers geswaelstert.”

Hierdie verbintenis tussen woord en beeld impliseer in die eerste plek 'n besliste verskil. Mitchell (2012:2) verduidelik soos volg: die visuele dui 'n spesifieke sensoriese kanaal aan, terwyl die verbale wys op 'n spesifieke semiotiese register. Volgens Mitchell (2012:2) is die verskil tussen die visuele en die verbale egter gesetel in *twee* verskille – die een gegrond in die sintuie (sien teenoor hoor), die ander in die aard van tekens en betekenis (woorde as arbitrêre, konvensionele simbole, teenoor beelde as representasies op grond van ooreenkomste of gelykenis). Waar daar sprake is van tekstuele relasionaliteit maak Mitchell (2012:9) dan ten slotte die geldige uitspraak dat die beeldteks in die tweede plek die punt van *sameloop* is van semiotiek, die teorie van tekens, en estetika, die teorie van die sintuie. Dit is met ander woorde die plek waar die oog en die oor logiese, ooreenstemmende en kognitiewe verbintenisse aangaan wat bykomende betekenis tot stand bring.

Die vraag ontstaan gevolglik wát die moontlike bykomende betekenis is wat tot stand kom deur die energieke en bowenal eiesoortige kombinasie van teks en beeld binne die konteks van die roman. Aan die begin van die roman is daar 'n foto uit 'n 2009-uitstalling getiteld “Roovlerkspreus in die herfs, Bettysbaai”.



Figuur 1. Roovlerkspreus in die herfs, Bettysbaai, 2009.

<http://www.litnet.co.za/tien-vrae-en-fotos-wonderboom-deur-lien-botha>

Aan die einde is daar weer eens 'n visuele beeld wat die laaste “woord spreek”: 'n foto uit Botha se tiende solo-uitstalling, *Yonder* (Maart–Mei 2014):



Figuur 2. 25° 41' 14"S, 28° 11' 30"O. Wonderboom, Pretoria, Januarie 2013. (*Yonder*, Kaapstad 2014.) <http://www.lienbotha.co.za/Lien-Botha-YONDER-publication-2014.pdf>

Albei die foto's is nie slegs lukraak deel van die roman nie, maar albei kan óók gesien word as 'n koppelvlak met die res van Botha se oeuvre, omdat albei deel was van vroeëre solo-uitstallings. Botha integreer hierdie foto's in die roman en stuur so die leser na haar visuele oeuvre. Op grond van hierdie koppelvlak kan die wisselwerking tussen Botha se woordteks en die beelde in die roman, maar ook die verhouding tussen die roman en Botha se visuele oeuvre, ondersoek word. Dit is veral die uitstalling *Yonder* wat talle raakpunte met die roman toon. Daar moet terselfdertyd in gedagte gehou word dat Botha as kunsfotograaf ook deur middel van haar beelde stories vertel – dus visuele verhale. Die beelde wat sy in *Wonderboom* insluit, moet gevolglik nie gesien word as bloot “illustrasie” van die woordteks nie, maar as 'n integrale deel van die verhaal. Kortom: Botha vertel die verhaal op eiesoortige wyse deur middel van woord én beeld én die sameloop van woord en beeld.

Aan die begin van elke hoofstuk in *Wonderboom* is daar 'n foto van 'n konstruksie/collage wat nie alleen dien as inleiding tot die hoofstuk nie, maar ook gelees kan word as 'n leitmotief vir die tema van verlies en afwesigheid in die roman. In die notas aan die einde van die roman verwys Botha na die sogenaamde *image sequence* van die Britse fotograaf Eadweard Muybridge (1830–1904) wat sy in die roman met betrekking tot die collage as “ontbindende beeldsekwensie” (224)¹ toepas. Hierdie verwysing stuur die leser na Muybridge se oeuvre om die moontlike inspraak van voorgangertekste na te speur. Muybridge is bekend vir sy baanbrekerswerk ten opsigte van fotografiese studies oor beweging. Hy het naamlik reekse foto's ontwerp met die doel om *beweging* visueel te “skryf”² – letterlik te “ver-taal”.

Stephan Barber skryf gesaghebbend oor Muybridge se lewe en werk in sy navorsingsprojek met die veelseggende titel *Muybridge: The eye in motion*. Die eerste afdeling van die boek is getiteld “Visualising memory”. Barber (2012:9) beklemtoon dat die oog – dié van Muybridge, die verbeelde oog en die oog van die kyker – in Muybridge se werk

onophoudelik in beweging is dwarsoor die nuut-oopgeskeurde sones in stoflike tyd en ruimte. Hy beskryf Muybridge se beeldopeenvolging waar liggaamlike beweging ter sprake is as veelvuldige kettings van fragmente. Barber (2012:13) ondersoek ook die wyse waarop Muybridge se werk 'n *aperture* bied vir die wyses waarop die geheue werkzaam is, en toon aan hoe 'n veelvuldige versameling werke soos dié van Muybridge gevisualiseer en verenig word hoofsaaklik deur geheuespore en oorblyfsels. In 'n hedendaagse era van snelle verandering, waarin uitwissing en vergetelheid by uitstek elemente van die visuele kultuur is, word dokumente van herinneringe/geheue steeds waardevoller – maar terselfdertyd broos en bedreig – artefakte onderwerp aan verlies. Muybridge se werk funksioneer binne 'n dinamiese raamwerk van onmiddellikheid, sowel in die buitmaak van oombliklike beweging deur middel van die beeldopeenvolging, as in sy dwingende onophoudelike strewe om verandering aan te bring of anders vergetelheid in die gesig te staar. Hierdie begeerte vir onmiddellikheid verklaar die wyses waarop sy geheuespore verstaan moet word, want oorblyfsels, reste en fragmente, eerder as “volledige” werke,³ is noodsaaklik in 'n poging om herinneringe momenteel vas te gryp.

Botha se visuele oeuvre, en spesifiek ook die collage in die roman, kan met die kunsopvattinge en werkswyse van Muybridge in verband gebring word. Dit is veral die poging om geheue te visualiseer en geheuespore vas te gryp wat ter sake is. Henning Snyman (2015) noem *Wonderboom* dan ook “'n roman van verskuiwende vlakke. [Want in] 'n sekere sin lees hierdie roman soos 'n stel foto's.” Hy maak verder die belangrike stelling: “Elke hoofstuk is 'n nuwe foto, in woord en in prent.”

Die verband tussen die visuele en geheue in die literêre werk, en spesifiek foto's en geheue, word ook deur Lauren Walsh (2012) beredeneer met betrekking tot die literêre werke van Marcel Proust en W.G. Sebald. Sy munt die term *photo-textual memories* (2012:94). Benewens werklike foto's wat deel vorm van 'n literêre teks, kan die abstrakte konsep van onwillekeurige geheue die vorm van 'n foto aanneem (hoewel op figuurlike vlak), maar dan bestaan dié foto in woorde. In hierdie konteks is daar in Botha se roman dus sprake van *foto-tekstuele herinneringe*, want daar is nie alleen sprake van foto's as vertelling en vertelling as foto's nie, daar is ook sprake van die verbintenis van beeld en woord, dus tekstuele relasionaliteit.

Wonderboom kan voorts ook gelees word binne 'n paradigma van mobiliteit.⁴ Nie alleen is hier sprake van die oog in beweging nie, maar boonop kan die roman in wese beskryf word as 'n soektog – 'n geografiese reis wat die protagonis onderneem om haarself en haar oorsprong in *Wonderboom* te verken en te verreken. Die reismotief word reeds visueel aan bod gestel deur die kaart van Magriet Vos se reis aan die begin van die roman. Sy reis in die loop van die verhaal deur verskeie wêrelde: benewens die konkrete reis deur die verskillende streke van die land, reis sy deur die wêreld van herinnering, asook die wêreld van die verbeelding. Die problematiek van tydsbeleving en van geheue (onthou én vergeet) word gevolglik ook 'n dwingende gegewe in die verhaal.

Die doel van hierdie artikel is om ondersoek in te stel na die verhouding tussen bepaalde visuele tekste en die geskrewe teks as volledige deel van die roman, dit wil sê 'n ondersoek na tekstuele relasionaliteit in *Wonderboom*. Met die grondliggende tema van verlies as uitgangspunt, beoog ek verder om die verskillende wêrelde – wêrelde in beeld en wêreld in woord – wat in die roman verbeel(d) word, na te speur, met die klem op die wêreld van die verbeelding en die (verdwene) wêreld van die geheue. Vanweë die belangrike rol wat

fototekstuele herinneringe in die roman speel, die poging om geheue te visualiseer, word ook hierdie saak bespreek.

2. Titel en omslag

Die titel van die roman kan reeds met die konsep *wêreld* in verband gebring word, want dit verwys geografies na 'n deel van Pretoria waar die protagonis se outobiografie begin en eindig. Botha verduidelik in 'n onderhoud (Meyer 2015) dat die titel óók verwys na die beroemde Wonderboom wat spesifiek in hierdie bepaalde wêrelddeel voorkom:

Dit het letterlik te make met die Wonderboom (*Ficus Salicifolia*) aan die voet van die Magaliesberg en haar oorsprong uit 'n stam van sowat 'n duisend jaar met ouer- en dogterbome vertak oor 'n area van 50 vierkante meter. Van kindsbeen af ken ek reeds die boom en jy kan sê die boom is soos 'n familielid. Die terrein het 'n stem uit die steentydperk en volgens oorlewering is daar amakosana onder die boom begrawe. Wanneer jy by die boom vertoef, kan jy fluisteringe hoor wat benede roer.



Figuur 3. Wonderboom, Pretoria, 2013.

<http://www.litnet.co.za/tien-vrae-en-fotos-wonderboom-deur-lien-botha>

Botha se verwysing na “'n familielid” kan by implikasie verwys na 'n familiestamboom en 'n verlore wêreld in die verlede. Magriet Vos spreek dan ook die versugting uit:

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, geweef deur die geeste van die amakosana wat onder die boom begrawe lê. (58)

Hierdie aanhaling hou terselfdertyd direk verband met die laaste foto in die roman (met die ooreenstemmende titel “Wonderboom”) as visuele vergestaltung van haar versugting na 'n

moontlike tuiskoms. Magriet se nostalgiese 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.

In die onderhoud met Meyer (2015) verwys Botha na verdere moontlike verwysingsvelde van die boom in die titel: “Daar is natuurlik soveel ander assosiasies ook: boom as papier vir die skrywer; as instrument (viool) vir die musikant; medisyne vir die heler; voedsel; skerm – huis.” Op die agterplat van die roman val die klem op die boom as objek van die visuele kunswerk, want daar is 'n foto van 'n J.H. Pierneef-houtsnee van 'n enkele boom, 'n beeld wat ook in die collage sy verskyning maak. In die titel van elke hoofstuk staan bome sentraal, want dit is óf verbindings met die stam *-boom* en 'n toepaslike premorfeem, óf kwalifikasies by die stam, byvoorbeeld “Diereboom”, “Spookboom” of “Skaduboom vir skape”. Hierdie boomverwysings of -benamings hou telkens verband met die inhoud van die betrokke hoofstuk. Die verskillende soorte bome waarna verwys word, skep boonop 'n katalogiserende effek wat kan dui op die kunstenaar as versamelaar – 'n raakpunt met die collage as 'n versameling van uiteenlopende visuele fragmente. Snyman (2015) wys ook tereg daarop dat die boom 'n bindende rol in die ontwikkeling en uitbou van die roman speel: “In 'n sekere sin baken dit die ontwikkelingspatroon af en word dit 'n blad vir elke nuwe foto.”

As gevolg van 'n boom se lang vertikale vorm en sy wortels ondergronds word die spil-van-die-wêreld-simboliek daaraan gekoppel. Volgens Cirlot (1983:347) verbind dit drie wêrelde: die wortels is in die onderwêreld (die hel of onderbewuste) en die stam in die middelwêreld of aarde, en die takke en blare reik na die hemel (die boordse). In die Bybel is daar twee simboliese verwysings na 'n boom. In die paradys was daar in die eerste plek die boom van kennis van goed en kwaad. In die tweede plek korrespondeer die boom ook met die kruis van verlossing, en dit word gevolglik verbind met die Boom van die Lewe (Cirlot 1983:347). Die boom as simbool van kennis hou uiteraard verband met wat deur die bepalende stam *wonder-*verwoord word: “nuuskierig voel, graag wil weet”, terwyl die betekenis van “iets bonatuurliks, buitengewoons; iets wat nie met die verstand alleen verklaar kan word nie omdat dit teennatuurlik is; mirakel”, ook in term *wonder-* ingebed is (Odendal 1994).

Bome bied ruimte vir voëls om nes te maak, soos blyk uit die volgende aanhaling: “*Voëls verskyn uit die bloute – soos gissings – net om weer te verdwyn. Versamelvoëls; elke nes uniek en moesaam geweef tot 'n huis in die lug*” (57, oorspronklike kursivering). Magriet verwys na haar eie blyplek as haar “nes by die see” (46), en later ook: “Haar bed is 'n nes. Sy het dit so gemaak: rond, ovaal eintlik, met walle van takke en stukke pluim, ou lappe en komberse soos 'n wewersnes op die vaalwit pad tussen Springbok en Pofadder” (57).

Die voorblad as parateks⁵ (getiteld “Parrot Jungle: South African Museum, Cape Town, 2009”) met sy kleurrike voëls en enkele boomtakke stel die belang van voëls op die voorgrond. Dié beeld roep 'n paradyslike bestaan of 'n natuurlike staat op, tog is hierdie voëls op paradoksale wyse 'n vergestaltung van die dood – 'n verwysing na dit wat afwesig is, of eens lewend was. Die foto is naamlik geneem van opgestopte voëls in die Suid-Afrikaanse Museum in Kaapstad: die museum as spesifiek 'n argief vir die bewaar van artefakte en spesies met die doel om te onthou. Die spanning tussen lewe en dood, teenwoordigheid en afwesigheid, vergeet en onthou wat 'n deurslaggewende rol in die roman speel, word reeds so aan bod gestel. In aansluiting by hierdie fotoreeks is die talle foto's van opgestopte diere wat in Botha se oeuvre aangetref word. Op hierdie wyse dokumenteer sy die gewronge, of die dooies, as fragmente van herinnering aan 'n groter landskap en geskiedenis. In die roman

word daar ook vroeg reeds verwys na die diorama van Albino X wat as lewensbedreigend voorgestel word: “Dit, of sy gaan opgestop word soos al die ander” (14). En verder: “[D]an word sy gevang en vir Albino X se diorama gevoer” (15).⁶

Wonderboom word ingelei deur twee visuele tekste, naamlik ’n kaart van Magriet Vos se reis noordwaarts, dus ’n topografiese verwysing na ’n bepaalde wêrelddeel, en die foto getiteld “Rooivlerkspreus in die herfs, Bettysbaai” – eweneens ’n spesifieke plekaanduiding. Daarna volg ’n motto, ’n aanhaling uit ’n gedig van Paul Celan, wat insgelyks ’n verwysing na ’n wêreld is: “Fallow-voiced, lashed out of the depth: no word, no thing, and the unique name of both, ready for falling in you, ready for flying in you, wound-winning of a world.”

Dit is betekenisvol dat die eerste sin van die roman letterlik na ’n voël verwys: “Sy eet vandag ’n spreu” (11). Die implikasie is dat die voël hier bydra tot menslike oorlewing. Die heel laaste sin van die roman lui: “Wonderboom is, soos wat die kraai sou vlieg, sewe kilometer weg” (218). Daar is dus sprake van ’n voëlvlug, van beweging en ’n ontstygning van die aarde, maar weer eens ook van ’n spesifieke plek: Wonderboom. Die boom as verbeelde eindpunt van die reis en van die narratief word dan visueel vergestalt in die foto op die teenbladsy.

Volgens Cirlot (1983:26–8) is voëls in die algemeen simbole van denke, verbeelding en die vlugheid van geestelike prosesse en verhoudings. In antieke tye is die voël vry algemeen ook gesien as ’n simbool van die menslike gees. Cirlot verwys ook na Jung se interpretasie van die voël as ’n weldadige dier wat geeste of engele, die bonatuurlike of verbeeldingsvlugte verbeeld. Hierdie simboliese verwysings kan pasklaar op Botha se teks van toepassing gemaak word: geeste, spoke, bonatuurlike verskynsels, gedagtes en oorpeinsinge asook verbeeldingsvlugte kom by talle geleenthede in *Wonderboom* voor. (Meer hieroor later.)

3. “’n [C]ollage van teenstrydighede” (22): die verband tussen woordteks en visuele beeldtekste

In ’n monografie oor Botha as visuele kunstenaar wys Ashraf Jamal (2002) op Botha se aanklank by die surrealisme. Volgens Jamal (2002:2) ontleen sy egter nie haar kunsopvatting aan die surrealistiese stroming as sodanig nie, maar sluit sy eerder aan by die gevoel van onbehaaglikheid en ongerustheid wat weerspieël word in die werke van byvoorbeeld Giorgio de Chirica en Max Ernst; ’n onbehaaglikheid wat die direkte resultaat is van onopgeloste spanning, ’n psigiese onbehae wat ten grondslag gelê is in die katastrofe en nasleep van die Eerste Wêreldoorlog (Jamal 2002:2).

Botha se kunsopvatting kan moontlik ook gedeeltelik verklaar word as dit in verband gebring word met spesifiek surrealistiese fotografie. Rosalind Krauss se artikel “The photographic conditions of Surrealism” (1981), bied ’n bruikbare teoretiese raamwerk waarbinne Botha se oeuvre gelees kan word. Krauss (1981:26) is van mening dat surrealistiese fotografie die spesiale verband met die werklikheid waarmee alle fotografie sigself bemoei, verder ontgin. Daar moet in gedagte gehou word dat ’n foto ’n afdruk of ’n oordrag van die werklikheid, letterlik ’n “spoor van” die werklikheid, is. Volgens Charles Sanders Peirce se skema is ’n foto dan ’n indeksale teken (teenoor sketse en skilderye, wat as

ikone geklassifiseer word), terwyl die indeks gekarakteriseer word deur sy eksistensiële verwantskap met die objek.

Gibbons (2007:37) wys in hierdie verband daarop dat fotografie in die loop van die 19de eeu veral twee rolle gespeel het, naamlik wetenskaplik en artistiek. Ongeag watter funksie voorrang geniet, bly indeksikaliteit 'n belangrike faktor, omdat dit nie alleen 'n eksistensiële nie, maar ook 'n geestelike verband met die werklikheid aandui. Gibbons (2007:37) betoog verder dat die fotografiese proses 'n spookagtige oordrag van die werklikheid insluit (die verlies van stoflikheid), waarin objekte dematerialiseer en verander na beelde, sodat die verbintenis met die werklikheid nie net 'n transmutasie is wat deur sekere meganiese en chemiese prosesse geskied nie, maar bowenal ook alchemisties is.

Met verwysing na surrealistiese fotografie stel Krauss (1981:28, oorspronklike kursivering) dit duidelik:

[T]he photographic medium is exploited to produce a paradox: the paradox of reality constituted as sign – or presence transformed into absence, into representation, into spacing, into writing.

Now this is the move that lies at the very heart of surrealist thinking, for it is precisely this experience of *reality as representation* that constitutes the notion of the Marvellous or of Convulsive Beauty – the key concept of surrealism.

André Breton eindig sy roman *Nadja* (1928) met die uitspraak: “Beauty will be convulsive or will not be at all.” Dié idee van skoonheidsbeleving het hy verstaan as 'n ontroerende of krampagtige skok, nie net in die gemoed nie, maar ook in die liggaam – as 'n onwillekeurige sensasie van opgewondenheid of spanning (Paynor 2013). Die wonderbaarlike is volgens Paynor 'n waaksame, verhewe, bonatuurlike geestestoestand; 'n oomblik waarin die werklikheid openbaar word om die kern daarvan bloot te lê. Dit gaan met ander woorde oor die ondermyning van die gewone en die skep van 'n poëtiese werklikheid.

Krauss (1981:28–9) wys vervolgens op Breton se opvattinge soos uiteengesit in *L'Amour fou* (1937).⁷ Volgens hierdie manifest karakteriseer Breton die begrip *krampagtige skoonheid* aan die hand van drie basiese voorbeelde. In die eerste plek verwys hy na mimesis – of daardie gevalle in die natuur waar een ding 'n nabootsing van 'n ander is – die bekendste voorbeeld is die merke op 'n mot se vlerke wat oë naboots. Nabootsing is gevolglik 'n geval van die natuurlike produksie van tekens: van een ding in die natuur wat sigself verdraai in 'n vergestaltung van 'n ander.

Breton se tweede voorbeeld is die verval of verstryking van beweging – die ervaring dat iets wat in beweging moet wees, tot stilstand gebring of ontspoor of vertraag is. As voorbeeld in Botha se oeuvre is nie alleen die foto van die rooivlerkspreeus in die roman nie, maar ook die foto van skoenlappers, met die titel “Ditsong Museum of Natural History IV, Pretoria, South Africa, April 2011”, wat deel was van die *Yonder*-uitstalling en wat ook in die collage ingesluit is. Hierdie skoenlappers, as deel van 'n diorama, dui weer eens op die teenwoordigheid van afwesigheid (soos 'n foto as indeksale teken of die spoke uit die verlede).



Figuur 4. 25° 45' 11", 28° 11' 21"O. Ditsong Museum of Natural History IV, Pretoria, April 2011. (Yonder, Kaapstad 2014.) <http://www.lienbotha.co.za/Lien-Botha-YONDER-publication-2014.pdf>

In die derde plek wys Breton op die gevonde objek óf die gevonde verbale fragment – in albei gevalle speel toeval 'n beslissende rol – waar 'n “geheime gesant” van die eksterne wêreld 'n boodskap dra van die ontvanger se geheime begeerte. Die voorwerp wat gevind word, is dan 'n *teken* van daardie begeerte. As moontlike voorbeeld kan verwys word na die foto “Witdraai 1”. Die swaan in dié foto is vir die reisende fotograaf 'n onwaarskynlike gevonde objek in 'n onwaarskynlike ruimte. Dit is boonop 'n mensgemaakte afbeelding van die werklike dier. Die foto staan egter duidelik in die teken van verlies en afwesigheid. Die droë woestynagtige landskap spreek van verlies aan water. Die dier in hierdie ruimte is van sy natuurlike habitat ontnem en getuig boonop van 'n verlies aan natuurlike lewe. Binne die konteks van Botha se oeuvre sou die afleiding gemaak kon word dat die foto by implikasie ook getuig van 'n verlore paradys en 'n gevolglike gevoel van onbehaaglikheid. Binne hierdie poëtika van verlies en afwesigheid word *begeerte* gevolglik gegenerer as gevolg van die gemis wat ontstaan het. Die swaan word met ander woorde 'n *teken* van die begeerte na die natuurlike habitat, en bowenal van die menslike begeerte na die verlore paradyslike bestaan waar die lewende dier hom eens bevind het.



Figuur 5. 26° 53' 36"S, 20° 39' 33"O. Witdraai 1, Kalahari, South Africa, September 2012. (Yonder, Kaapstad 2014.) <http://www.lienbotha.co.za/Lien-Botha-YONDER-publication-2014.pdf>

Indien die estetika van surrealisme veralgemeen word, is die konsep van die *Wonderbaarlike of Krampagtige Skoonheid*⁸ die kern van die estetiese: “reducing to an experience of reality transformed into representation. Surreality is, we could say, nature convulsed into a kind of writing” (Krauss 1981:29, oorspronklike kursivering). ’n Foto is dus nie ’n *interpretasie* van die werklikheid nie, maar ’n voorstelling van daardie selfde werklikheid as konfigurasie of kodering of geskrif. (Op hierdie punt kan selfs weer eens na Muybridge verwys word wat beelde wou “ver-taal” het.) Die ervaring van die natuur as ’n teken, of natuur as representasie, is gevolglik eie aan fotografie.

In die *Yonder*-uitstalling (2014) spreek Botha se visuele werke steeds van die onbehaaglikheid en ongerustheid waarna Jamal (2002) verwys. Die kunswerke is duidelik die resultaat van onopgeloste spanning om sin te maak van omgewings wat kenmerke dra van verlies en vervaagde herinneringe en van die kortstondigheid van lewe – “dit wat vir die kyker ontwykend skyn te wees, selfs onbegryplik” (Botha 2014). Virginia Mackenny (2014) skryf dan ook insiggewend in haar essay in die katalogus van *Yonder* dat die kyker wel aanvoel dat dit wat verlore is in Botha se wêreld, nie teruggevind kan word nie; dat die werk ’n weerspieëling is van die onafwendbaarheid van verlies, die stadige geweldpleging van tyd teen alle stoflike dinge en gevolglik ook ’n besinning oor ons eie sterflikheid – ’n eietydse *vanitas*. Hierdie tematiek van verlies en afwesigheid staan sentraal in *Wonderboom*; verlies “as ons daaglikse bondgenoot” (Botha 2014), maar ook die onafwendbaarheid van verlies in die slopende verbygaan van tyd. Reeds in die eerste hoofstuk word die tema van verlies en afwesigheid in die titel van die hoofstuk op die voorgrond gestel: “Bome ontbreek”. In aansluiting by dié titel word Magriet Vos se ervaring van verlies aan die natuurlike staat en die retoriek van katastrofe reeds in die eerste paragraaf duidelik:

Magriet Vos wil vir haarself lag oor hoe pateties haar situasie is, sy sou kon lag indien daar iets op die horison was wat die geringste rede tot optimisme kon bied. Maar daar is niks. Sy leef in die min of meer niks, die tyd van die groot honger.

Mens kan nouliks glo dat die meeste mense wat eens hier gebly het, nou almal óf weg óf dood is. (11)

Botha se aanklank by die surrealisme waarna Jamal verwys, skemer duidelik in die geskrewe teks deur. Magriet ervaar haar persoonlike en omringende wêreld onbehaaglik en “uit wans uit” (214). Die roman teken ’n postrevolutionêre woesteny, ’n sosiale en ekonomiese apokalips, en vir Magriet Vos is die onbehaaglikheid en ongerustheid ten grondslag gelê in die katastrofe en distopie as gevolg van die verlies van ’n eens vertroude en betekenisvolle wêreld. As gevolg van die chaos en ordeloosheid van die wêreld waarin Magriet haar bevind, stort haar verweer teen anomie, die verskrikking van betekenisloosheid, in duie. Anomie verwys naamlik na ’n toestand van sonder wet of orde te wees, maar in die psigiatrie ook na die onvermoë om die name van mense of plekke in die bewussyn op te roep (Odendal 1994).

Onderliggend aan die roman setel die probleem van ontologiese sekerheid. Laing (1990:39) skryf gesaghebbend oor die kwessie van ontologiese (on)sekerheid in *The divided self*, en verwys in sy definisie na twee entiteite, naamlik die mens en sy wêreld: “A man may have a sense of his presence in the world as a real, alive, whole, and, in a temporal sense, a continuous person. As such, he can live out into a world and meet others: a world and others experienced as equally real, alive, whole, and continuous.” Volgens Mellor (1996:12) verwys die term *ontologiese sekerheid* na mense se gevoel van orde en ononderbroke samehang met

betrekking tot gebeurtenisse waaraan hulle deelneem en ervarings wat hulle in hul daaglikse aktiwiteite het. Die ervaring van ontologiese sekerheid word met ander woorde emosioneel en kognitief geanker in die “praktiese bewussyn” van die betekenisvolheid van ons daaglikse aktiwiteite (Nel 2009:118), en dit is ’n volgehoue proses waarin ’n sinvolle verhouding met die wêreld gevestig word. Vanweë die vervalde strukture in haar omringende wêreld (letterlik vervalde bedreigende ruimtes én vervalde maatskaplik gekonstrueerde raamwerke), en die toenemende bedreiging van haar geheueverlies, tesame met die betekenisloosheid van haar eie bestaan, stort Magriet se ontologiese sekerheid ineen.

Vir die surrealiste lê daar wel redding in die geloof in die verbeelding. Jamal (2002:2, vry vertaal) omskryf sy siening van die term *verbeelding* soos volg:

Met verbeelding bedoel ek nie die fantastiese, sinlose sywaartse bewegings wat in die mindere werk wat onder dié van die Surrealistes val, verheerlik word nie. Ek sien die verbeelding eerder as ’n reddende en sielergende ontwykende moment wat, deur ’n werk te vervreem, dit juis nader bring. Hierdie proses is nooit ’n doel of strategie op sigself nie. En hoewel dit ’n beroep op die gees doen, vra dit vir ’n wêreld wat nie outomaties vir die kognitiewe vermoë toeganklik is nie. Om met Max Ernst saam te praat, die verskrikte prosesse van die verbeelding maak “die alchemie van die beeld” moontlik.

Max Ernst verwoord hierdie alchemie welsprekend as die verkenning van die toevallige ontmoeting van twee ver van mekaar verwyderde werklikhede op ’n vlak wat geen van beide pas nie (Jamal 2001:77). Vir Jamal is dít die sleutel om te verklaar waarom Botha werk op die manier waarop sy dit doen. Jamal (2002:3) wys voorts daarop dat ’n kunswerk vir Botha iets is wat verandering ondergaan en voortdurend van ’n gevoel van ongemak en verplasing deurdring is, wat op sy beurt ’n verlange na eenheid onderstreep. Hierdie twee momente – die een ’n gevoel van gebrokenheid, die ander hunkerend na volledigheid – staan *naas* mekaar en vorm mekaar. Hierin setel die paradoks in die kern van Botha se visuele werk, ’n paradoks wat deurgaans in die geskrewe verhaallyn in *Wonderboom* aangetref word. Op hierdie punt is Krauss (1981:28) se verwysing na fotografie as medium wat paradoks tot stand bring, weer eens ter sake.

Reeds in die titel van die roman is paradoks ingebed, want *Wonderboom* kan enersyds dui op die bron (boom) van kennis (dus: weet), en andersyds op wonder (dus: wil graag weet). Die rol van die geheue is sentraal in die roman en afwisselend word onthou én vergeet voortdurend naas mekaar gestel. Ruimtelik setel die paradoks in die bewoonbaarheid en beskerming van die nes as woonplek én in die onbewoonbaarheid van ruimtes tydens die migrasie noordwaarts. Werklikheid én verbeelding, maar ook werklikheid én waansin speel op verskillende vlakke uit, terwyl afwesigheid én aanwesigheid ’n dwingende gegewe is. Dit is dus duidelik dat hier telkens sprake is van ’n verhouding tussen twee sake, sake wat mekaar egter nie uitsluit nie. Benewens die verband tussen woordteks en beeldteks(te) op grond van die paradoks, blyk die verhouding van teks én teks ook uit die visuele teks in die vorm van die konstruksie/collage wat deurlopend deel is van die narratief van *Wonderboom*. Hierdie visuele teks en die bykomende betekenis wat daardeur tot stand kom, word vervolgens bespreek.

4. Wêrelde in beeld: die collage as visuele verhaal

Only photography has been able to divide human life into a series of moments, each of them has the value of a complete existence. (Muybridge
https://www.instagram.com/p/BD_J2xTuP2q)



Figuur 6. Wonderboom series. Hoofstuk 1, 2015. (Contemporary African Art Fair, Londen, 2016.)

<http://barnardgallery.com/artists/lien-botha/artworks/wonderboom-series/>

Die collage wat deel is van die literêre teks bestaan uit 'n versameling van verskillende fragmente wat as 'n foto-in-sepia in die roman aangebied word – beelde wat gevolglik 'n verband met 'n vergange era lê. Die versameling beelde waaruit die collage gekonstrueer is, “fragmente van eens betekenisvolle dinge” (Botha 2014),⁹ is dié van verafgeleë of vergane wêrelde, beelde wat “gelees” kan word as fragmente van die geheue (ou beelde) wat sy toe-eien in die hede, dus wêrelde *in* wêrelde. Hierdie fragmente kan terselfdertyd gelees word as 'n private opgawe van die kunstenaar se wêreld: fragmente wat weggeneem is van die oorspronklike konteks en gegroep is in 'n nuwe konstruksie (collage) om nuwe kontekste te skep en nuwe verbintenisse aan te gaan. Hieruit vloei voort dat Botha se versameling beelde óók gelees kan word as 'n manier om 'n/die wêreld te versamel, of 'n/die wêreld te verbeel(d). Dit illustreer terselfdertyd dat dié beelde 'n visuele refleksie is van hoe ons afhanklik is van beelde om ons eie werklikheid (wêreld) te bou en te beleef.

Van Alphen (2005:49) wys daarop dat fotografiese of filmiese beelde oorspronklik die funksie gehad het om as spesifiek epistemologiese aparate die werklikheid te ken. Hy bespreek dan die werkwyse van die kunstenaar Fiona Tan wat, soos Lien Botha, hierdie

opvatting uitdaag. Tan argumenteer naamlik visueel, deur middel van haar video's, dat beelde nie opgebou word van die werklikheid nie, maar dat ons ons eie werklikheid deur middel van beelde bou. Hierdie ommekeer het tot gevolg dat beeld en werklikheid nie op sigself staande is nie. Die beeld word gerepresenteer as relasioneel: 'n beeld kan nie bestaan sonder oë wat daarna kyk/staar nie; die staar ("the gaze") is die bemiddelaar tussen mens en wêreld (Van Alphen 2005:49).

Botha is een van die min Suid-Afrikaanse kunstenaars wat in haar loopbaan ruim geëksperimenteer het met fotografie as medium buite sy dokumentêre raamwerk. Soos Tan, bou Botha telkens 'n eie wêreld/werklikheid deur middel van haar foto's. Op Botha se webwerf (Botha s.j.) word haar werkwyse soos volg beskryf: Sy ontwyk en weier fotografie se tradisionele verbintenis met die empiriese verhouding tot waarheid. Sy skep eerder enigmatiese beelde wat sinspeel op die maniere waarop ons die werklikheid en die wêreld ervaar en bou. Die agtergelate objekte of leë ruimtes wat dikwels in haar beelde aangetref word, is swanger van betekenis waarop egter nie 'n greep gekry kan word nie – daar is dus sprake van intuïsie eerder as direkte interpretasie.

Die versameling in die collage van die roman bestaan uit natuurlike objekte wat verwys na die diere- en planteryk, asook mensgemaakte dinge of kultuurgoed. Daar is foto's van vorige uitstallings (wat gevolglik weer eens dui op tekstuele relasionaliteit): die foto van die opgestopte leeu getiteld "Eeu Panthera Leo (2009)" is in die besit van die Suid-Afrikaanse Museum Kaapstad, terwyl die foto van die skoelappers, met die titel "Ditsong Museum of Natural History IV, Pretoria, South Africa, April 2011", deel was van die *Yonder*-uitstalling. Ingesluit in die collage is kaarte wat die reise in die narratief karteer. Die foto van die Pierneef-houtsnee, asook die boek – Anna M. Louw se roman *Vos* – is produkte van die kreatiewe menslike gees. So ook die psalm- en gesangeboek, wat boonop getuienis is van die religieuse binne 'n spesifieke kulturele verband. In die roman word dit duidelik gestel dat die houtsnee 'n foto is wat Botha van die Pierneef-kunswerk geneem het. Hier is dus sprake van 'n foto wat verwys na 'n ets wat verwys na die werklikheid. In die collage vorm dit (weer eens) 'n fragment wat weggeneem is van die oorspronklike konteks(te) en gegroepeer is in 'n nuwe konstruksie om 'n nuwe konteks te skep. Die fragmente van die natuurlike objekte is (soos trouens ook die talle diere in *Yonder*) reste van eens lewende wesens, of afbeeldings van die werklike objek, soos byvoorbeeld die (kitsch) porseleinhond op die stapel boeke. Die dooie krap, die opgestopte leeu en beendere van diere stel die dood op die voorgrond – daarteenoor is die skoelappers op die foto 'n indeksale verwysing na lewende wesens wat in beweging gestol is. Ingesluit is die foto van die Wonderboom se blare wat in die roman as slotbeeld 'n prominente plek inneem, blare wat ook verrotting impliseer. Sonja Loots (2014) interpreteer die foto (in die katalogus van die *Yonder*-uitstalling) selfs as die ontbindende oorblyfsels van 'n boom wat eens in die Tuin van Eden gegroei het. Sy haal Botha se woorde aan: "Between the various images and connecting them, is the underlying reference to paradise lost."

Loots se interpretasie hou steeds steek in die (nuwe) konteks van die roman. In die regterkantste hoek van die collage is daar naamlik 'n houer waarop die woord *paradise* verskyn. In die eerste vyf afbeeldings van die collage in die roman is die woord volledig gespel, in die sesde ontbreek die *p* en in die sewende verdwyn die *a*. Die verdwyning van die letters is egter nie volstrek patroonmatig nie: aan die begin van hoofstuk 15 is die houer steeds sigbaar met slegs die letter *e* daarop en dit is eers in hoofstuk 16 dat die houer heeltemal verdwyn het. Dié verdwyning van die fragmente van 'n woord (met boonop so 'n

gelade betekenis) binne die groter geheel van die collage hou verband met die ontbindende beeldopeenvolging. Hierdie visuele vergestaltung van wêrelde in wêrelde wat in die konstruksie van die collage aangebied word, verdwyn in die loop van die roman letterlik van die een afbeelding na die volgende, asof dit in die hede verskyn én verdwyn. In die laaste afbeelding is die collage heeltemal leeg; 'n beeld wat verband hou met Magriet se leefwêreld in die eerste paragraaf van die woordteks: “Maar daar is niks” (11). Hierdie “niks” word dan aan die einde van die roman op paradoksale wyse visueel verbeeld: die volledige aanwesigheid in die konstruksie aan die begin het letterlik tot afwesigheid ontbind (slegs enkele blare is nog sigbaar). Snyman (2015) verduidelik dat die verskuivende vlakke meebring dat die verhaal op verskillende maniere geles en ervaar kan word: “Aan die kern is egter steeds die proses van ontbinding – by die mens en by die land, dalk ook wat die roman as medium betref.” Hierby sou 'n mens ook kon voeg die proses van ontbinding van wêrelde, van 'n eens paradyslike bestaan.



Figuur 7. Wonderboom series, 2015.

<http://barnardgallery.com/artists/lien-botha/artworks/wonderboom-series>

5. Verbeelde wêrelde: die rol van verbeelding en geheue

Die vervlegting van geheue en verbeelding in verhouding met beelde (die visuele) is 'n sentrale gegewe in Botha se werk en word vervolgens nagespeur. Die verdwynende beeldopeenvolging kan in die roman dienooreenkomstig in verband gebring word met die rol wat die verbeelding, asook die geheue, speel, soos inderdaad ook blyk uit bepaalde insidente in die verhaallyn. Aan die einde van hoofstuk 1 twyfel Magriet byvoorbeeld aan die werklikheid van 'n pas afgelope ervaring:

Magriet besef dat Sidney nie meer langs die vuur sit nie.

Het ek my dit verbeel? wonder sy. Was hy ooit hier? (23)¹⁰

In hoofstuk 7, “’n Bloekom val in Atlantis”, word die verhouding tussen die visuele, die subjek en die omgewing, maar ook die verhouding werklikheid en verbeelding, soos volg beskryf (oorspronklike kursivering):

Dit is ’n pastorale prent wat jou kan laat vergeet waar jy jou bevind en kan maak dat jy jou verbeel jy is in ’n plek sonder gekwelde herinneringe en voortslepende verdriet. In jou geestesooog (in ’n ander lewe) sien jy [...].(80)

In hierdie aanhaling blyk die gelade betekenis van die sleutelwoorde duidelik: enersyds *verbeel* en *geestesooog*, andersyds *vergeet* en *gekwelde herinneringe*, alles ingebed in die visuele “pastorale prent” – die vervlegting van geheue en verbeelding word gevolglik so beklemtoon.

Verbeelding as “reddende en sieltergende ontwykende moment” (Jamal 2002:2) spreek voorts duidelik uit die insident in die Kompanjies tuin in hoofstuk 2, getiteld “Diereboom”. Aanvanklik bevind Magriet haar alleen op die strand met slegs verrottende robbe as tekens van eens lewende wesens, sodat die vraag ontstaan: “Wie kom by haar op? Wie spook hier tussen die geeste van die Hangklip-drosters se agttiende-eeuse vloek?” (26). Pas daarna kry sy ’n geleentheid Kaapstad toe, en die professor met wie sy saamry laai haar af aan die onderpunt van die Kompanjies tuin, wat bestempel word as “die Hollanders se mislukte groentetuin” (32). Hierdie mislukte tuin dui op die oorsprong van die koloniale geskiedenis aan die suidpunt van Afrika. Insgelyks beskryf sy die verval van dit wat eens ’n lushof was – by implikasie die bloeytyd én die ondergang van ’n koloniale bestel. Magriet gaan lê dan op die uitgedorde gras en kyk boontoe, en in haar geestesooog sien sy die wonder van (ont)roerende skoonheid:¹¹ “Die wolke word pluimende bome. Hulle blare val¹² en begin soos sirkels rol, 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.” Sy groet die diere, Afrika se Groot Vyf, kinderlik by naam: “Hallo Leeu”, “Hallo Renoster”, “Olifant”, “Buffel”, “Luiperd”. Ook hier is dus die implisiete verwysing na die Tuin van Eden en die verlore paradys, “die lushof waar die eerste mensepaar gewoon het” (Odendal 1994). Die paradoks van gebrokenheid én volledigheid is egter ingebed in hierdie “alchemie van die beeld” (om weer eens met Max Ernst saam te praat), want die onverbidde realiteit onderliggend aan die verbeelde wêreld waarin Magriet haar bevind, is die krag van onnadenkende diere-uitwissing op ongehoorde skaal, soos reeds in die eerste hoofstuk aan bod gestel is. Daar kan gevolglik nogmaals ’n verband met die uiteindelijke *niks* van die collage gelê word.

Hoofstuk 3 se titel is “Spookboom”, en Magriet “word wakker onder die spokende moerbeiboom in die Kompanjies tuin” (43) – tydruimtelik het die grens tussen werklikheid en verbeelding vir haar momenteel vervaag, sodat die vraag gestel word: “Het sy gedroom? Sy is alleen hier en haar bondgenote die boemelaars is ook nêrens te bespeur nie. Dis net sy en die boom. [...] Sy wens dit wil oggend word sodat sy kan huis toe gaan, haar in haar voëlne gaan opkrul en vergeet van die mense wat sy laas nag moes aanskou [...]” (43). Die verwysings na spoke, en/of die moontlike teenwoordigheid van spoke in beide hoofstukke, dui op die onduidelike grenslyn tussen afwesigheid en teenwoordigheid: dit is afwesige teenwoordigheid, of teenwoordige afwesigheid. Op hierdie wyse word die spook die visuele vergestaltung van die onmoontlikheid om verlede en hede, of geskiedenis en hede, te skei – die verlede “spook” met ander woorde steeds in die hede. Lara-Rallo (2009:103) betrek in

hierdie verband die palimpses as metafoor, omdat dit die opmekaarplasing van hoorbare en onhoorbare stemme, die lewendes en dooies insluit. In die gelaagde struktuur van die palimpses smelt verlede en hede, die oue en die nuwe saam, sodat temporele grense tussen verlede, hede en toekoms vervaag.

Die implikasie van die collage as ontbindende beeldopeenvolging is, soos die beeld van die palimpses, dat die geheue (verlede) en verbeelding (wat ook 'n toekomsblik impliseer) nie gelees word as binêre opposisies nie, maar eerder as *vervlietende beelde*. Selfs geheue kan gevolglik gesien word as iets wat in die toekoms (kan) plaasvind, maar na die hede gestuur word. Daarby is die plekke van die verlede wat in die roman (her)besoek word, nie langer werklik nie, maar per definisie verbeel. Dit kan dus as *verbeelde wêreld* bestempel word.

Hierdie aspekte hou terselfdertyd óók met tydsbeleving verband. Hennie Aucamp (2013:276) skryf verhelderend as hy daarop wys dat die verlede – selfs net vyf minute gelede is al klaar geskiedenis – voortdurend by jou oombliklikheid indring: “Hede is dus onvermydelik ook 'n soort verlede. [...] Hede is dus ewe seer 'n soort toekoms.” Verlede, hede en toekoms kan met ander woorde nie meer as 'n lineêre kontinuïteit beskou word nie.

Derik Hook (2014) skryf min of meer in dieselfde trant oor tydsbeleving, en leun aan by die psigoanalitiese denkwysse van “nielineêre veranderlikhede van tyd”, wat hy omskryf as die feit dat die hede aanhoudend die verlede herbesoek en herorganiseer; 'n verlede wat egter ook nie bloot 'n statiese samestelling van elemente is nie (Hook 2014:105). Ten slotte stel Hook (2014:204) 'n “etiek van temporaliteit” voor wat 'n ononderbroke naasmekaarstelling meebring, 'n plooiing van tye, waardeur die verlede ingrypend hervorm en die toekoms hervisualiseer kan word.

Magriet onderneem in die loop van die roman die konkrete reis in die hede noordwaarts die toekoms in, maar terselfdertyd is dit 'n geestelike reis na die verbeelde wêreld(e) van die verlede. Om in staat te wees om ou beelde, fragmente herinneringe, in die hede te sien, moet sy terugwaarts kyk terwyl sy voorwaarts beweeg; daar is dus sprake van 'n kontinue uitreik na die toekoms, maar ook van “emosionele en vloeibare tyd” (Aucamp 2013:276).

Terselfdertyd kan Magriet se selfbewuste tydsbeleving en haar toenemende geheueverlies (dus verlore *tydsfragmente*) eweneens in verband gebring word met haar verlies aan ontologiese sekuriteit. Laing (1990:108) bring ook ontologiese onsekerheid in verband met tydsbeleving en wys daarop dat die mens se bewuswees van hom- of haarself 'n bewussyn in tyd is. Indien daar egter gedeeltes van hierdie tydsbewussyn verlore raak, kan dit selfs as katastrofies ervaar word.

6. “[G]aan loop vir oulaas terug op die jare se spore” (67): om geheue te visualiseer

Die titel van die foto aan die einde van die roman is voorsien van GPS-koördinate, soos trouens al die foto's van die *Yonder*-uitstalling. Nie alleen sou die kyker letterlik, of by wyse van spreke, die *spoor* daarheen kon neem nie, maar bowenal beklemtoon die koördinate die letterlike aanwysing na 'n plek van herinnering en/of oorsprong. Hierdie werkswyse stel dus beweging waarin betekenis ingebed is, op die voorgrond. Die titel *Yonder* beteken in Afrikaans “daar so”, “daar oorkant” of “daarheen”. Botha karteer in hierdie uitstalling

verskillende voorafgaande konkrete reise wat sy onderneem het en dokumenteer 'n gevolglike versameling beeldmateriaal. Indien die foto's op individuele vlak van naderby beskou word, blyk dit egter duidelik dat Botha ook innerlike reise karteer, sodat foto na foto óók skielike verborge insigte kommunikeer.

Miles Keylock se uitspraak in *Mail & Guardian* (soos aangehaal in die katalogus van die *Yonder*-uitstalling) is insiggewend: "In Botha's work, geography and soul are charted on the same map. This is the contemplative life as road movie, where details one might consider trivial, the moment-to-moment dislocation of daily existence contain hidden epiphanies." Die primêre gegewe in *Wonderboom* is ooreenstemmend Magriet Vos se lewe as "road movie". Die agterplat van die woordteks lig die belangrikste gegewe uit (my kursivering):

Magriet moet wederregtelik die agterpaaie vat en by familie in die noorde uitkom – voor sy vergeet wie sy is. Slegs flardes ou dagboekinskrywings en ander verdowwende flenters *geheue* bly oor om haar te help.

Wonderboom gaan oor 'n *oorlewingsreis*: om Suid-Afrika te oorleef, om die geskiedenis te oorleef, om die strikke – en *verliese* van 'n mens se eie geskiedenis te oorleef.

Magriet se reis kan egter ook in verband gebring word met nostalgie, sowel as met *geheue*. Ter verheldering lig ek vervolgens enkele teoretiese aspekte ten opsigte van nostalgie en *geheue* uit wat relevant is by die lees van *Wonderboom*.

Hoewel die begrip *nostalgie* in die onlangse dekades by sommige kritici in onguns verval het, maak Scanlan (2009) die geldige stelling dat daar 'n klimaatsverandering plaasgevind het as verzet teen die vereenvoudigde wyse waarop hierdie komplekse verskynsel onderskei word. Hook (2014) verwys in 'n ander konteks selfs na "the nostalgic turn", en skryf onder 'n veelseggende hofie, "In defence of nostalgia", op positiewe wyse oor dié verwikkelde begrip in die 21ste eeu. Nostalgie verwys na 'n behepthed met die verlede as 'n terrein van verlange, verwyd en begeerte; letterlik 'n pynlike verlange (*algia*) om terug te keer na 'n tuiste (*nostos*) wat nie langer bestaan nie, of wat selfs nooit bestaan het nie (Pratt en San Juan 2014:115; Boym 2007:7). Vir Casey (1987:362) ontspruit hierdie verlange per definisie uit verlies. Nostalgie verteenwoordig dan 'n terugkeer na die plek van oorsprong; 'n terugkeer na die tuiste (of 'n plaasvervanger) as die beginpunt van die self. Vergelyk weer eens Magriet se versugting om na *Wonderboom* terug te keer soos aan die begin van hierdie artikel aangehaal.

Dit is opvallend dat Casey se argumentasie rondom die begrip *nostalgie* op 'n sterk ruimtelike bewussyn dui. Waar nostalgie ter sprake is, dui dit spesifiek op verlange om na 'n *plek* terug te keer. Waar nostalgie ter sprake is, dui dit spesifiek op verlange om na 'n *plek* terug te keer: plek as 'n lewenswyse, 'n manier om in-die-wêreld-te-wees (Casey 1987:363).

Die gemis is dus 'n wêreld soos wat dit eens in 'n plek gevestig was. Casey beklemtoon dat die kern van nostalgie setel in 'n wêreld in die vorm van 'n absoluut onomkeerbare verlede tyd wat hy 'n "world-under-nostalgement" noem. Hierdie wêreld kom tot stand as 'n "volheid-van-plekke" ("plenum-of-places"), wat daaraan 'n gelaagde struktuur gee. Dit is dus meer as bloot net 'n geografiese plek-in-besonder of metaplek (dus 'n plek van terugkaatsing), maar is 'n omsluitende volheid bestaande uit spesifieke plekke wat op dinamiese wyse interaktief is. Hy beklemtoon dat die wêreld waaroor ons nostalgies is,

tegelyk duidelik omskrewe én onbereikbaar¹³ is: “When we are nostalgic, we wish to re-enter, *per impossible*, the past of a world that has effectively vanished from our lives and of which we are painfully reminded by its extant traces” (Casey 1987:365, oorspronklike kursivering).

Sowel Scanlan as Hook beklemtoon die verband tussen nostalgie en geheue, ’n aspek wat van besondere belang is vir die lees van *Wonderboom*. Hook (2014:192) kom tot dié gevolgtrekking: nostalgie is dikwels, hoewel nie alleenlik nie, ’n beskermende instrument of ontvlugtingsopsie – ’n manier om die verlede te sif sodat geselekteerde elemente van die verlede bewaar word, terwyl dit op gestruktureerde wyse óók daarin slaag om ander te vergeet. In sy beskouing van nostalgie skenk Casey nie slegs aan die verhouding nostalgie en geheue aandag nie, maar ook aan die verhouding nostalgie en verbeelding – dus die unieke menslike vermoë om dit wat afwesig is (vir persepsie en vir geheue) deur middel van die verbeelding teenwoordig te maak. Nostalgie is egter bowenal ’n manier waarop geheue werkzaam is. Dit is egter ’n kwessie van *geheuespore*: nie empiriese tekens van ’n aangeduide of betekende verlede nie, maar suiwer spore van die versloping van tyd, of van ’n wêreld wat slegs enkele spore nagelaat het. Op hierdie punt kan daar ook verwys word na Walsh (2012) se opvattinge in verband met onwillekeurige geheue en foto-tekstuele herinnering waarvan eerder melding gemaak is.

In die inleiding van haar teks oor geheue konstateer Ann Whitehead (2009) dat hedendaagse Westerse kultuur obsessief is oor die kwessie van geheue, hetsy individuele of kollektiewe geheue. Met verwysing na die film *Memento* en die nagmerrie van geheueverlies maak Gibbons (2007:1) die stelling dat geheue die sleutel tot ons emosionele verstaan van onself en ons wêreld is, maar ook lewensnoodsaaklik vir kennis van die self en kennis van die wêreld.

Whitehead (2009) onderskei drie sleutel- of kritieke “idiome” van geheue wat aanhoudend na vore kom in die Westerse denkwysse rondom die geheue-diskoers, naamlik inskripsie, metafore van plek, en liggaamlike geheue. *Inskripsie* verwys na die gees as setel waar geheue ingeskryf word, inskripsie as metafoor, maar ook na die handeling van opskryf. In *Wonderboom* word dit vir Magriet ’n oorlewingstrategie: “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). Daar is dan ook ’n lang inskripsie in die boekie (148–9) waarin Magriet as ’t ware ’n opsomming van haar eie verhaal opskryf. Aan die einde van die roman verloor Magriet egter hierdie reddingsboei as sy haar rugsakkie in die bussie vergeet: “Haar laaste verbintenis met haar geheue is daarbinne; foto’s van haar familie en die notaboek om haar te herinner wie sy is en waarheen sy op pad is” (218). ’n Mens sou waarskynlik selfs ook die roman *Wonderboom* as die opskryf van Magriet se lewensreis onder hierdie “idoom” kon klassifiseer: dit is immers ook die opskryf van flardes kollektiewe geskiedenis (die verwysings na Vergelegen met sy “oorblyfsels uit die VOC-tydperk” (22), die Kompanjies tuin, die verlore fauna en flora), asook van vergange lewenswyses. Magriet se begeerte na onthou setel onteenseglik in verlies: verlies van haar lewensmaat, van geliefdes, van identiteit, van ’n vertroude en betekenisvolle wêreld, en uiteindelik die verlies van herinneringe.

Ten opsigte van *metafore van plek* beklemtoon Whitehead die verband tussen geheue en plek.¹⁴ Plek bevat herinneringe, hou en bewaar dit, terwyl die geheue self ook ’n plek is waar die verlede oorleef en herleef. Net soos Whitehead, meen Pratt en San Juan (2014:102) dat geheue en fisiese plek ’n lank-bestaande skakel het. In hierdie mnemoniese sisteem word

dinge wat onthou moet word, in verband gebring met spesifieke fisiese plekke, en is dit deur dié ruimtelike verwantskappe dat geheue gekweek en onderhou word. Die skakel tussen plek en geheue is egter nie staties nie, maar eerder 'n proses waarin die plekke van geheue (her)besoek word om geheue te hersien ten einde die uitdagings van die hede te kan hanteer. Die belang van hierdie kritieke “idioom” in Botha se oeuvre is reeds by implikasie genoem. Bloot die titels, *Yonder* en *Wonderboom*, is reeds ruimtelike merkers van plekke wat met geheue verband hou, en in die roman gaan loop Magriet “vir oulaas terug op die jare se spore” (67). Beweeglikheid hou gevolglik ook met tydsbeleving verband.

Whitehead se derde kritieke idioom, *liggaamlike geheue*, verwys na verstandelike en geestelike, maar ook fisiologiese prosesse. Hier kom geheueverlies ter sprake – 'n defek in die geheuefunksie as gevolg van 'n patologiese faktor. Die problematiek van “liggaamlike geheue” is grondliggend aan *Wonderboom*, want nie alleen is Magriet se toenemende geheueverlies die rede vir die reis nie, maar dit rig ook Magriet se uiteindelijke lot. Die klem word boonop visueel op dié beweeglikheid gelê deur die insluiting van die collage as 'n opeenvolging van ontbindende beelde.

Geheue dui op die vermoë om bewussynverskynsels (letterlik en figuurlik) in te prent of vas te lê, te bewaar en te reproduseer, en die *gees* as setel van dié vermoë om te onthou. In aansluiting by die tydsbeleving waarna eerder verwys is, is dit belangrik om in gedagte te hou dat die funksie van herinneringe nie alleen is om die verlede te herroep of te versoen of opnuut tot stand te bring nie, maar dat dit ook die hede verbeeld en bou.

Whitehead (2009:14) maak voorts 'n belangrike stelling as sy redeneer dat die diskoers van geheue veral ook die problematiek van vergeet op die voorgrond stel. Hierdie konsep is nie alleen die skadukant van onthou nie, maar vorm en definieer terselfdertyd die kontoere van dit wat teruggeroep en bewaar word.

In aansluiting by Whitehead is Mieke Bal (1999:vi) se opvatting oor geheue tersaaklik, 'n opvatting wat veral vir die verstaan van Botha se visuele(-)beeld-tekste belangrik is.

Waar geheue op die voorgrond gestel word, kom ook die begrip *kulturele geheue* ter sprake, en dit dui daarop dat geheue as kulturele, asook individuele (psigologiese) of sosiale verskynsel, verstaan word – dit beskryf die komplekse wyses waarop die verlede onthou word deur gebruik te maak van 'n verskeidenheid media (skryfkuns, fotografie, film ens.). Kulturele geheue is 'n aktiwiteit wat in die hede geskied, en waarin die verlede voortdurend gewysig en herskryf word, selfs as dit voortgaan om aan die toekoms 'n bepalende vorm te gee. Sy beklemtoon dat kulturele geheue die verlede met die hede en die toekoms verbind en daarom 'n *aktiewe proses* is. Hier is met ander woorde weer eens sprake van mobiliteit wat terselfdertyd verband hou met Muybridge se beeldopeenvolging of oog-in-beweging.

Verwysings na fragmente, oorblyfsels en spore van herinneringe is talryk in Botha se werke.¹⁵ 'n Belangrike aspek wat Botha aan die orde stel (in die visuele werke, maar veral ook in *Wonderboom*) is die koppelvlak tussen verlies en geheue. Amanda Botha (2014) lewer die volgende tersaaklike kommentaar in haar bespreking van die *Yonder*-uitstalling:

Botha nooi die kyker om sin te maak van die fragmente wat sy versamel het. Tog lyk dit asof wat sy met haar lens vasgevang het, saai en onbelangrik kan wees. Dit is die illusie wat sy deur nadere betragting omkeer. Alles wat hier is, hét 'n plek gehad,

maar nou is die waarde daarvan gestroop. Nou is dit herinneringe wat inslaan op nostalgie na wat eens sinvol en mooi was.

Jamal (2002:82) het dit ook oor die verhouding verlies en herinnering in Botha se vroeëre werke, maar wat inderdaad ook op die roman van toepassing gemaak kan word. Jamal verwys hier na 'n voorval waarin Botha ontdek het dat 'n geliefde kledingstuk, wat aan haar grootmoeder behoort het, deur kleremotte aan flarde gevreet is – daar bly dus net herinnering oor aan iets wat eens tasbaar en sigbaar was. Omdat Botha moet vasklou aan 'n verlore-gegane wêreld wat sy nooit weer kan oproep nie, behalwe in 'n herinnering wat net so stukkend is as die rok, ontstaan die vraag: “Gaan we op reis om te verlies; en in dit verlies, is dat hoe we herinneren, hoe we een ‘gevoel van verwondering’ oproepen? [...] Uit verlies en donkerte komt herinnering voort; uit herinnering het eindigen van een werk” (Jamal 2002:82). In *Wonderboom* is daar óók 'n verwysing na die onnadenkende krag van vernietiging deur natuurelemente: “*Bang die motte begin jou moeder se handewerk wegvreet. Dalk het jy 'n gebruik daarvoor*” (154, oorspronklike kursivering).

Die problematiek van geheue, hetsy om te onthou of te vergeet, is nie slegs deurgaans 'n integrale deel van *Wonderboom* se verhaallyn nie, maar is ook (saam met die reisgegewe) die kern waarom die gebeure in die verhaal ontvou. Geheue en die persoonlike geskiedenis word reeds aan die begin van die roman beklemtoon: “Sy onthou die uitstappies” (12); “Is dit een van haar heilige herinneringe?” (12); “dan begin haar kop kantel na 'n era van oorvloed” (12); “Sy onthou dit soos gister” (13). In dieselfde hoofstuk word daar egter ook eksplisiet geskryf: “Haar vergeet sluip nader, dit kom haar haal en dit is 'n bedreiging” (20). Die rol van geheue as rede en rigting vir haar reis word eweneens aan bod gestel: “Sy moet vlug voordat die vergeet haar heeltemal inhaal. [...] Afskeid neem van dit wat hier oor is, die flenterige landskap en herinneringe, en teruggaan na waar sy vandaan kom” (20). Die paradoksale verweefdheid van vergeet én onthou, van twee momente, dié van gebrokenheid naas die hunkerende moment na volledigheid (waarvan eerder melding gemaak is), kom op paradoksale wyse na vore in die roman. Die gevaar en katastrofe van vergeet staan naas die ontvlugting van vergeet (of versugting om te vergeet) as verdedigingsmeganisme teen die aaklige werklikheid van 'n wêreld wat genadeloos besig is om ineen te stort:

Nou weet sy wie sy is en dit bring alles terug wat sy vergeet het. 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. Maar nou weet sy wie sy is. (136, my kursivering)¹⁶

Uit hierdie aanhaling blyk terselfdertyd die verwickelde verhouding van geheue en identiteit. Die identiteit van 'n individu is onder andere daarvan afhanklik dat hy sy plek in die gemeenskap kan vind en sy handeling kan toets aan die norme van 'n gemeenskap soos wat dit in 'n bepaalde werklikheid bestaan. Magriet het die begeerte om die fragmente van die verlede te besoek deur dit as foto-tekstuele herinneringe te rekonstrueer. Hierdie sinsoekende en singewende aktiwiteit word egter ondermyn deur die problematiek van ontologiese sekerheid; die verlies aan betekenisvolheid van haar omringende wêreld en die apokaliptiese sfeer waarin sy haar bevind. Gibbons (2007:1) se opvatting dat geheue een van die mees essensiële aspekte van ons geestesvermoëns (verstandelike vermoëns) is, word ook in hierdie aanhaling bevestig, want in die oomblik van helderheid, van onthou, besef Magriet dat geheue die sleutel is tot kennis van die self (“nou weet sy wie sy is”) en van haar/die wêreld.

Die paradoks as kern van Botha se werk spreek uiteindelik die laaste woord. As Magriet die eindpunt van haar reis nader, lees ons: “Dit voel vir haar of die wêreld op ’n sekere vlak nou weer is waar dit moet wees nadat dit vir ’n lang tyd uit wans uit was” (214). Daar is dus duidelik ’n hunkering na, maar ook ’n suggestie van, volledigheid, en dit bring die “volheid-van-plekke” of omsluitende volheid waarvan Casey (1987:365) skryf, weer eens ter sprake. Tog eindig die roman met die woorde: “Magriet herken en onthou daar niks van nie. Sy het finaal en onteenseglik alles vergeet, want die sandsteen in haar brein het elke herinnering opgesuig en verorber. Wonderboom is, soos die kraai sou vlieg, sewe kilometer weg” (218).

Ten slotte is dit 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. Op hierdie punt kom nostalgie weer eens ter sprake, want uiteindelik is die hertoetrede tot die wêreld van die verlede absoluut onmoontlik. Tog lê die verwysing na die kraai se vlug ’n assosiasie met die foto van die rooivlerkspreus in vlug aan die begin van die roman. Indien Cirlot (1983:26–8) se verwysing na voëls as simbole van verbeelding, en die vlugheid van geestelike prosesse en verhoudings hiermee in verband gebring word, sou die interpretasie óók kon wees dat die aardse beperking wel opgehef kon word. Die eindpunt van die reis kan dus moontlik wel bereik word via die wêreld van die verbeelding. Botha laat die paradoksale slotbeeld van die roman egter oor aan die oog van die leser se verbeelding.

7. Ten slotte

In hierdie artikel is ondersoek ingestel na tekstuele relasionaliteit – die verhouding tussen woord en beeld, tussen visuele tekste en die geskrewe teks in *Wonderboom*. Dié visuele tekste sluit die foto’s, sowel as die collage in die roman in, en word terselfdertyd ook gelees/gesien binne die groter konteks van Lien Botha se visuele oeuvre. Dit is veral Botha se kunsopvatting wat aansluit by die surrealistiese fotografie wat insigte bied wat ook vir die lees van die roman van belang is. Botha se eiesoortige roman dwing die leser tot ’n gekombineerde lees/kyk: ’n kyk na beelde in die roman, maar ook ’n kyk deur die oog van die verbeelding as gevolg van die verbeelde wêreld wat die woordteks, sowel as die beelde, oproep. Die leser moet egter ook lees: nie alleen die geskrewe woordteks nie, maar ook die beelde wat op ’n eiesoortige wyse ’n verhaal vertel, of bydraend tot die geskrewe teks vertel. Daar is dus inderdaad sprake van ’n nabye ontmoeting van die “derde soort” (Hirsch 2012), en op hierdie wyse kom bykomende betekenis tot stand.

Lara-Rallo (2009) se opvatting dat teks en beeld, dus beeldteks en woordteks, as spieël en teks funksioneer, blyk ten slotte ook duidelik uit die roman. Van belang is die visuele collage as ontbindende beeldopeenvolging wat die protagonis, Magriet Vos, se verhaal van haar ontbindende wêreld, naas die geskrewe teks, vergestalt. Hierdie collage hou direk verband met ’n verbeelde én verbeeldingswêreld, want die versamelde afgebeelde fragmente wat eens deel was van ’n samehangende lewende werklikheid, is nou gedematerialiseer en verander na beelde. Insgelyks hou die fragmente van die collage verband met die verlede, of geheuespore wat steeds in die hede waargeneem kan word. Dit is dus duidelik dat die verhaalwêreld nie slegs gesetel is in die distopiese wêreld van die protagonis se hede nie. Daar is in die roman sprake van wêreld in wêreld: naas die herkenbare wêreld waarin Magriet haar bevind, is

daar ook sprake van die wêreld van die verbeelding en die wêreld van die geheue wat terselfdertyd verband hou met die visuele tekste as volledige deel van die woordteks. Verbeelding en geheue hou, naas tydsbeleving, met nostalgie verband. Die onmoontlikheid om na die tuiste as beginpunt van die self terug te keer, wat nostalgie definieer, bied gevolglik een interpretasiemoontlikheid vir die oop slot van die verhaal.

Erkenning

Die beeldmateriaal in hierdie artikel word gebruik met die toestemming van Lien Botha.

Hierdie artikel is 'n verwerking van 'n referaat gelewer by die ALV-kongres (2016) in Potchefstroom. Hiermee word die finansiële bydrae van die Nasionale Navorsingstigting (NRF) erken. Alle uitsprake, bevindinge en gevolgtrekkings of aanbevelings is dié van die skrywer en die NRF aanvaar gevolglik geen verantwoordelikheid in hierdie verband nie.

Bibliografie

Adey, P. 2010. *Mobility*. New York en Londen: Routledge

Amihay, O. en L. Walsh (reds.). 2012. *The future of text and image: collected essays on literary and visual conjunctures*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Anoniem. s.j. <http://barnardgallery.com/artists/barnard-gallery-lien-botha/biography/> (13 April 2016 geraadpleeg).

Aucamp, H. 2013. *Koffer in Berlyn*. Pretoria: Protea Boekhuis.

Bal, M. 1999. Introduction. In Bal e.a. (reds.) 1999.

—. 2001. *Louise Bourgeois' spider. The architecture of art-writing*. Chicago en Londen: University of Chicago Press.

Bal, M., J. Crewe en L. Spitzer (reds.). 1999. *Acts of memory. Cultural recall in the present*. Hanover en Londen: Dartmouth College.

Barber, S. 2012. *Muybridge: The eye in motion*. Chicago: Solar Books.

Boym, S. 2007. Nostalgia and its discontents. *Hedgehog Review*, 9(2):7–18.

Botha, A. 2014. Fine Music Radio. Kuns: Lien Botha – haar tiende solo-uitstalling – *Yonder*. Bespreking deur Amanda Botha. Uitgesaai op Woensdag 2 April.

Botha, L. 2015. *Wonderboom*. Kaapstad: Queillerie.

—, s.j. Lien Botha – haar tiende solo-uitstalling – *Yonder*. Bespreking deur Amanda Botha. www.lienbotha.co.za/FMR%20Lien%20Botha,April2014.docx (13 April 2016 geraadpleeg).

Casey, E. 1987. The world of nostalgia. *Man and World*, 20(4):361–84.

Cirlot, J.E. 1983. *A dictionary of symbols*. Londen: Routledge & Kegan.

Clark, D. (red.) 1996. *The sociology of death: Theory, culture, practice*. Oxford: Blackwell Publishers.

Gibbons, J. 2007. Contemporary art and memory. Images of recollection and remembrance. Londen en New York: I.B. Taurus.

Genette, G. 1997. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Vertaal deur J.E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.

Hirsch, M. 2012. Afterword. X/And: Close encounters of the third kind. In Amihay en Walsh (reds.) 2012.

Hook, D. 2014. *(Post)apartheid conditions. Psychoanalysis and social formation*. Kaapstad: HSRC Press.

Jamal, A. 2002. *Lien Botha*. Johannesburg: David Krut Publishing.

Keylock, M. 2009. *Mail & Guardian*. <http://www.lienbotha.co.za/reviews.html> (13 April 2016 geraadpleeg).

Krauss, R. 1981. The photographic conditions of surrealism. *October*, 19:3–34.

Laing, R.D. 1990. *The divided self*. Londen: Penguin.

Lara-Rallo, C. 2009. Pictures worth a thousand words: metaphorical images of textual interdependence. *Nordic Journal of English Studies*, 8(2):91–110.

Loots, S. 2014. Travelling with Borges and Baudelaire through Botha's worn worlds. <http://www.lienbotha.co.za/Lien-Botha-YONDER-publication-2014.pdf> (13 April 2016 geraadpleeg).

MacKenny, V. 2014. Beyond what one can see. <http://www.lienbotha.co.za/Lien-Botha-YONDER-publication-2014.pdf> (13 April 2016 geraadpleeg).

Mellor, P. 1996. Death in high modernity: the contemporary presence and absence of death. In Clark (red.) 1996.

Meyer, N. 2015. Tien vrae (en foto's): *Wonderboom* deur Lien Botha. <http://www.litnet.co.za/tien-vrae-en-fotos-wonderboom-deur-lien-botha> (13 April 2016 geraadpleeg).

Mitchell, W.J.T. 2012. Introduction: Image X text. In Amihay en Walsh (reds.) 2012.

- Nel, A. 2009. Sewe *M*-bleme vir Marlene (van Niekerk) en Marlene (Dumas): 'n metatekstuele lesing van *Memorandum: 'n verhaal met skilderye*. *LitNet Akademies*, 6(3):110–31. http://www.oulitnet.co.za/newlitnet/pdf/la/LA_6_3_nel.pdf.
- . 2013. “[T]erugdraai vir oulaas omkyk”: visie en mobiliteit in *Lot se vrou* van Joan Hambidge. *Stilet*, XXV(2):29–54.
- Nora, P. 1989. Memory and history: *Les Lieux de Mémoire*. *Representations*, 26:7–24.
- Odendal, F.F. 1994. *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal* (HAT). Johannesburg: Perskor.
- Poyner, R. 2013. A dictionary of surrealism and the graphic image: design observer. <http://designobserver.com/feature/a-dictionary-of-surrealism-and-the-graphic-image/37685> (20 April 2017 geraadpleeg).
- Pratt, G. en R.M. San Juan. 2014. *Film and urban space. Critical possibilities*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Scanlan, S. 2009. Introduction: Nostalgia. *The Iowa Journal of Cultural Studies*, 5. <http://digital.lib.uiowa.edu/ijcs/ijcs05-02.htm> (3 September 2016 geraadpleeg).
- Sheller, M. en J. Urry. 2006. The new mobilities paradigm. *Environment and Planning A*, 38(2):207–26.
- Snyman, H. 2015. LitNet Akademies-resensie-essay: *Wonderboom* deur Lien Botha. <http://www.litnet.co.za/litnet-akademies-resensie-essay-wonderboom-deur-lien-botha> (13 April 2016 geraadpleeg)
- Van Alphen, E. 2005. *Art in mind. How contemporary images shape thought*. Chicago en Londen: University of Chicago Press.
- Van Gorp, H. 1991. *Lexicon van literaire termen*. Groningen: Wolters-Noordhoff.
- Walsh, L. 2012. The *Madeleine* revisualized: Proustian memory and Sebaldian visuality. In Amihay en Walsh (reds.) 2012.
- Whitehead, A. 2009. *Memory*. Londen en New York: Routledge.

Eindnotas

¹ 'n Bladsynommer sonder skrywersnaam en publikasiedatum verwys telkens na Botha (2015).

² Bal (2001:196) verduidelik Muybridge se werkswyse: “The word ‘snapshot’ itself appears to summarize this philosophy of vision bound up with a class-specific aesthetic, indicating in

its wake a notion that movement can be visually recorded. This visual recording mechanism produces serial snapshots as a form of writing.”

³ Barber (2012:25) brei soos volg uit:

The eye of the spectator is also implicated in the precarious tight-rope act which a work of fragments projects. With no tangible narrative to follow beyond the conjuring of movement, the spectator is faced with a sequence of fragmentary images or texts that intimate their own ongoing obsolescence and surpassing, and their imminent transformation into traces of detritus. In that sense, a work of fragments such as that of Muybridge is in tension with a “total” or completed work that holds a coherent content.

⁴ Ek gebruik die term *paradigma van mobiliteit* in navolging van Sheller en Urry (2006:207–26) asook Peter Adey (2010). Adey (2010:12–3) onderskei tussen die begrippe *beweging* en *mobiliteit*. Mobiliteit is *beweging vervul met betekenis*, en is die integrale en onderliggende konsep waarin verskeie konsepte van beweging ingebed is. Mobiliteit as menslike praktyk hou in die eerste plek verband met liggaamlike tyd-ruimtelike en geografiese verplasing, maar dit sluit ook menslike perseptuele vermoë in; dit is met ander woorde ’n visueel mobiele praktyk wat bepalend is vir die verwantskap tussen die mens en sy wêreld. Vergelyk ook Nel (2013) in hierdie verband.

⁵ Die term *paratext* is gemunt deur Gérard Genette en uitvoerig bespreek in sy *Paratexts: thresholds of interpretation* (1997). Soos hierdie titel aandui, is die parateks vir hom die drempel wat die leser toelaat om die teks binne te tree (Genette 1997:1–2). In navolging van Lejeune beskryf hy dit as “a fringe of the printed text which in reality controls one’s whole reading of the text”. Van Gorp (1991:294) som die begrip op as alle tekstuele gegewens wat die “eintlike” teks aan die leser as teks aanbied en vir laasgenoemde as drempel of rigtingwysers of valstrikke dien. Volgens Genette (1997:1–2) word die parateks (in die meeste gevalle) deur die skrywer gewettig, en hy wys op die geweldige invloed daarvan op die publiek, die resepsie van die teks en die wyse waarop die boek gelees en verstaan word.

⁶ Vergelyk ook die verwysings na opgestopte musikante in Albino X se diorama: “’n Opgestopte wese van weleer – Yolandi – saam gekrom soos ’n klein, wit rot neffens Kurt en Kie” (16).

⁷ Die teks is in 1987 in Engels gepubliseer as *Mad love*.

⁸ Die term “wonderbaarlike” kan weer eens met die verskillende moontlike interpretasies van “wonder(boom)” in verband gebring word.

⁹ Amanda Botha (2014) gebruik hierdie frase om te verwys na die werke op die *Yonder*-uitstalling. Die verband tussen Lien Botha se visuele werke en die woordteks word egter weer eens so bevestig.

¹⁰ Vergelyk ook die volgende voorbeelde: “Het sy gedroom?” (43); “Of was dit ’n droom?” (210); “wonder sy” (13, 23); “mens wonder of” (17); “Hoe wonder jy nie” (57).

¹¹ 'n Mens sou selfs ook hier kon verwys na die ervaring van die natuur as 'n teken van geheime begeerte, of natuur as afbeelding wat eie is aan surrealistiese fotografie.

¹² Hierdie vallende blare kan insgelyks verwys na die blare in die foto aan die einde van die roman – moontlike oorblyfsels van 'n boom wat eens in die tuin van Eden gestaan het soos Loots (2014) daarna verwys.

¹³ Casey (1987:379) brei soos volg hierop uit: Miskien is dit juis hierdie paradoksale wisselwerking van die definitiewe en die onbepaalde in tyd en ruimte wat die oorsaak is van nostalgiese raaiselagtige samespel van soet en bitter, die persoonlike en die onpersoonlike, afstand en nabyheid, teenwoordigheid en afwesigheid, plek en geen plek, verbeelding en geheue, onthou en vergeet.

¹⁴ In sy invloedryke en omvattende navorsingsprojek (1984–1992) oor kollektiewe geheue, spesifiek binne die konteks van die Franse geskiedenis en kultuur, lê Pierre Nora ook klem op die verband tussen geheue en plek. As uitgangspunt maak hy die stelling dat daar gedurig oor geheue gepraat word juis omdat dit nie meer bestaan nie (Nora 1989:7), en maak dan die onderskeid tussen *milieux de mémoire* (letterlik “plekke van geheue”) en *lieux de mémoire* – as gevolg van die gebrek aan geheue is dít plekke wat ons herinner aan die verlede; aan 'n (gebroke) geheue.

¹⁵ Bal (2001:27) skryf insiggewend oor die gekompliseerde verhouding van geheue en kyk (dus beelde). Sy wys daarop dat die verhaal van besigtiging wedywer met die verhaal van geheue waarvan ons die teenwoordigheid aanvoel, maar nie ten volle kan begryp nie. Geheue word gevorm deur gevonde objekte wat ons volgens roetine saamvoeg in verhalende rame wat ontstaan uit die kulturele voorraad wat beskikbaar is. Daar kan egter wel weerstand gebied word teen hierdie samevoeging, omdat die plek waar die fragmente van geheue gevind word – die verlede van die persoon wat terugdink – nie grond bied vir so 'n samespel nie.

¹⁶ Vergelyk ook die aanhaling uit hoofstuk 7 (80) wat in 4.2 bespreek is.