

Artefaktuele geheue in Alastair Bruce se post-apokaliptiese roman *Wall of Days*

Joan-Mari Barendse

Opsomming

In hierdie artikel bespreek ek Alastair Bruce se roman *Wall of Days* (2010) binne die raamwerk van post-apokaliptiese fiksie. 'n Historiese oorsig word gegee van die ontwikkeling van post-apokaliptiese fiksie as 'n subgenre van wetenskapsfiksie en distopiese literatuur. Wetenskapsfiksie en distopiese literatuur word tradisioneel beskou as fiksies van vervreemding. Ek voer aan dat 'n nuwe strategie van vervreemding toegepas word in onlangse post-apokaliptiese fiksie: in die post-apokaliptiese ruimtes word hedendaagse gebruiksartikels uitgebeeld as argeologiese artefakte. Hierdeur kan dié voorstellings verbind word aan 'n relatief nuwe ontwikkeling binne die veld van argeologie: die argeologie van die kontemporêre verlede. In die argeologie van die kontemporêre verlede word nuwe betekenis aan alledaagse items gegee deur argeologiese metodes te gebruik om hulle te klassifiseer en analiseer. Ek kyk verder hoe die argeologiese uitgrawingsproses oor die algemeen gekoppel kan word aan kwessies rondom geheue en identiteit. Laastens ondersoek ek die funksie van artefaktuele geheue en die argeologie van die kontemporêre verlede in die postapokaliptiese roman *Wall of Days*.

Summary

In this article I analyse Alastair Bruce's novel *Wall of Days* (2010) within the framework of post-apocalyptic fiction. An overview is given of the development of post-apocalyptic fiction as a subgenre of science fiction and dystopian literature. These genres are generally considered to be genres of estrangement. I argue that recent post-apocalyptic fiction is characterised by a unique strategy of estrangement: in the post-apocalyptic spaces ordinary contemporary items are portrayed as archaeological artefacts. I link my discussion to a relatively new development in the field of archaeology: the archaeology of the contemporary past. In the archaeology of the contemporary past, new meaning is given to everyday items by categorising and analysing them using archaeological methods. I furthermore explore how material culture and the archaeological process in general relate to issues surrounding memory and identity. I then discuss the function of artefactual memory and the archaeology of the contemporary past in the post-apocalyptic novel *Wall of Days*.

1 Inleiding

Alastair Bruce se *Wall of Days* (2010) speel af in 'n onbepaalde tyd in die toekoms, in 'n post-apokaliptiese landskap wat grotendeels onder water is (Bruce 2010: 13).¹ Die details van die apokalips word nie weergegee nie, maar die oorstromings en ekstreme weerpatrone in die roman dui daarop dat dit 'n omgewingskrisis, moontlik te doen met aardverwarming, was wat aanleiding gegee het tot die post-apokaliptiese ruimte. In die roman word vertel van 'n jare lange oorlog oor hulpbronne tussen twee nedersettings, Bran en Axum. Bran en Axum teken uiteindelik 'n vredesooreenkoms, die sogenaamde “Programme”: die inwoners van die onderskeie nedersettings mag nie op mekaar se terrein kom nie, en 'n volhoubare lewenswyse moet binne elke nedersetting gehandhaaf word (25, 36). Volgens die “Programme” word inwoners in drie klasse verdeel: A, B of C. Produktiewe, gesonde mense word as A-graad geklassifiseer, siek mense wat besig is om te herstel of nog ligte take kan verrig as B-graad, en inwoners wat nie kán of wíl werk nie as C-graad. C-graad inwoners word “geëlimineer” deur hulle op te hang, sodat hulle nie 'n las vir die res van die samelewing is nie (81-83).

Die roman begin waar die eertydse leier of “Marshal” van Bran, ook genaamd Bran, homself al vir tien jaar lank op 'n afgeleë, onbewoonde, sinkende eiland bevind. Hy is deur die inwoners van Bran verban omdat hulle nie meer saamgestem het met die bepalings van die “Programme” nie (7, 25-26, 65). Wanneer 'n skipbreukeling, wat deur Bran herken word as Andalus, die leier van Axum, op die eiland uitspoel, besluit hy om terug te keer na Bran om Andalus aan die owerhede uit te lewer omdat hy buite Axum se gebied is (24). As Bran in Bran aankom, herken niemand hom nie en daar is ook niemand wat hy herken nie: dit is asof hy nooit bestaan het nie (105, 113). Dit lyk ook asof hy die enigste een is wat vir Andalus kan sien (99).

Later kom daar wel karakters uit Bran se verlede na vore. Abel, wat Bran se goeie vriend was voordat hy na die eiland verban is, is nou die nuwe leier van die nedersetting Bran (193-194). Met sy terugkoms wil Bran skuld erken en om vergifnis vra vir die teregstelling van 917 mense as deel van die “Programme” (198). Hy word egter gekonfronteer met 'n samelewing wat nie die verlede wil onthou nie. Hulle wil nie herinner word aan die tyd van die “Programme” nie, daarom verkies hulle om te maak asof hulle Bran nie ken nie. Abel stel dit as volg aan Bran: “This is a new world. We will not begin it as killers We will not remember you” (201).

Bran vermoed dat Abel sy eertydse minnares, Tora, opgesluit hou sodat hy haar nie kan kontak nie. Bran word in hegtenis geneem as hy probeer om in

1. Verwysings na *Wall of Days* (Bruce 2010) word vervolgens slegs deur die bladsynommer(s) aangedui.

te breek in die kamer waar hy glo Tora opgesluit is (205-206). Bran vra Abel of hy hom gaan laat hang omdat hy weier om stil te bly oor die verlede (207). Abel beplan egter 'n ander tipe vonnis vir Bran; twee soldate skop en slaan hom tot hy bewusteloos is en sleep hom 'n myl ver uit die dorp (209-210). Wanneer Bran bykom, sien hy dat Tora se lyk 'n ent van hom af aan 'n boom hang (211). Sy is gestraf vir Bran se daad. Hy verlaat die nedersetting met meer skuld en nie met die vergifnis waarvoor hy gekom het nie. Bran se enigste keuse is om terug te keer na die eiland.

Ná Tora se dood, val Bran Andalus uit frustrasie aan (211-212). Andalus maak egter geen geluid as Bran hom slaan nie en verdwyn uiteindelik: "Nothing [T]here is nothing in my arms, nothing at my feet. Just nothing" (212). Andalus het slegs in Bran se verbeelding bestaan. Al is Andalus denkbeeldig, kan hy beskou word as 'n uiterlike manifestasie van Bran se skuld. Die feit dat Andalus verdwyn, dui moontlik daarop dat Bran hom losmaak van die skuld van die verlede. Hy moet nou egter met die skuld van Tora se dood saamleef.

As gevolg van die temas van skulderkenning en die herroeping van die onreg van die verlede in die roman lees verskeie kritici *Wall of Days* allegories as kommentaar op die verrigtinge van die Waarheids-en-Versoeningskommissie (vgl. Barris 2012; Roper 2010: 2; Thurman 2011). Soos Barris (2012: 52) aantoon, is dit op die oog af nie noodwendig 'n Suid-Afrikaanse samelewing wat in *Wall of Days* uitgebeeld word nie. Hy identifiseer egter sekere "merkers" in die roman waardeur die fiktiewe gemeenskap Bran en die landskap verbind kan word met die Suid-Afrikaanse geskiedenis en verwysingsraamwerk: "[T]here are references to the Adamastor myth and Table Mountain (Bruce 2010: 46); and the motto of the town of Bran is 'In unity, strength' (p. 140), which echoes the motto of the first Republic of South Africa, 'Ex unitate vires'" (Baris 2012: 52).²

Ek koppel my bespreking van *Wall of Days* nie spesifiek aan die Suid-Afrikaanse konteks nie maar kyk hoe die roman aansluit by 'n internasionale tradisie van post-apokaliptiese of "post-holocaust" literatuur (Gordon 2006: 206). Die omgang met die verlede in die roman is egter ook sentraal in my bespreking. Ek argumenteer dat die soeke na betekenis van die hoofkarakter Bran in *Wall of Days* gelykgestel kan word aan 'n metaforiese en letterlike argeologiese uitgrawingsproses. Ek voer verder aan dat die wyse waarop hedendaagse gebruiksartikels voorgestel word as argeologiese oorblyfsels in onlangse post-apokaliptiese fiksie in verband gebring kan word met die sogenaamde argeologie van die kontemporêre verlede.

2. In *Wall of Days* word daar verwys na die Amhara-mense (133), 'n etniese groep binne Ethiopië. Die roman kan dus ook aan ander Afrika-ruimtes gekoppel word. Hierdie gegewe word verder bespreek in Afdeling 4.2.

2 Post-apokaliptiese literatuur

Gordon (2002: 206) beskryf “post-holocaust”-literatuur as “works that follow humankind after a nuclear, ecological, or other cataclysmic disaster”.³ Nicholls (1993: 582) wys daarop dat post-apokaliptiese voorstellings gewild is, maar nie beperk is nie, tot die genre van wetenskapsfiksie. Visies van ’n apokaliptiese of post-apokaliptiese toekoms kom ook algemeen voor in wat as distopiese literatuur geklassifiseer kan word. Sargent (1994: 9) definieer ’n distopie as die beskrywing van ’n niebestaande samelewing wat deur die eietydse leser as veel slegter as die werklike samelewing van die tyd waarin die werk verskyn, beskou word. Post-apokaliptiese literatuur kan as ’n subgenre binne dié twee genres beskou word. Daar is baie debatte oor wat die verskil tussen wetenskapsfiksie en distopiese literatuur is (vgl. Booker 1994: 19; Claeys 2010: 109; Fitting 2010: 139, 149; Le Guin 2010; Sargent 1975: 142; Suvin 2003: 188; Williams 1979: 52). Soos Suvin (2003: 188) wys, is die generiese onderskeid tussen distopiese literatuur en wetenskapsfiksie nie so duidelik nie, en oorvleuel die genres dikwels. Volgens Suvin (2003: 188) en Williams (1979: 53) fokus utopiese en distopiese literatuur hoofsaaklik op sosio-politiese kwessies, terwyl wetenskapsfiksie ook op die biologiese, geologiese en tegnologiese aspekte van ’n samelewing fokus. *Wall of Days* handel oor die sosio-politiese aard van ’n post-apokaliptiese samelewing. Die gegewe van ’n wêreld wat onder water is, sluit egter ook aan by wetenskapsfiksie deurdat dit ’n ruimte uitbeeld wat geologies verskil van die eietydse samelewing waarin die roman verskyn. In my bespreking maak ek dus gebruik van teoretiese insigte oor post-apokaliptiese voorstellings binne wetenskapsfiksie en distopiese literatuur. Nicholls som die basiese verhaallyn van post-apokaliptiese fiksie as volg op:

[D]isaster is, in the average scenario, seen as being followed by savage barbarism and a bitter struggle for survival, with rape and murder commonplace; such an era is often succeeded by a rigidly hierarchical feudalism based very much on medieval models. When the emphasis falls on struggle and brutality, as it very often does, we have in effect an awful-warning story. But often the new world is seen as more peaceful and ordered, more in harmony with Nature, than the bustle and strife of civilization.

(Nicholls 1993: 581)

Volgens Berger (1999: 6) is die post-apokaliptiese reeds opgesluit in die apokalips:

3. Gordon (2002: 206) wys op die verskil tussen “post-Holocaust”-literatuur en “post-holocaust”-literatuur. Die eersgenoemde verwys na tekste wat handel oor die volksmoord op Jode deur Hitler. Soos reeds genoem, verwys “post-holocaust”-fiksie na literatuur wat handel oor die nasleep van ’n ramp.

The apocalypse, then, is The End, or resembles the end, or explains the end. But nearly every apocalyptic text presents the same paradox. The end is never the end In nearly every apocalyptic presentation, something remains *after the end*. In the New Testament Revelation, the new heaven and earth and New Jerusalem descend. In modern science fiction accounts, a world as urban dystopia or desert wasteland survives Something is left over, and the world after the world, the *post-apocalypse*, is usually the true object of the apocalyptic writer's concern.

(Berger 1999: 6; kursief in oorspronklike)

In sy onderskeiding tussen rampfiksie ("disaster fiction") en post-apokaliptiese literatuur wys Nicholls (1993: 581) ook op die verhouding tussen die apokaliptiese en die post-apokaliptiese. In rampfiksie word daar gefokus op die ramp of katastrofe wat die samelewing vernietig, dus die apokalips self. In post-apokaliptiese literatuur gaan dit oor dit wat gebeur ná die ramp: "the kind of world in which the survivors live, and which they make for themselves" (Nicholls 1993: 581). Die nasleep van die apokalips is dus belangriker as die apokalips self. In hedendaagse post-apokaliptiese distopiese fiksie word die details van die apokalips self dikwels vaag gehou. In Cormac McCarthy se *The Road* (2006), byvoorbeeld, kan die leser slegs spekuleer oor wat presies aanleiding gegee het tot die post-apokaliptiese scenario wat uitgebeeld word (Knickerbocker 2010: 348-349). In Pringle en Nicholls (1993: 337-339) se bespreking van rampfiksie en Nicholls (1993: 581-584) se bespreking van post-apokaliptiese of "post-holocaust"-literatuur word baie romans egter binne albei kategorieë geplaas.⁴ Die twee tipes fiksie hou dus verband met mekaar. Uit hulle besprekings is dit wel duidelik dat rampfiksie fokus op die onmiddellike gevolge van die apokalips, terwyl post-apokaliptiese fiksie dikwels afspeel in 'n tyd lank nadat die katastrofe plaasgevind het.

Van die vroegste werke wat post-apokaliptiese visies bevat, is Mary Shelly se *The Last Man* (1826) en Hermann Lang se *The Air-Battle: A Vision of the Future* (1859). Die boek, wat 'n eiesoortige moderne vorm aan die subgenre verleen, en later deur talle post-apokaliptiese werke oorgeneem is, is egter Richard Jefferies se *After London; or, Wild England* (1885). Die roman speel af duisende jare nadat die katastrofe plaasgevind het (Nicholls 1993: 581). In die eerste twee dekades van die twintigste eeu is daar nie werklik 'n opbloeï in post-apokaliptiese voorstellings nie. Die belangrikste post-apokaliptiese romans in dié tyd is Jack London se *The Scarlet Plague* (1914) en S. Fowler Wright se *Deluge* (1928), en die opvolg *Dawn* (1929). In hierdie werke is die oorsaak van die katastrofe natuurlik (Nicholls 1993: 581). Tydens en ná die Tweede Wêreldoorlog is daar 'n merkwaardige toename in post-apokaliptiese voorstellings met werke soos René Barjavel

4. Pringle en Nicholls (1993) fokus in hulle besprekings hoofsaaklik op Engelstalige literatuur en literatuur wat in Engels vertaal is.

se *Ravage* (1943), *Ashes* deur Damon Knight (1967), en John Wyndham se *The Day of the Triffids* (1951) (Pringle & Nicholls 1993: 338; Nicholls 1993: 582). Ná die bomaanval op Hiroshima in 1945 is dit veral die gevolge van 'n atoomoorlog wat in post-apokaliptiese fiksie uitgebeeld word in romans soos Judith Merrill se *Shadow on the Hearth* (1950), Wilson Tucker se *The Long Loud Silence* (1952), Mordecai Roshwald se *Level 7* (1959), en Pat Frank se *Alas, Babylon* (1959) (Nicholls 1993: 582).

In die sewentigerjare van die twintigste eeu verskuif die fokus in post-apokaliptiese literatuur na die vernietiging van die natuur. In die vernietigde wêreld is die laaste paar oorlewende mense vasgevang in 'n oorlewingstryd: "Those few survivors, like the survivors of nuclear war, might just envy the dead. In these dystopian visions humans kill nature but, in a horrible irony, fail to kill themselves" (Jendrysik 2011: 39). Hierdie tipe post-apokaliptiese eko-katastrofe word uitgebeeld in distopiese films soos *Silent Running* (1972) en *Soylent Green* (1973), en in romans soos Ursula K. Le Guin se *The Dispossessed* (1974) (Jendrysik 2011: 40, 42). Post-apokaliptiese uitbeeldings in die tagtigerjare van die twintigste eeu neem hoofsaaklik die vorm aan van sogenaamde oorlewingsfiksie ("survivalist fiction"), roman-tiese avontuurverhale wat afspeel teen die agtergrond van vernietigde samelewings (Nicholls 1993: 583).

Dit wil voorkom asof daar met die eeuwisseling weer 'n toename is in meer "ernstige" post-apokaliptiese films en literatuur (vgl. Chang 2011, Knickerbocker 2010). Volgens Stableford (2010: 276-277, 279) hou distopiese post-apokaliptiese voorstellings aan die einde van die twintigste eeu en begin van die een-en-twintigste eeu verband met globale kommer oor toenemende omgewingsbesoedeling, die bedreiging van aardverwarming en die moontlike ekologiese katastrofes wat dit teweeg kan bring. Van die bekendste werke in dié tyd is Cormac McCarthy se *The Road* (2006) en Margaret Atwood se *Oryx and Crake* (2003) en *The Year of the Flood* (2009). Chang (2011: 17) stel selfs voor, nie heeltemal oortuigend nie, dat daar 'n nuwe onderafdeling binne distopiese literatuur, naamlik "post-apokaliptiese distopieë" geskep moet word: "Both the diminished utopianism of Butler's *Parable* series and the apocalypse and despair in Atwood's *Oryx and Crake* testify that dystopias around the millennium have undergone some significant transformation. They should be more properly labeled 'post-apocalyptic dystopias'". Volgens Chang (2011: 4) is daar nie meer sprake van die kritiese distopie, 'n distopie wat ten minste een eutopiese⁵ enklave het of die hoop bevat dat die distopie vervang kan word met 'n eutopie (Sargent aangehaal in Baccolini & Moylan 2003: 7), in hierdie tyd nie. Die term "post-apokaliptiese distopie" wat Chang voorstel vir hedendaagse distopiese tekste, is egter verwarrend omdat talle ouer

5. Sargent (1994: 8-9) gebruik die terme "eutopie" om na 'n goeie plek te verwys en "distopie" om na 'n slegte plek te verwys.

distopiese werke ook as post-apokalipties beskryf kan word. 'n Werk kan ook terselfdertyd 'n kritiese distopie en post-apokalipties wees. Chang se bespreking wys wel op die belang van post-apokaliptiese fiksie in hierdie tyd. Hy wys verder dat 'n era sonder hoop betree word. Volgens Jendrysik is daar 'n verdere ontwikkeling in post-apokaliptiese fiksie in die een-en-twintigste eeu deurdat daar 'n toename is in wat hy as "posthuman futures" klassifiseer:

Today, in the face of global environmental degradation, massive population growth, and the still lingering possibility of nuclear holocaust, we return to considering the possibility of the end of human civilization and indeed of the human race Reflecting this vision a new genre of popular films and books asks us to consider how the Earth and the natural world might fare in total absence of human beings. In doing so, they foresee a new sort of posthuman future, one in which nature survives the extinction of the human race. Alan Weisman's *The World without Us* (2007), the National Geographic Channel's *Aftermath: Population Zero* (2008), the History Channel's *Life after People* (2008 and 2010), and Animal Planet's *The Future Is Wild* (2002) all raise important and disturbing questions about the place of humans in the natural order and the future of nature at the hands of man.⁶

(Chang 2011: 34-35)

In hierdie werke is daar dus geen hoop vir die mens ná die apokalips nie. In Nicholls (1993: 581) se bespreking van post-apokaliptiese literatuur lê hy klem op die aard van die samelewing wat ná die apokalips ontstaan. Die vraag ontstaan of daar van 'n samelewing, 'n "beskawing", gepraat kan word as daar geen mense is nie. Ek beskou hierdie post-humanistiese werke egter ook as post-apokalipties omdat daar wel 'n vorm van lewe oorbly ná die apokalips.

Wall of Days sluit verder spesifiek aan by 'n onderafdeling binne post-apokaliptiese literatuur wat "vloed"-fiksie genoem kan word. Pringle en Nicholls (1993: 338) wys daarop dat verhale oor vloede so ver terugdateer soos ongeveer 2000 v.C. met *Die epos van Gilgamesj*. Vroeë voorbeelde van werke wat 'n oorstromende toekomstige wêreld uitbeeld, is John Bowen se *After the Rain* (1958) (Nicholls 1993: 582) en J.G. Ballard se 1962-roman *The Drowned World*. Volgens Stephen Baxter (2008: 18) word daar voorspel dat oseane se vlakke wêreldwyd met 'n meter gaan styg teen die einde van die een-en-twintigste eeu. Verskeie "vloedromans" verskyn dan ook in die een-en-twintigste eeu. Baxter skets so 'n toekomstige oorstromingsscenario in sy roman *Flood* (2008), en die vervolg daarop, *Ark* (2009). Verdere voorbeelde van "vloedromans" in dié tyd is Maggie Gee se *The Flood* (2004), Will Self se *The Book of Dave* (2006), en Ben Elton se *Blind Faith* (2007) (vgl. Baxter 2008: 18).

6. Binne Suid-Afrikaanse literatuur gee Eben Venter (2006: 321-323) so 'n post-humanistiese visioen aan die einde van sy distopiese roman *Horreelpoot*.

Wall of Days vertoon verskeie kenmerke van 'n tipiese post-apokaliptiese werk. Soos in baie onlangse post-apokaliptiese werke, bly die details wat aanleiding gee tot die post-apokaliptiese ruimte vaag (vgl. Knickerbocker 2010: 348-349). Die roman speel af in 'n tyd lank nadat die apokalips plaasgevind het. Dit kan afgelei word deurdat die verteller, die 53-jarige Bran, grootgeword het in dié post-apokaliptiese ruimte (9, 163). Daar is aanduidings dat die oorlog tussen Bran en Axum reeds aan die gang was toe Bran 'n kind was (80). *Wall of Days* verskil hierdeur van 'n roman soos Margaret Atwood se *Oryx and Crake* waarin een van die laaste oorlewende mense ná die apokalips, Jimmy oftewel Snowman, kennis het van die tyd vóór die apokalips:

[The novel relies] on a pattern of alternation between their narrative “present” (the post-apocalyptic ruins that Snowman inhabits) and “past” (the world of Snowman’s childhood and young adulthood, a hyper-exaggerated version of our present). *Oryx and Crake*, in particular, is structured like a prototypical Last Man on Earth novel: we begin inside the confused, traumatized mind of a character calling himself Snowman, who wakes alone on the beach. We quickly come to understand that Snowman is living after the end of the world. Surrounded by the “rusted car parts and jumbled bricks and assorted rubble” from the old world, this lonely figure carries with him a broken watch case that “he wears ... now as his only talisman”.

(Canavan 2012: 140)

Kearney (2012: 163-164) wys dat dieselfde strategie toegepas word in McCarthy se *The Road* deurdat die protagonis, die vader, gedurig terugdink aan die tyd voor die totale verval van die samelewing: “*The Road*, rather, constructs a history out of the future. So much of the novel, which takes place in a post-apocalyptic not-yet, centers on the memory of what might be called our present”. Die seuntjie in die roman is egter gebore ná die apokalips, sy ervaring van die post-apokaliptiese ruimte in *The Road* kan dus vergelyk word met Bran se ervaring van die post-apokaliptiese ruimte in *Wall of Days*. In *Wall of Days* is daar ook 'n gedurige interaksie tussen die pre-apokaliptiese verlede en Bran se post-apokaliptiese hede. Soos in Afdeling 4 bespreek, gebruik Bran die oorblyfsels uit die pre-apokaliptiese wêreld, selfs al het hy nie kennis van dié tyd nie, om betekenis te skep binne die post-apokaliptiese ruimte.

3 Artefaktuele geheue, vervreemding en die argeologie van die kontemporêre verlede

Anderson (2012: 267), wat fokus op apokaliptiese en post-apokaliptiese films in die twintigste en een-en-twintigste eeu, wys daarop dat, alhoewel die fokus in hierdie voorstellings meestal op grootskaalse vernietiging is,

daar in sommige films op 'n eiesoortige wyse met die oorblyfsels van die vernietigde beskawing omgegaan word:

Such imagery conveys a sense of national or global cataclysm, emphasizing the apocalyptic scale of destruction and, in many cases, giving directors the opportunity to deploy blockbuster special effects. Yet in some apocalyptic and post-apocalyptic films, a set of smaller-scale images conveys affection for individual physical objects, particularly for manufactured goods from the obliterated world.

(Anderson 2012: 267)

In sy artikel verwys hy na die animasiefilm *WALL-E* (2008) waarin 'n enkele robot deur die rommel van 'n post-apokaliptiese wêreld werk. Volgens Anderson (2012: 268, 269, 272) is die robot se omgang met die oorblywende verbruikersprodukte nostalgies van aard ten spyte van die kommentaar wat die film lewer op besoedeling as gevolg van die verbruikerskultuur. Daarom is daar 'n teenstrydigheid in die “boodskap” van die film (Anderson 2012: 275-276). Anderson (2012: 279) wys egter daarop dat dit nie noodwendig as 'n “fout” in die film beskou moet word nie maar eerder as 'n uitbeelding van die hedendaagse mens se ambivalente verhouding met die verbruikerskultuur: ons is bewus van die nadelige gevolge wat dit op die omgewing het, maar kan tog nie help om deelnemers daaraan te wees nie. Die hedendaagse mens se identiteit is gekoppel aan die verbruikerskultuur: “identity is tied to the products we possess; to participate in the human enterprise at all (at least in Western capitalist culture) is to form an emotional connection to manufactured goods” (p. 278). Anderson (2012: 272) bring *WALL-E* verder in verband met die belangstelling in vullis die afgelope dekades, soos byvoorbeeld in die “Garbage Project” in die VSA, wat in 1973 deur dr. William Rathje begin is en steeds aan die gang is (Buchli & Lucas 2001:3; Rathje 2001: 63). In die “Garbage Project” bestudeer Rathje dit wat gemeenskappe weggooi om sodoende meer oor hulle uit te vind (Rathje 2001: 64). Soos hieronder bespreek word, val Rathje se projek binne die veld van die sogenaamde argeologie van die kontemporêre verlede.

In *Wall of Days* word die hoofkarakter ook gekonfronteer met voorwerpe of artefakte: die materiële oorblyfsels van 'n pre-apokaliptiese verlede. As daar gekyk word na teorie oor die verband tussen geheue en argeologiese vondste, blyk dit dat voorwerpe uit die verlede 'n belangrike rol speel in die skep van betekenis in die hede.

Moshenska (2009: 45-46) en Jones (2012: 348) wys daarop dat die argeologiese uitgrawingsproses, veral in die werk van Freud en Walter Benjamin, as 'n metafoor gebruik word vir die proses van onthou en ander breinfunksies. In Freud se psigoanalise word onderdrukte herinneringe dikwels gelykgestel aan onontdekte argeologiese artefakte wat wag om uitgegrawe te word (Jones 2012: 348). In sy kort essay getiteld “Excavation

and Memory”, wat oorspronklik in 1932 gepubliseer is, beweer Benjamin dat die soeke na ’n persoon se verborge verlede en herinneringe op dieselfde wyse as ’n argeologiese studie aangepak moet word:

[G]enuine memory must therefore yield an image of the person who remembers, in the same way a good archaeological report not only informs us about the strata from which its findings originate, but also gives an account of the strata which first had to be broken through.

(Benjamin 1999: 576)

In ’n hedendaagse postmoderne samelewing waarin vaste en objektiewe waarhede bevraagteken word, is Benjamin se gebruik van die frase “genuine memory” ietwat problematies. Wat wel van belang is in sy uitspraak, is dat herinneringe bepaal word deur wie onthou word en in watter konteks.

Ook in die veld van argeologie self is die fokus op geheue opmerklik. Jones en Russell (2012: 268) beskou dit as deel van die “memory boom”, ’n preokkupasie met geheue en die verlede, binne die geestes- en sosiale wetenskappe die afgelope twee dekades. Volgens Jones en Russell (2012: 275) verskaf argeologiese vindplekke ’n materiële dimensie aan geheue en die verlede. Dit speel hierdeur ’n belangrike rol in die rekonstruksie van en affiliasie met die verlede, asook in die soeke na ’n sosiale identiteit (Jones & Russell 2012: 275). Ook Radley (1990: 57) beweer dat artefakte die geheue van individue en kulture vorm, want daar word onthou in ’n “world of things”:

The world of objects, as material culture, is therefore the tangible record of human endeavour, both social and individual. As part of that endeavour certain objects are marked out intentionally as things which will help their maker – or those who come after them – to remember an event, activity or principle. Other artefacts are not so intentionally created, but only later come to be marked in a way which designates them as special possessions, as part of the cultural heritage or of one’s memorabilia.

(Radley 1990: 48)

Na aanleiding van Radley se bespreking skep Urry (1996: 50) die term “artefactual memory”. Volgens hom word herinneringe georganiseer rondom diverse artefakte soos geboue, meubels, voorwerpe, foto’s, ensovoorts (Urry 1996: 50). Volgens Norder (2012: 386, 389) bly geheue opgesluit in natuurlike landskappe. Argeologiese merkers in die landskap vorm oor veranderende tye ’n palimpSES van menslike aksie: “a visible record of human experience, history, and memory that can be drawn upon through experiential encounters that serve to reinforce a communal sense of place and identity” (Norder 2012: 386). Graham (2009: 90-92) maak gebruik van die term “urban palimpsest” om na dieselfde tipe verskynsel binne die ruimte van die stad te verwys: “the most useful way to think about urban space is not as fixed or static environments but as a palimpsest through

which the reader may decode the multiple lost histories accessible only through marks and phantoms” (Graham 2009: 92).

Die veld van argeologie kan verbind word met die post-apokaliptiese diskoers deurdat dit in albei gaan oor samelewings wat vernietig is. Soos bespreek word, speel die hoofkarakter in *Wall of Days* se soeke na identiteit deur middel van argeologiese oorblyfsels ’n sentrale rol in die roman. Die roman funksioneer verder as ’n tipe argeologie van die kontemporêre verlede, wat vervolgens bespreek word. Volgens Buchli en Lucas (2001: 3) is daar sedert die sestigerjare van die twintigste eeu wegbeweeg van die idee dat argeologie slegs te doen het met die antieke geskiedenis. Gedurende die sewentigerjare van die twintigste eeu het studies oor moderne of kontemporêre materiële kultuur (byvoorbeeld die bekende “Garbage Project” wat reeds genoem is) op die voorgrond getree (Buchli & Lucas 2001: 3). Buchli en Lucas (2001: 3) beweer dat die veld van argeologie teen die een-en-twintigste eeu nie meer bepaal word deur die studie van ’n spesifieke periode nie, maar eerder fokus op die aard van argeologiese metodes en data: “the whole issue of how recent the subject matter of archeology should be, becomes irrelevant” (Buchli & Lucas 2001: 3). Na aanleiding van hulle bespreking identifiseer Harrison (2011: 142, 146, 147) sekere sleutel-doelwitte of eienskappe van die argeologie van die kontemporêre verlede:

- Die waarnemer word vervreem van sy of haar eie materiële wêreld: die bekende word onbekend gemaak.
- Die gaping tussen die verlede en die hede word oorbrug. Die verlede word hierdeur meer toeganklik. Verlore, onderdrukte en onteiene stemme van die verlede en die hede tree op die voorgrond.
- Dit dien as ’n tipe “reddingsargeologie”. ’n Materiële en argeologiese kennisbasis van die kontemporêre samelewing word geskep om in die toekoms, wanneer sekere aspekte van ons samelewing vernietig is, te gebruik.
- Kwessies rondom produksie en konsumpsie, geheue, onthulling, teenwoordigheid en afwesigheid word aangespreek.

Baie van die eienskappe van die argeologie van die kontemporêre verlede kan op een of ander wyse betrek word by die analise van *Wall of Days*. Die vervreemdingseffek van die argeologie van die kontemporêre verlede is egter veral relevant vir die bespreking omdat herkenbare hedendaagse gebruiksartikels slegs nog as argeologiese artefakte bestaan in die toekomstige post-apokaliptiese wêreld in die roman. Volgens Buchli en Lucas (2001: 9) is die tradisionele doel van argeologie om vreemde items uit die verre verlede bekend te maak. As die argeologiese proses op items uit die hede of onlangse verlede toegepas word, het dit egter die teenoorgestelde effek. Alledaagse artikels word vreemd gemaak deur hulle te klassifiseer en analiseer volgens argeologiese metodes:

This is almost a perverse exercise in making familiar categorisations and spatial perceptions unfamiliar – a translation from an everyday perceptual language into an archaeological one The archaeological method takes us further away, distances us from any attachment to the objects and the material world we encounter.

(Buchli & Lucas 2001: 9)

Vervreemding is ook 'n eienskap wat gekoppel kan word aan die genres van wetenskapsfiksie en distopiese literatuur. In sy definisie van die utopiese literatuur,⁷ wat distopiese literatuur insluit, identifiseer Suvin (2003: 188-189) vervreemding as een van die sentrale kenmerke van die genre:

[T]he construction of a particular community where sociopolitical institutions, norms, and relationships between people are organized according to a *radically different principle* than the author's community; this construction is based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis

(Suvin 2003: 188, kursief in oorspronklike)

Volgens Hollinger en Gordon (2002: 4) is die konvensionele strategie in wetenskapsfiksie om die toekoms te gebruik om kommentaar te lewer op die hede, en die vreemde om kommentaar te lewer op die bekende. Hulle wys daarop dat die hede die toekoms in wetenskapsfiksie, veral met betrekking tot wetenskaplike innovasie, tot 'n groot mate ingehaal het: "Ideas and images that very recently seemed far-fetched and figurative ... strike us now as increasingly accurate, and the challenge for science fiction today is less to extrapolate a far future than to keep up with a permanently mutable present" (2002: 2).

Dit is dus moeilik om 'n toekoms uit te beeld wat werklik vreemd voorkom vir die leser. Dit is nie net wetenskaplike uitvindings wat ons ingehaal het nie, maar ook omgewingsvernietiging en morele en sosiale verval, soos uitgebeeld in die distopie. Ek stel voor dat daar in hedendaagse post-apokaliptiese distopiese literatuur en wetenskapsfiksie 'n nuwe strategie van vervreemding toegepas word: bekende voorwerpe uit ons hedendaagse kultuur word geplaas binne 'n vreemde post-apokaliptiese konteks. Dié vervreemding kan gekoppel word aan die wyse waarop hedendaagse voorwerpe en rommel geherklassifiseer word as argeologiese vondste binne die argeologie van die kontemporêre verlede. Sodoende word nuwe betekenis aan hierdie voorwerpe gegee. Soos wat Anderson (2012: 271) in sy bespreking van *WALL-E* wys, het die plasing van objekte uit ons eie historiese moment binne 'n post-apokaliptiese toekoms geweldige trefkrag.

7. Suvin (2003: 189) onderskei twee subgenres binne utopiese literatuur: die eutopie, waarin die gemeenskap op 'n radikale "meer perfekte" wyse georganiseer is, en die distopie, waarin die samelewing op 'n radikale "minder perfekte" wyse georganiseer is. Suvin beskou distopiese literatuur dus as 'n onderafdeling van die oorkoepelende genre van utopiese literatuur.

Kearney (2012: 160) wys, byvoorbeeld, op die kragtige effek van 'n enkele blikkie Coca-Cola, 'n herkenbare hedendaagse voorwerp, binne die vreemde post-apokaliptiese landskap in Cormac McCarthy se *The Road*.

In die bespreking van *Wall of Days* sal daar eerstens gewys word op die hoofkarakter Bran se obsessie met die skep van 'n nuwe geskiedenis in 'n post-apokaliptiese ruimte. Sy omgang met argeologiese artefakte uit die pre-apokaliptiese era vorm deel van hierdie afdeling. Tweedens sal daar gewys word hoe *Wall of Days* as 'n argeologie van die kontemporêre verlede funksioneer deurdat lesers vervreem word van hulle alledaagse werklikheid.

4.1 Bran as post-apokaliptiese geskiedskrywer en argeoloog

Die geskiedenis van die mensdom word in *Wall of Days* weggegee deur die vloed, die apokalips. Bran kan beskou word as 'n ontdekkingsreisiger in dié nuwe wêreld. *Wall of Days* kan verder gelees word as 'n post-apokaliptiese robinsonade (vgl. Barris 2012; Turpin 2011). Barris wys hoe die gegewens van Daniel Defoe se agtiende-eeuse roman *Robinson Crusoe* aangepas word binne die postkoloniale, post-apokaliptiese konteks in *Wall of Days*:

Like Robinson Crusoe, Bran stalks his small world, keeping a journal of its resources and his reduced condition, and devoting his time and energy to the labours of survival. The drowning of the island, however, plays counter to the colonial paradigm expressed in Defoe's novel, which assumes an expanding world, and is confident of abundant resources which are there to be found and plundered. *Wall of Days* draws energy too from the more current apocalyptic language of global warming.

(Baris 2012: 51)

Baris (2012: 51) voer aan dat Bran besig is met 'n desperate opname van wat oor is in 'n vernietigde wêreld, terwyl Crusoe boekgehou het van nuwe ontdekkings in 'n opwindende nuwe wêreld. Tog is daar iets van 'n koloniale arrogansie in Bran se post-koloniale ontdekkingsreis. Hy dink dat hy die eerste mens is om die ruimte van die eiland te betree en beskryf dit as 'n "place without a history" (21). Die teenwoordigheid van die prehistoriese liggaam in die moerasturf op Bran se eiland is egter 'n bewys dat die eiland wel vroeër bewoon is en wel 'n geskiedenis het (221).⁸

8. Thurman (2011) bring die gepreserveerde lyk in *Wall of Days* in verband met die "Tollund Man". Honderde sogenaamde "bog bodies", onder andere die "Tollund Man", is vanaf so vroeg soos die agtiende eeu in die noordweste van Europa uitgegrawe. Die liggame dateer vanaf 8000 v.C. tot die vroeë Middeleeue. Sommige glo dat baie van die liggame die oorblyfsels is van mense wat as rituele sondebokke geoffer is (Lobell & Patel 2010). Bran kan as die sondebok van die nedersetting Bran beskou word. Alhoewel almal op een of ander wyse skuld het aan die "Programme", is Bran die een wat die skuld moet dra en verban word, terwyl die res van die inwoners maak asof

Hy het homself reeds voordat hy na die eiland verban is, aangestel as die geskiedskrywer van die post-apokaliptiese ruimte:

As well as being the town's Marshal, I was also its historian. I drew maps of its beginnings, of the position of the first houses. I talked to the founding fathers before they died. I nailed a plaque to the door of the oldest building, another to the door of the first clinic ... I was, truly, the man who knew this town the best, who, I dare say, still knows it best. The settlement and the island. Maps, notes, beginnings. My work here mirrored by my work on the island.

(102)

Bran se arrogansie is ook teenwoordig in sy omgang met die ander inwoners van die nedersetting Bran. Hy verwys na homself as die patriarg van Bran (130). Hy beskou homself as verhewe bo die res van die inwoners: "I felt anger, sometimes, that it was left to me, a stronger mind, to lead, to imagine, to impose something like order on these simple people. I wondered if it was worth it. To have saved a savage is perhaps no great thing after all" (129). Bran maak gebruik van tipiese koloniale terminologie: hy is die beskaafde geleerde wat die barbare moes lei.

Bran se geskiedskrywing is tweedelig. Eerstens skep hy 'n nuwe geskiedenis vir die nedersetting Bran, en later ook vir die eiland, deur boek te hou van gebeure: "I will leave a record for future generations, if there are any I will leave a history of this place" (15). Hy meet gedurig die sinkende eiland se omtrek om sodoende die kaart van die eiland wat hy geteken het op datum te hou (14). Hy doen ook 'n biologiese studie oor die eiland en teken elke nuwe dier en plant wat hy ontdek aan (13). Tweedens probeer hy om die verlore geskiedenis van die pre-apokaliptiese tyd te herroep deur as argeoloog op te tree en oorblyfsels uit dié tyd te interpreteer. Die ruïnes van pragtige geboue en standbeelde is sigbaar op die bodem van die oseaan (17, 73-74). Die post-apokaliptiese landskap in *Wall of Days* kan hierdeur in verband gebring word met Norder (2012: 386) en Graham (2009: 90-92) se beskrywing van vergete geskiedenisse wat opgeroep word deur die palimpses van argeologiese oorblyfsels in 'n ruimte. Bran vermoed dat die geskiedenis van die mensdom opgesluit is in dié argeologiese vondste: "What would I find there? Around the corners of narrow streets, deep within abandoned buildings, would I find our story, our beginning?" (74). Weereens is hy, volgens hom, die enigste een wat belangstel in dié verlede en is die ander inwoners van Bran slegs gefokus op oorlewing (70): "I toned down my stories of ruins, of enormous boats and vessels, of papers covered in text no one could read, in favour of details of the food roster, the routine,

hulle dit nie onthou nie. Thurman (2011) bring verder die lyk in *Wall of Days* in verband met die lyk in Nadine Gordimer se *The Conservationist* (1974) wat ook telkens na die oppervlak kom.

the rules of the Programme. They were not interested in the poetry of the past, in how it can make us desire a new future” (110).

Sy frustrasie met die inwoners van Bran word verder gevoer as hy terugkeer ná sy ballingskap en vind dat hulle die “nuwe” geskiedenis van die nedersetting uitgewis het: Bran se naam is van die lys van leiers in die stadsaal verwyder en met die naam van ’n fiktiewe persoon, Madara, vervang (140). Volgens Bran het die nedersetting nou ’n “imperfect history” (141). Die kliphope wat Bran op die grafte geplaas het van diegene wat as deel van die “Programme” tereggestel is, is toegegroeï (159). Volgens Radley (1990: 48) word merkers en monumente op die landskap aangebring as ’n herinnering aan sekere gebeurtenisse. Die karakter Bran se poging om ’n materiële, tasbare rekord van dié aspek van die nedersetting Bran te skep, is egter tevergeefs. Daar sal later geen oorblyfsels van die tyd van die “Programme” wees nie.

Die akkuraatheid van geskiedskrywing word bevraagteken as Elba, die vrou wat Bran met sy terugkoms bevriend, vir Bran sê: “Sometimes you discover you have an entirely different past to what you believed” (137). Hierdeur word geïmpliseer dat Bran se weergawe van die geskiedenis van die nedersetting nie noodwendig die enigste of “perfekte” weergawe is nie. Bran se omgang met die artefakte uit die pre-apokaliptiese tyd dui ook op die subjektiewe aard van argeologiese of geskiedkundige kennis. Sy verwysing na dié oorblyfsels as die “poetry of the past” (110) het ’n nostalgiese karakter. Hy het geen kennis van die pre-apokaliptiese tyd nie, tog veronderstel hy dat dit ’n beter tyd was vir die mensdom: “how all the evidence pointed to our kind being far more powerful, far more numerous and technologically advanced than we are now” (110). Volgens Bran was daar ’n tyd wat mense nie om oorlewing moes veg nie en kan daar weer so ’n tyd bereik word (109). Hy trek egter nooit ’n verband tussen die pre-apokaliptiese verlede en die post-apokaliptiese ruimte nie. Hy oorweeg dit nie dat die apokalips moontlik teweeggebring is deur die mensdom se aksies in die pre-apokaliptiese era nie.

Die wyse waarop *Wall of Days* aansluit by die argeologie van die kontemporêre verlede word in die volgende afdeling bespreek. Bran se desperate boekhouding (alhoewel dit nie slegs argeologies van aard is nie, maar ook biologies en geskiedkundig) kan egter reeds by dié veld betrek word. Bran beoefen ’n tipe “reddingsargeologie”. Dit verskil egter van Harrison (2011: 146) se beskrywing van ’n “reddingsargeologie” binne die argeologie van die kontemporêre verlede: Bran versamel nie die artefakte van sy samelewing voor dit vergaan nie, maar probeer dit wat oorgebly het ná jare van natuurlike rampe en oorloë bewaar.

4.2 *Wall of Days* as 'n argeologie van die kontemporêre verlede

Wall of Days as teks funksioneer op verskeie vlakke op dieselfde wyse as die argeologie van die kontemporêre verlede, soos uiteengesit deur Harrison (2011: 142, 146, 147). Eerstens word kwessies rondom produksie en verbruik aangespreek. 'n Post-apokaliptiese ruimte – waarin daar 'n oorlog uitgebreek het as gevolg van 'n tekort aan hulpbronne – word uitgebeeld. Ná afloop van die oorlog word 'n samelewing geskep waarin produksie en konsumpsie streng beheer word. In Bran is daar 'n gemeenskaplike kombuis wat elke dag aan elke inwoner 'n rantsoen kos verskaf: mense mag nie kos in hulle huise aanhou nie (93). Soos reeds genoem, word die inwoners se stand in die gemeenskap gekoppel aan hulle produktiwiteit (53). Vryheid word as gevolg van die tekort aan hulpbronne verder ingeperk binne die post-apokaliptiese ruimte deurdát inwoners van die twee nedersettings nie mag kom en gaan soos hulle wil nie: “Citizens would also not be allowed to leave. Everything in the world was divided between Bran and Axum. There was so little in the world that we could not risk someone, not of the settlement, pilfering food that could nourish our brittle communities” (83).⁹

Ook in die beskrywing van Bran se eiland word daar gewys op die spanning tussen produksie en verbruik. Alhoewel daar 'n woud is op Bran se eiland, groei geen nuwe bome nie. Bran werk uit dat hy genoeg hout het vir twintig jaar as hy slegs elke agt weke een boom afkap (8). Die eiland kan, wat die beskikbaarheid van hulpbronne aangaan, as 'n mikrokosmos van ons eie wêreld beskou word: albei beskik oor beperkte hulpbronne wat vinnig besig is om opgebruik te word.

Met Bran se terugkeer na die nedersetting merk hy egter op dat die buitewyke van Bran meer vrugbaar is as toe hy die nedersetting verlaat het. Hase is volop, vrugtebome is vol vrugte en daar is velde vol koring, mielies en gort (79, 88, 89). Hy beskryf die landskap in byna utopiese terme: “Wildflowers softening the landscape, giving the air, it seems, a delicate perfume. I am amazed. I have never seen flowers like this” (87). Binne die mure van die nedersetting is dit egter vaal en kaal (101). Tradisioneel word natuurlike en mensgemaakte ruimtes in distopiese literatuur in teenstelling met mekaar geplaas en dien die natuur as 'n utopiese enklave binne die distopie.¹⁰ Jendrysik (2011: 43) wys dat daar in onlangse post-humanistiese post-apokaliptiese fiksie gewys word dat die natuur slegs kan herstel as die mens uitgewis word. Die uitbeelding van die natuurlike ruimte in *Wall of*

9. Daar word tog in die roman verwys na sogenaamde “nomads”, mense wat buite die samelewing woon (87). Dit is nie duidelik of hulle ook aan die bepalings van die “Programme” onderhewig is nie.

10. Winston en Julia in Orwell se *Nineteen Eighty-Four*, byvoorbeeld, ontsnap na 'n wegkruipplek buite die stad. Dit is 'n oopte in 'n woud waar die lug skoon is en jy voëls kan hoor sing (Orwell [1949]1984: 257-263).

Days hou egter eerder verband met Nicholls (1993: 581) se uiteensetting van post-apokaliptiese literatuur. Volgens hom word daar in baie post-apokaliptiese werke teruggekeer na 'n natuurlik leefwyse ná die apokalips. Alhoewel die nedersetting Bran self stowwerig en onvrugbaar is, wil dit voorkom asof die inwoners in harmonie met die natuur leef. Die volopheid van wild en wilde vrugtebome wys dat hulle nie die natuurlike hulpbronne oorbenut nie en die natuur sodoende kans kry om te herstel. Die gemeenskap maak wel van die natuurlike ruimte buite die stadsmure gebruik om voedsel te verbou: daar is dus 'n wisselwerking tussen mens en natuur. Bran skryf die herstel van die natuur aan homself en die "Programme" toe: "My rules have rescued the settlement from starvation. It was a process you could see happening in my days as Marshal but I am surprised at how far it seems to have come, the fields of corn and wheat, the orange orchard and now this talk of abundant harvests of grapes" (107). Sy streng reëls is egter reeds vir tien jaar afgeskaf, en dit wil voorkom asof die grootste veranderinge in die landskap in die tyd ná die "Programme" plaasgevind het. In die roman word gesuggereer dat die mens eerder in harmonie met die natuur moet leef as om die natuur te probeer beheer. Die nedersetting Bran se natuurlike leefwyse is in skerp kontras met die hedendaagse verbruikerskultuur. *Wall of Days* kan as 'n waarskuwing beskou word dat die apokalips voorkom kan word as die mensdom terugkeer na 'n meer natuurlike leefwyse.

Kommentaar op die hedendaagse verbruikerskultuur word verder gelewer in die roman deur herkenbare hedendaagse gebruiksartikel as vreemde artefakte uit 'n pre-apokaliptiese tyd voor te stel. *Wall of Days* kan hierdeur in verband gebring word met die vervreemding van die argeologie van die kontemporêre verlede. Bran dink byvoorbeeld die volgende oor een van ons volopste en goedkoopste materiale, plastiek: "We have plastic, have the word for plastic but do not produce it or know how to produce it" (17). Binne 'n post-apokaliptiese konteks kry 'n stuk plastiek nuwe betekenis: As 'n bio-onafbreekbare produk weerstaan plastiek selfs die aanslae van 'n apokalips.

Verdere kommentaar op hedendaagse omgewingskwessies is dat dierspesies wat tans bedreig is, byvoorbeeld die gorilla, heeltemal onbekend is in die roman. *Wall of Days* gee 'n skrikwekkende blik op die toekoms waarin die aarde se fauna-spesies byna heeltemal uitgewis is. Op sy eiland vind Bran slegs vyf tipes vis, 'n paar ander seediere, een soort seemeeu en een soort wurm (13). In die roman word daar slegs na twee tipes diere in die nedersetting Bran verwys: hase en arende (78). 'n Prentjie van gorillas is dus 'n waardevolle argeologiese vonds uit 'n vreemde samelewing van die verlede vir 'n jong Bran:

I saw this picture as a child. I found it in a ruin my group came across as we moved south. In the picture were creatures shaped like men but with bigger jaws and heavier foreheads. They were covered in black hair and standing in a forest of the lushest green.

(163)

Die leser word verder vervreem deurdat bekende hedendaagse kulturele kennis verlore is binne die post-apokaliptiese ruimte in die roman. Die Christelike godsdiens bestaan nog slegs as stories: “Abel. It is a common name in Bran. Its origins are unclear but we tell of two brothers at the beginning of time. Abel is murdered by his brother” (121). Instellings wat die hedendaagse leser as vanselfsprekend beskou, byvoorbeeld die gebruik van die Gregoriaanse kalender, word bevraagteken:

At the end of fifty-two of these plus one extra mark or two extra every fourth year I start a new row ... I remember being told why we measure time in this way ... but every year I realise I have forgotten the reason So much of what I do, of what we used to do, is for reasons that I cannot remember, that I dare say no one can remember.

(8)

’n Wêreld waarin ’n raamwerk en bronne van kennis nie meer bestaan nie, soos uitgebeeld in *Wall of Days*, is in skerp teenstelling met die informasie-ontploffing binne die hedendaagse samelewing. In die aanhaling hierbo word daar ook kommentaar gelewer op die aard van geheue: dit is vlietend en dikwels onbetroubaar. Soos Bran se sinkende eiland, word sy kennis oor die verlede al kleiner en kleiner. Bran het egter nie die opsie om inligting wat hy vergeet in ’n biblioteek of op die internet na te slaan nie. In dié post-apokaliptiese wêreld is kennis vir altyd verlore as dit vergeet word.

Die artefakte in *Wall of Days* dateer nie slegs uit ons hede nie, maar ook uit vroeër eras. Bran vind, byvoorbeeld, ’n monoliet waarop die volgende woorde gegraveer is: “We, the Amhara ...” (133). Die Amhara-mense is ’n streng Christelike Ortodokse agrariese Ethiopiese bevolkingsgroep wat al vir eeue bestaan. Die monoliet dateer waarskynlik uit hulle antieke geskiedenis. Die beskrywing van ’n ondergrondse kliptombe wat Bran vind (128), toon ook verskeie ooreenkomste met die oorblyfsels van tombes in die antieke Aksum begraafigrond in Ethiopië (afbeeldings in Phillipson 2009: 13-24):

It was a stone pillar. At the base was an entrance leading underground I descended stone stairs The passage went further underground and turned corners. I marked my way with a stone. I had been walking for a long time when I began to see them. Shelves set into the walls. On each shelf a body, some wrapped in clothes, some not I came at last to a circular chamber. There on a stone slab a piece of metal in the shape of a cross. There was a red stone in the middle of it.

(128)

Die Amhara is egter nie net belangrik in die geskiedenis van Ethiopië nie, maar is as een van die grootste bevolkingsgroepe in die land (volgens Ethiopië se sensus van 2007 maak die Amhara 26% van Ethiopië se totale bevolking uit) 'n belangrike rolspeler in die hedendaagse Ethiopiese samelewing (Lefort 2010: 438-439). In *Wall of Days* bestaan daar slegs nog gerugte oor die Amhara-mense (133). Hulle is, in Elba se woorde, 'n "long-dead people who once ruled the world only for time to turn their monuments into ruins" (133). Dis opmerklik dat die artefakte wat oorbly ná die apokalips uit die Amhara se antieke geskiedenis is, en nie uit hulle moderne geskiedenis nie. Die insig wat Bran kry in die Amhara se kultuur deur middel van die artefakte wat hy vind, is dus verwronge deurdat 'n groot deel van hulle geskiedenis vir ewig uitgewis is. Bran se poging om die geskiedenis te rekonstrueer op die basis van die argeologie kan daarom bevraagteken word.

Die plasing van eeue oue artefakte van die Amhara en die artefakte uit die hedendaagse verbruikerskultuur in dieselfde ruimte lewer ook kommentaar op die argeologiese proses in die algemeen. Tradisioneel word daar binne die veld van argeologie meer waarde geheg aan voorwerpe uit die verre verlede as aan voorwerpe uit die nabye verlede of hede. Binne die argeologie van die kontemporêre verlede word hierdie onderskeid opgehef. In *Wall of Days* is die hedendaagse samelewing se kulturele erfenis nie imposante kliptempels nie maar plastiek en prentjies uit 'n tydskrif. Op die oog af lyk dit dus asof die voorwerpe uit die verre verlede méér betekenis dra as dié uit die moderne era. Bran het egter ewe min kennis aangaande albei tydperke, en gebruik voorwerpe uit beide om 'n nuwe geskiedenis te probeer bou. In die post-apokaliptiese landskap het die oorblyfsels uit een tydperk dus nie meer waarde as artefakte uit die ander tydperk nie. Soos reeds genoem, is die geskiedkundige kennis wat Bran opdoen deur die artefakte egter fragmentaries van aard en onbetroubaar.

5 Gevolgtrekking

In *Wall of Days* is die hoofkarakter Bran onsuksesvol in die skep van 'n nuwe geskiedenis en identiteit deur sy argeologiese vondste. Aan die einde van die roman word hy teruggedryf na sy steeds sinkende eiland. Waar hy vroeër sorgvuldig boekgehou het van die lewensmiddele op die eiland, kap hy nou bome af sonder om daaroor na te dink (227, 229). Daar is vir hom nie 'n nuwe begin ná die apokalips nie, slegs 'n einde. Die toename in hulpbronne in die nedersetting Bran dui moontlik op hoop vir die mensdom. Alhoewel die nedersetting nie so vinnig soos Bran se eiland geaffekteer word deur die stygende watervlakke nie, sal dit egter ook op die ou end onder die water verdwyn. Die inwoners se historiese geheueverlies en onwilligheid om 'n nuwe geskiedenis te skep, beteken dat daar geen rekords

van die nedersetting sal wees nie. In die toekoms wat geskets word in *Wall of Days* sal daar uiteindelik geen bewyse van die mens se bestaan oorbly nie.

Die roman dien as 'n waarskuwing oor wat kan gebeur as omgewingsvernietiging nie gestop word nie. Soos in die argeologie van die kontemporêre verlede word die leser gekonfronteer met kwessies rondom produksie en verbruik in die hedendaagse verbruikerskultuur. Betekenis word geskep deur middel van vervreemding. Deur die uitbeelding van hedendaagse verbruikersartikels as artefakte in die post-apokaliptiese ruimte word die leser met die vraag gelaat: Wat sal oorbly van die mensdom ná die afloop van 'n apokalips en wat sal dit van ons sê?

Verwysings

Anderson, Christopher Todd

- 2012 Post-Apocalyptic Nostalgia: WALL-E, Garbage, and American Ambivalence toward Manufactured Goods. *Lit: Literature Interpretation Theory* 23(3): 267-282.

Baccolini, Raffaella & Moylan, Tom

- 2003 Introduction: Dystopia and Histories. In: Baccolini, Raffaella & Moylan, Tom (eds) *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York & London: Routledge, pp. 1-12.

Barris, Ken

- 2012 Interrogations of Guilt and Amnesia in Mike Nicol's *The Ibis Tapestry*, and *Wall of Days* by Alastair Bruce. *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies* 29(2): 46-57.

Baxter, Stephen

- 2008 Comment: A Global Flood. *New Scientist* 199(2665): 18.

Benjamin, Walter

- 1999 *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. Cambridge & London: Belknap Press of Harvard University Press.

Berger, James

- 1999 *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Booker, M. Keith

- 1994 *The Dystopian Impulse in Modern Literature*. Westport, Connecticut & London: Greenwood.

Bruce, Alastair

- 2010 *Wall of Days*. Cape Town: Umuzi.

Buchli, Victor & Lucas, Gavin

- 2001 The Absent Present: Archaeologies of the Contemporary Past. In: Buchli, Victor & Lucas, Gavin (eds) *Archaeologies of the Contemporary Past*. London & New York: Routledge, pp. 3-18.

Canavan, Gerry

- 2012 Hope, But Not for Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood's *Oryx and Crake* and *The Year of the Flood*. *Literature Interpretation Theory* 23(2): 138-159.

- Chang, Hui-chuan
2011 Critical Dystopia Reconsidered: Octavia Butler's *Parable* Series and Margaret Atwood's *Oryx and Crake* as Post-Apocalyptic Dystopias. *Tamkang Review* 41(2): 3-20.
- Claeys, Gregory
2010 The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. In: Claeys, Gregory (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 107-131.
- Fitting, Peter
2010 Utopia, Dystopia and Science Fiction. In: Claeys, Gregory (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 135-153.
- Gordon, Joan
2002 Utopia, Genocide, and the Other. In: Hollinger, Veronica & Gordon, Joan (eds) *Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 204-216.
- Graham, Shane
2009 *South African Literature after the Truth Commission: Mapping Loss*. Scottsville: University of KwaZulu-Natal Press.
- Harrison, Rodney
2011 Surface Assemblages: Towards an Archaeology in and of the Present. *Archaeological Dialogues* 18(2): 141-161.
- Hollinger, Veronica & Gordon, Joan
2002 Introduction: Edging into the Future. In: Hollinger, Veronica & Gordon, Joan (eds) *Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 1-8.
- Jendrysik, Mark S.
2011 Back to the Garden: New Visions of Posthuman Futures. *Utopian Studies* 22(1): 34-51.
- Jones, Siân
2012 "Thrown Like Chaff in the Wind": Excavation, Memory and the Negotiation of Loss in the Scottish Highlands. *International Journal of Historical Archaeology* 16: 346-366.
- Jones, Siân & Russell, Lynette
2012 Archaeology, Memory and Oral Tradition: An Introduction. *International Journal of Historical Archaeology* 16: 267-283.
- Kearney, Kevin
2012 Cormac McCarthy's *The Road* and the Frontier of the Human. *Lit: Literature Interpretation Theory* 23(2): 160-178.
- Knickerbocker, Dale
2010 Apocalypse, Utopia, and Dystopia: Old Paradigms Meet a New Millennium. *Extrapolation* 51(3): 345-357.
- Lefort, René
2010 Powers – *mengist* – and Peasants in Rural Ethiopia: The Post-2005 Interlude. *The Journal of Modern African Studies* 48: 435-460.

- Le Guin, Ursula K.
 2010 After the Flood. *Mail & Guardian*. Online, 29 Januarie. Online: <<http://www.mg.co.za/article/2010-01-29-after-the-flood>>. 12 Oktober 2010.
- Lobell, Jarrett A. & Patel, Samir S.
 2010 Bog Bodies Rediscovered. *Archaeology* 63(3). Online: <<http://archive.archaeology.org/1005/bogbodies/>>. 2 Augustus 2013.
- Moshenska, Gabriel
 2009 Resonant Materiality and Violent Remembering: Archaeology, Memory and Bombing. *International Journal of Heritage Studies* 15(1): 44-56.
- Nicholls, Peter
 1993 Holocaust and After. In: Clute, John & Nicholls, Peter (eds) *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martins, pp. 581-584.
- Norder, John
 2012 The Creation and Endurance of Memory and Place among First Nations of Northwestern Ontario, Canada. *International Journal of Historical Archaeology* 16: 385-400.
- Orwell, George
 [1949]1984 *Nineteen Eighty-Four*. Oxford: Clarendon.
- Phillipson, David W.
 2009 *Ancient Churches of Ethiopia*. New Haven & London: Yale University Press.
- Pringle, David & Nicholls, Peter
 1993 Disaster. In: Clute, John & Nicholls, Peter (eds) *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martins, pp. 337-339.
- Radley, Alan
 1990 Artefacts, Memory and a Sense of the Past. In: Middleton, David & Edwards, Derek (eds) *Collective Remembering*. London, California & New Delhi: SAGE, pp. 46-59.
- Rathje, William
 2001 Integrated Archaeology: A Garbage Paradigm. In: Buchli, Victor & Lucas, Gavin (eds) *Archaeologies of the Contemporary Past*. London & New York: Routledge, pp. 63-76.
- Roper, Chris
 2010 Adrift in a Sea of Guilt. *Mail & Guardian*, 25 November 2010, p. 2.
- Sargent, Lyman Tower
 1975 Utopia – The Problem of Definition. *Extrapolation* 16(2): 137-148.
 1994 The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies* 5(1): 1-37.
- Stableford, Brian
 2010 Ecology and Dystopia. In: Claeys, Gregory (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 259-281.
- Suvin, Darko
 2003 Theses on Dystopia 2001. In: Baccolini, Raffaella & Moylan, Tom (eds) *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York & London: Routledge, pp.187-201.

- Thurman, Chris
2011 Wall of Days: *Itch. A Journal of Creative Expression*, 21 Maart. Online: <<http://www.itch.co.za/metatext>>. 9 Mei 2013.
- Turpin, Adrian
2011 *Wall of Days: A Dystopian Fantasy about a Demagogue who Decides to Return Home after 10 Years of Exile on a Desert Island. Financial Times, Books*, 19 Augustus. Online: <<http://www.ft.com/cms/s/2/dfc9ff62-c8f3-11e0-aed8-00144feabdc0.html#axzz1XpMVQ9dg/>>. 9 Mei 2013.
- Urry, John
1996 How Societies Remember the Past. In: Macdonald, Sharon & Fyfe, Gordon (eds) *Theorizing Museums*. Oxford: Blackwell, pp. 45-65.
- Venter, Eben
2006 *Horrelpoot*. Kaapstad: Tafelberg.
- Williams, Raymond
1979 Utopia and Science Fiction. In: Parrinder, Patrick (ed.) *Science Fiction: A Critical Guide*. London & New York: Longman, pp. 52-66.

Joan-Mari Barendse
Universiteit van Stellenbosch (US)
barendse@sun.ac.za