

HOOFSTUK 2 METODOLOGIESE EN TEORETIESE UITGANGSPUNTE EN NAVORSINGSMETODOLOGIE

2.1 Inleiding

In **Landskap met vroue en slang** ontmoet (soos reeds genoem) die letterkunde en die beeldende kunste op 'n spesifieke wyse, wat aan die roman 'n eiesoortige karakter verleen. Daarom betrek hierdie studie meer as een kunsoort wat, volgens my beskouing van die teks, 'n tipe "woordcollage" tot gevolg het. (Die term woordcollage moet hier nie verwar word met die verskynsel van collage in die literatuur nie: vergelyk hoofstuk vyf.) Dit gaan hier eerder oor die laag-op-laag- tegniek van 'n collage, wat ook 'n palimpsestagtige aard vertoon. Voorts gaan dit ook oor die siening, veral ondersteun deur Lotman, dat die teks eerstens 'n afbeelding is van 'n objek, maar ook dat die teks self 'n artistieke objek is; 'n artistieke taalsisteem waarbinne betekenis slegs kontekstueel kan bestaan (Eagleton, 1996:101).

In die eerste plek word die belangrikheid van die konteks deur Lotman (Eagleton, 1996:103) beklemtoon, maar tweedens impliseer dit dat die betekenis van 'n teks nie slegs gedefinieer kan word deur inherente linguistiese eienskappe (of interne faktore) nie, maar dat die eksterne faktore ook 'n rol speel in die betekeniswaarde van 'n teks: "The meaning of the text is not just an internal matter: it also inheres in the text's relation to wider systems of meaning, to other texts, codes and norms in literature and society as a whole. Its meaning is also relative to the reader's 'horizon of expectations'".

Hierdie siening van Lotman sluit aan by dié van die resepsie-estetika, waar die leser, met behulp van sekere "kodes" elemente in die literêre werk identifiseer wat dien as "instruksies" (Du Plooy, 1986:90) wat in die linguistiese betekenaar (die teks) opgesluit is. Hierdie "instruksies" is nie slegs interne eienskappe van die teks nie, maar dit word beskou in die lig van spesifieke kodes en teen 'n definitiewe tekstuele konteks, of agtergrond (Eagleton, 1996:103). Viljoen se roman behoort dan ook gelees te word teen 'n baie spesifieke agtergrond, wat sterk ruimtegebonde is (die landskap: sowel geografies as skilderkunstig), maar wat ook plek impliseer. Wanneer Lena, die hoofkarakter in die roman, na Poussin se skilderye kyk, kan dit ook beskou word as 'n oefening in die resepsie-estetika, omdat sy in die skilderye slegs dit sien wat sy nodig het om te sien.

In aansluiting by bogenoemde spreek Mieke Bal in haar reeks essays oor die kultuur van die visuele teks ook die semiotiese aard van die visuele kunste aan: "Bal's work on visual art begins from a later, semiotic understanding of symbolization" (Bryson in Bal, 2001:3). Sy lê klem op die idee dat die kunswerk omraam is, en daarom 'n ander tipe ruimte in beslag neem as enige ander objek in die wêreld. Vir haar geskied die waarneming en interpretasie van 'n

visuele “teks” nie noodwenig altyd op ‘n skilderkunstige vlak nie, maar berus dit veel eerder op ‘n semiotiese vlak. Hierdie konsep van die beeld (“image”) noem sy “visuele beskrywing” (Bryson in Bal, 2001:9) en sy lê sterk klem op die belangrikheid van die teken of simbool: “The first step is to postulate signs rather than scenes as the basic stuff of vision. When we recognize something in the world, it is because we treat it as a visual sign, part of a vast field of discourse which, as sign-using subjects, we are all competent to deal with” (Bryson in Bal, 2001:8). Beide Lotman en Bal “werk” dus met simbole en tekensisteme wat die semiotiek ‘n logiese vertrekpunt vir hierdie studie maak.

In Viljoen (1996) se roman word verskeie buitetekstuele bronne gebruik om ‘n “visuele collage” of artistieke woordobjek te skep, byna net soos ‘n visuele collage in die beeldende kunste. Die romanteks is opgebou uit fragmente van woorde, tipografie, sinne en paragrawe, beskrywings van landskappe en skilderye, visuele afbeeldings van skilderye (soos gesien in die omslag), jukstapenering van karakters en gegewens, wat as ingebedde teksgedeeltes onderskeibaar is in die roman. Die skilderye, wat ‘n kernmotief in hierdie studie is, maar wat ook ‘n belangrike motief in die roman is, word deur Lena (wat meestal die fokaliseerder is) geïnterpreteer as deel van haar hede. In hierdie interpretasies van die visuele tekste kom die ruimtelike teks tot stand, maar die visuele tekste is meer as laasgenoemde – dit help met die skep van veelvuldige betekenisvlakke en funksioneer ook meervoudig as rame: “...afgesien daarvan dat die teksgedeeltes waarin hulle ter sprake kom duidelik aantoonbaar is as ‘beraminge’, is die tekste referensieel ook beraam as letterlik geraamde, afgebakende, ruimtelike tekste” (Du Plooy, 2000:97).

‘n Skildery, net soos ‘n verhalende teks, is ‘n deel van ‘n groter werklikheid, en die raam baken af, maar skep ook ‘n kunsmatige grens tussen die groter prentjie en dit waarop die kyker fokus. Hier is dus sprake van ruimtelikheid – die groter ruimte daarbuite en die afgebakende ruimte binne die raam(werk) van die skildery of verhaal. In hierdie studie beoog ek om aan te toon op watter wyse Viljoen gebruik maak van veral die skilderkunstige ruimtes (as buitetekstuele bronne en kodes of tekens) om die kwessie van landskap, ruimte en plek in die roman te “omraam”, te ondersteun en te versterk.

Ten einde daarby uit te kan kom, is dit eers nodig om geselekteerde en relevante metodologiese uitgangspunte te bestudeer. In hierdie afdeling word beoog om aan die metodologiese en teoretiese uitgangspunte wat van toepassing is op die roman aandag te gee.

Omdat die studie meer as een kunsvorm betrek en met heelwat buitetekstuele bronne werk, is dit vir my nodig om met meer as een metodologiese- en teoretiese model te werk. Daar word eers aan die teoretici aandag gegee wat met die romananalise te doen het, naamlik Jurij Lotman en Mieke Bal. Daarna word enkele kernkonsepte van postmodernisme bespreek

waarna oorgegaan sal word na die modelle van die visuele teoretici; Wölfflin, Wilenski en Panofsky. Laastens sal kernagtig gefokus word op enkele ander ruimtelike aspekte, wat die siening van Venter (1982) sal insluit, asook 'n omskrywende begrening van landskap, ruimte en plek. Nou verwant aan hierdie ruimtelikheid (wat landskappe en plekke insluit) is die fokaliserende instansie (Lena), asook die tekensisteme wat deur die fokaliseerder gebruik word in die interpretasie van die werklikheid. In hoofstuk drie sal daar aan die fokaliseerder aandag gegee word.

In hierdie hoofstuk sal daar primêr aan die volgende sake aandag gegee word:

- Algemene doelstellings ten opsigte van die hoofstuk.
- Die teoretiese modelle van Jurij Lotman en Mieke Bal.
- Kernkonsepte van postmodernisme.
- Die modelle van visuele teoretici soos Wölfflin, Wilenski en Panofsky.
- Enkele ander ruimtelike aspekte: ruimte as tekselement in die prosa, (Venter, 1982) en landskap, ruimte en plek as geografiese sowel as skilderkunstige gegewe.

2.2 Algemene doelstellings

Die algemene doelstelling van hierdie hoofstuk is om 'n agtergrond en verduideliking te gee van die toepaslike teorieë en metodologiese uitgangspunte waarop die ontleding van die teks sowel as die visuele "tekste" in die roman berus. Ek wil aandag gee aan Lotman se siening van die teks as semanties van aard: dit impliseer dat daar aandag gegee word aan die betekenis van elke taaltteken, aan die betekenis van die teks as 'n stelsel van tekens, asook aan die betekenis van die struktuur van die teks, en daarom word die literêre werk getipeer as 'n teks met 'n baie hoë konsentrasie van inligting (Eagleton, 1996:102).

In aansluiting by Lotman se teorie wat met taal en ander tekensisteme werk, sal aandag gegee word aan Mieke Bal se teorie wat die literêre teks sien as 'n visuele teken. Sodoende bring sy dan die literêre teks en die visuele teks by mekaar uit, wat veral handig is in die bestudering van 'n roman wat gesien kan word as 'n verbalisering van die visuele teks (in hierdie geval veral die skilderye van Poussin).

Wat die visuele teoretici betref, verwys ek na veral drie uiteenlopende modelle, naamlik dié van Wölfflin, Wilenski en Panofsky. Hoewel hiêrdie teorieë in tyd en in benadering ver van mekaar af lê, verskaf elk op sy eiesoortige manier 'n praktiese en nuttige sleutel tot die ontsluiting van sowel die visuele – as die verbale teks. Sowel Wölfflin as Wilenski se modelle is, hoewel gedateerd, spesifiek van toepassing op Barok- en Renaissance-kuns, en is daarom na my mening steeds relevant in die analise van kunswerke uit dié spesifieke tydperk. Panofsky se model is 'n besonder handige, praktiese en wetenskaplike metode om kunswerke, wat geskep

is voor postmodernisme, (wat uiteraard die Barokkuns insluit), te analiseer; daarom is besluit om sy metode te gebruik.

Wat die afdeling oor postmodernisme betref, is dit belangrik om oorsigtelik na enkele kernkonsepte daarvan te kyk, aangesien Lettie Viljoen se roman as 'n postmoderne teks beskou kan word. Dit sal nodig wees om na ruimte as 'n tekselement te kyk, omdat ruimte 'n sterk tema is in die. In hierdie verband is 'n kernagtige weergawe van die belangrikste sienings van Venter (1982) oor ruimte voldoende. In aansluiting hierby sal aandag gegee word aan die diverse sieninge oor die konsepte van "landskap", "ruimte" en "plek", soos dit geografies, skilderkunstig, histories en taalkundig manifesteer.

Uit bogenoemde is dit ooglopend dat hierdie hoofstuk redelik omvattend sal wees en aan uiteenlopende sake aandag sal moet skenk. Ten einde hierdie inligting te orden, was dit noodsaaklik om streng te hou by spesifieke afdelings en onderafdelings wat op die oog af nie altyd veel gemeen het nie, maar wat onontbeerlike inligting verskaf ten opsigte van die benadering tot die roman en die studie.

Vervolgens word verskillende relevante modelle, teorieë en vakkundige terminologie wat van toepassing is in die studie, bespreek. Omdat dié studie primêr in die letterkunde gesetel is, sal daar in die eerste plek na die literêre teorieë verwys word.

2.3 Literêre teoretici: Lotman en Bal

2.3.1 Jurij Lotman (1922 - 1993)

Jurij Lotman, van die sogenaamde skool van Tartu, spits hom aanvanklik toe op die bestudering van Russiese literatuur van die agtiende en vroeë negentiende eeu en gebruik aanvanklik die strukturalistiese benadering. Later verander hy hierdie benadering en beoefen hy 'n "synchroniese semio-strukturalisme". Laasgenoemde impliseer dat Lotman se uitgangspunt ten opsigte van tekens, kodes en kommunikasie wel strukturalisties van aard is, maar sonder die streng gebonde, byna dogmatiese aard daarvan (Eco in Lotman, 2000:ix). Lotman maak sy grootste bydrae deur "n sintese van die historiese en semiotiese benadering voor te staan" (Du Plooy, 1986:131).

Hy sien die poëtiese teks as 'n sisteem waarbinne betekenis slegs kontekstueel kan bestaan, en waar die betekenis bepaal en beheer word deur stelle (of pare) ooreenkomste en opposisies (Eagleton, 1996:101). Hy maak 'n onderskeid tussen Saussure se klem op die stabiele aard van 'n sisteem en die opposisie van *langue* en *parole*, en Jakobson se siening dat die taal as geheel kreatief van aard is, deur sy model te "kompliseer". Hy lê met ander woorde klem op die belangrikheid van sowel taalkodes en -tekens (primêre modelleringsisteme) as sekondêre

sisteme, wat mites, kulturele reëls, godsdiensbeskouings en die kunste en wetenskap van 'n spesifieke kultuur insluit. Lotman werk dus met bykomende kodes wat die teks met veelvuldige betekenis laai en die interpretasiemoontlikhede kompliseer.

Die sleutel tot sy verhaalbeskouing lê in sy oortuiging dat “‘a work of art is a finite model of an infinite universe’ ... en dat daar grense tussen die twee bestaan (wat onder andere besondere reliëf verleen aan die begin en einde van 'n teks, omdat dit die teks se grense teenoor die wêreld markeer.)”(Brink,1989:21.) Tussen hierdie begin en einde bestaan die teks (veral die taal as teks) primêr vir hom as 'n ruimte, waarin selfs nie-ruimtelike gegewens ruimtelike beslag kry. Dié ruimte word gekenmerk deur die besef van grense: “Die leser is daarvan bewus dat hy 'n grens oorstek in die teks in. En ook binne-in die teks kom ons deurentyd grense teë wat oorgesteek word.”(Brink, 1989:125.)

Lotman (2000:123) verwys ook, veral in sy latere werke, na die “semiosfeer” (vrye vertaling), wat hy definieer as daardie semiotiese ruimte wat noodsaaklik is vir die bestaan en funksionering van 'n taal, en wat verband hou met die dinamiek van die verskillende komponente van 'n enkele meganisme, in hierdie geval die narratiewe teks: “Then we have to remember that all elements of the semiosphere are in dynamic, not static, correlations whose terms are constantly changing” (Eco in Lotman, 2000:xii). Taal word nou funksioneel, en kan gesien word as 'n “tros” van semiotiese ruimtes en hulle grense. Volgens hierdie siening van Lotman is 'n taal dus ingebed in 'n sekere semiotiese ruimte, en kan genoemde taal slegs funksioneel wees as dit in interaksie is met die semiotiese ruimte: “The unit of semiosis, the smallest functioning mechanism, is not the separate language but the whole semiotic space of the culture in question. This is the space we term the *semiosphere*. The semiosphere is the result and the condition for the development of culture; we justify our term by analogy with the biosphere, ... namely the totality and the organic whole of living matter and also the condition for the continuation of life” (Lotman, 2000:125). Omdat al die elemente van hierdie semiosfeer in dinamiese interaksie met mekaar is, is daar ook 'n konstante ontwikkeling van nuwe kodes of tekens ter sprake, wat bydra tot die optimale oordrag van 'n boodskap of inligting.

Lotman laat die klem val op 'n sisteem van dualisme en meerduidigheid, omdat elke “kultuur” (en taalsisteem) menigvuldige kodes nodig het ten einde optimale kommunikasie te verseker: “Outside the semiosphere there can be neither communication, nor language. Of course, the single-channel structure is a reality. A self-contained, single-channel system is a mechanism for transmitting extremely simple signals and for the realization of a single function, but for the task of generating information it certainly will not do” (Lotman, 2000:124). Hier lê die belangrikheid van “semiotiese dualisme” (vrylik vertaal) wat berus op konvensionele tekensisteme sowel as op skilderkunstige (“pictorial”) tekens.

Volgens Lotman berus enige werklike semiotiese sisteem op die beginsel van die binêre (of tweeledigheid) en die asimmetriese of die oneweredigheid, wat weer eens die klem laat val op veelvlakkigheid of meerduidigheid. Hy verduidelik die binêre as daardie beginsel wat in meervoudigheid gesetel is, omdat nuwe kodes telkens ontwikkel en omdat elke “nuwe taal” van nature onderverdeel op grond van ‘n binêre beginsel. Die binêre is egter slegs die beginpunt, maar nie die totaliteit van die semiotiese proses nie. Sodra iets dus deur middel van ‘n taal “gevestig” word as ‘n kultuur, ontstaan daar ‘n natuurlike ontwikkeling in subkulture van die oorspronklike kultuur. So kan skilderkuns as “kultuur” dan byvoorbeeld onderverdeel word in portretskildering, landskapskildering en stillewes. So word die binêre opposisies geskep, en in die geval van Lettie Viljoen se roman kan die opposisie van skilderkunstige landskap en narratiewe landskap dan ontstaan. In laasgenoemde konteks is Lotman se binêre opposisies van belang vir hierdie studie. Hierdie opposisies kan, vir die doel van die studie, dus beskou word as twee kante van dieselfde saak, wat die boodskap kontekstueel, histories en semioties “verdig”, en moet nie noodwendig gelees word in die lig van teenoorstaande of teenoorgestelde begrippe nie.

Lotman waarsku egter teen te veel diversiteit binne ‘n semiosfeer wat kan lei tot disintegrasie: “...the system might lose its unity and definition, and disintegrate” (Lotman, 2000:128). Hy staan dus ‘n semiotiese eenheid voor, wat uit verskillende vlakke bestaan, naamlik die metavlak en die vlak van die semiotiese realiteit, maar wat deur die grensfaktor verenig word. Hy verwoord dit soos volg: “While the picture of the upper level is painted in a smooth uniform colour, the lower level is bright with colours and many intersecting boundaries... But the unity of the semiotic space is brought about not only by metastructural formations: even more crucial is the unifying factor of the boundary, which divides the internal space of the semiosphere from the external, its *inside* from its *outside*” (Lotman, 2000:130).

Die konsepte van die semiosfeer en die grens in Lotman se teorie “skep” paradokse, omdat daar sprake is van konflikterende strukture: “Paradoxically, the internal space of a semiosphere is at the same time unequal yet unified, asymmetrical yet uniform. Composed as it is of conflicting structures, it none the less is also marked by individuation. Its self-description implies a first person pronoun” (Lotman, 2000:131). Lotman stel dat een van die primêre meganismes van semiotiese individuasie die grens is, en die grens kan gedefinieer word as die buitenste limiet van ‘n eerste-persoonsorde. Met ander woorde ruimte kan gesien word as “myne” teenoor “hulle s’n”, of “ons” teenoor “hulle”; “binne” versus “buite”, “in die huis” teenoor “in die tuin” of “in die park” of “in die landskap”, soos wat dit gesien kan word in Viljoen se roman. Elke kultuur verdeel die werklikheid in ‘n eie en unieke interne ruimte in teenoor dit wat buite lê en so skei dié binêre grens dan die lewendes van die dooies, die dorpe en stede van die plase, ensovoorts. In Viljoen se roman is hierdie grense baie duidelik. Daar is byvoorbeeld die Wes-Kaap teenoor die Natalse hawestad, die begraafplaas teenoor die tuistes van die

lewendes, Lena se huis teenoor die Moorse kamertjies, die mitologiese ruimte van Valhalla teenoor die werklikheid van Molly Bloem se lewe, die skilderkunstige landskappe teenoor die werklike landskappe waarin en waardeur Lena reis, om maar enkeles te noem. Hierdie gedagte van die “grenslyn” binne die verhalende teks sal in die verloop van die studie verdere aandag kry.

Lotman beskryf die begin en einde van die teks as ‘n “raam” wat die teks omsluit en insluit. (Vergelyk ook die afdeling oor Mieke Bal en die belangrikheid van die raam of grens.) “Die kunswerk wat self begrens is, bring ‘n model van ‘n onbegrensde wêreld tot stand” (Du Plooy, 1986:136). Hierdie “grense” kan vergelyk word met die begin en einde van ‘n musiekstuk óf literêre teks óf die raam van ‘n skildery. Dit impliseer dat slegs ‘n stukkie van die werklikheid (heel dikwels die essensie van ‘n fragment van die werklikheid) in ‘n ander medium verwerk en/of “oorgewerk” word. Du Plooy (1986:137) beklemtoon die feit dat, hoewel daar ‘n besondere deel van die werklikheid opgeroep word in ‘n teks, die hele werklikheid ook opgeroep word, dus die besondere verhaal van ‘n bepaalde hoofkarakter, maar ook die algemeen-menslike. Hier onderskei Lotman tussen die *sjuzet* (die universele betekenis, mitologies van aard) en die *fabula* (of storie). “Die teks roep dus ‘n ganse wêreldbeeld op, maar die besondere verhaal wat vertel word, wil iets unieks, iets anders, iets nuuts aanbied” (Du Plooy, 1986:137). (Vergelyk ook die slot van die afdeling oor Lotman.)

Die “drumpel” van hierdie teks (wat oor grense beskik wat deurentyd oorgesteek moet word) is die titel, wat tradisioneel deel uitmaak van die “outeursruimte” van ‘n teks. Die titel is belangrik omdat dit “deel” uitmaak van die verhaal en teks, maar ook omdat die titel in verhouding staan met die res van die hele teks: “die titel kan/moet naamlik getoets word aan die teks, en andersom” (Brink, 1989:124). Wanneer hierdie “grens” oorgesteek word, word die teks, volgens Lotman, omraam óf begrens deur ‘n aanvang en ‘n slot óf soos in menige gekompliseerde tekste, meer as een begin óf meervoudige eindes. Die aanvang van die teks is van groot belang, omdat dit bestaan impliseer; daarom kan aanvaar word dat die begin van ‘n teks ‘n definiërende funksie het: dit is bewys vir die bestaan van die teks. Dit impliseer ook oorsaaklikheid wat, in die verloop van die teks, bevestig en uitgebrei word. Die begin en die einde van ‘n teks beïnvloed met ander woorde die teks as geheel. ‘n Besondere wêreldbeeld word ook deur middel van die begin, en veral die slot, van ‘n teks, bepaal: “Wanneer die teks eindig, hetsy op ‘n gelukkige of ongelukkige noot, word geïmpliseer dat die toestand wat heers, sal voortduur. Die beeld van die wêreld wat deur die slot geskep word, bly dus voortduur in die gees van die ontvanger” (Du Plooy, 1986:138).

Lotman gee verder aandag aan die semantiese aspek van die literêre werk. Dit impliseer dat daar aandag gegee word aan die betekenis van elke taalteken, aan die betekenis van die teks as ‘n stelsel van tekens, asook aan die betekenis van die struktuur van die teks, en daarom

word die literêre werk getipeer as 'n teks met 'n baie hoë konsentrasie van inligting: "The poetic text for Lotman is thus a 'system of systems', a relation of relations. It is the most complex form of discourse imaginable, condensing together several systems each of which contains its own tensions, parallelisms, repetitions and oppositions, and each of which is continually modifying all of the others" (Eagleton, 1996:102). Hierdie meerduidigheid lei tot die eiesoortigheid van die teks.

'n Ander belangrike eienskap van Lotman se teorie is sy siening dat die teks gesien word as 'n teken op sigself, maar ook as 'n teken wat in verhouding staan tot wyer betekenisstelsels: "The meaning of the text is not just an internal matter: it also inheres in the text's relation to wider systems of meaning, to other texts, codes, and norms in literature and society as a whole" (Eagleton, 1996:103). Die teks verkry dus 'n eiesoortigheid en 'n onderskeidende karakter deur die teenstelling met ander tekens en tekenstelsels. Die teks kan slegs bevredigend gedekodeer word as dit gesien word teen 'n bepaalde sosio-kulturele en historiese agtergrond, en die "agtergronde" van die teks, die sender en die ontvanger speel met ander woorde 'n rol in die dekodeeringsproses (Du Plooy, 1986:133).

Hoewel Lotman die tekseksterne faktore as besonder belangrik ag in die kodering en dekodeering van die teks, lê hy ook klem op die intrinsieke semantiese analise van die verhalende literêre werk. Die klem word hier gelê op die teks se eie interne reëls en wetmatighede waaraan die teks onderworpe moet bly, en wat bepaal word deur die intrinsieke verhoudinge tussen elemente en tussen elemente en geheel. Seleksie en kombinasie vorm die basis en konstruksiebeginsel van die prosateks. Lotman bepaal sewe punte waarvolgens 'n verhalende teks as outonome verskynsel bestudeer kan word. Hierdie "intrinsieke" metode kom heelwat ooreen met Panofsky se intrinsieke metode van kunswerkanalise (wat in die afdeling oor Panofsky behandel sal word) en berus op die volgende beginsels (Du Plooy, 1986:136 & Lotman: 2000):

- Verskillende sintagmatiese vlakke word blootgelê in die ontleding van die teks (dit gaan dus oor die doelbewuste nagaan van die teks soos dit uiteenval in woorde, sinne, paragrawe en hoofstukke).
- Die teks word ontleed om verskillende semantiese vlakke bloot te lê en te analiseer. Groepe segmente wat bymekaar hoort, word op semantiese vlak onderskei en bymekaar gebring. (Dit herinner sterk binne die konteks van dié studie aan Wilenski se model.)
- Herhaalde pare elemente (groepe segmente) word nagegaan.
- Nie-ekwivalente pare word ondersoek. (Dit kan dui op opposisies, byvoorbeeld die hawestad versus die platteland waarheen Lena dikwels reis.)

- Daar word vasgestel watter groepe segmente, wat op grond van hulle ekwivalensie bymekaar hoort, die belangrikste en die sterkste beklemtoon word in die teks. (Dit is interessant dat daar by hiërdie groepe of segmente ambivalensie voorkom in die roman.)
- Die semantiese ekwivalente pare word vergelyk om die relevante semantiese onderskeidende eienskappe van die teks en die semantiese opposisies op alle vlakke vas te stel.
- Die aangebode struktuur in die sintagmatiese opbou van die teks en betekenisvolle afwykinge van die gekose struktuur word geëvalueer deur na die opeenvolging van pare elemente te kyk.

Lotman se beklemtoning van die artistieke ruimte is 'n verdere belangrike insig ten opsigte van hierdie studie, en ook dit toon sterk ooreenkomste met Panofsky se ikonologiese benadering (vergelyk afdeling oor Panofsky), wat ook verband hou met die konsep van grense in die literêre teks. Omdat die mens, en alles waarin hy glo, alles wat hy beheers en alles wat hy begryp, 'n "ruimtelike" karakter vertoon, sien Lotman ook die kunswerk in 'n ruimtelike lig. Vir hom is 'n kunswerk (in die geval van hierdie studie beide literêre teks en skildery) "an area of space demarcated in some way and reflecting in its finitude an infinite object: the world which lies outside the work of art" (Lotman, 1977:217).

Die literêre kunswerk skep, volgens Lotman, sy eie ruimte met die daarstelling van pole, binêre semantiese teenstellinge, of 'n ruimtelike raamwerk. Dit gee aanleiding tot begrippe soos hoog/laag, oop/toe en ander soortgelyke ruimtelike verhoudings binne die teks, wat die struktuur van die **topos** uitmaak. Dit kom kortliks daarop neer dat handeling binne die teks vir Lotman die oorskryding van grense is, en dat daar binne 'n teks 'n ruimtelike spanning bestaan tussen die harmonie binne die grense en die neiging om die grense te oorskry. "Omdat kreatiwiteit steeds beweging, groei en ontwikkeling impliseer en altyd die bron van artistieke vryheid bly, sien hy ook die totstandkoming van die ruimtelike bepalinge in die literêre teks as 'n poging om nuwe sinvolle en harmonieuse verhoudinge daar te stel ... So kom 'n ruimte vir 'n bepaalde literêre werk tot stand" (Du Plooy, 1986:139).

Die belangrikste eienskap van die ruimte in 'n literêre werk is vir hom die bestaan van 'n grenslyn binne die teks. Hieronder word begryp dat die ruimte binne 'n teks deur die grenslyn verdeel word in twee (of meer?) subruimtes wat glad nie oorvleuel nie en wat bestaan rondom die pole (binêre semantiese opposisies) soos deur die teks bepaal. Dit kan byvoorbeeld die volgende wees: die lewendes of die dooies, mense van vlees en bloed of mitologiese figure, die mens of die natuur, die rykes of die armes. Sekere karakters behoort tot een subruimte en sommiges tot die ander. Binne 'n komplekse teks kan daar verskillende semantiese opposisies voorkom, met die gevolg dat literêre elemente op verskillende vlakke tot verskillende subruimtes behoort.

Nou verwant aan die artistieke ruimte is die *sjuzet*, wat, kortliks vertaal, dui op dit wat in die werklikheid, in kulturele konteks, 'n enkele gebeurtenis is, wat in 'n teks getransformeer is tot 'n reeks gebeure. Volgens Lotman kom daar altyd in 'n *sjuzet* gebeurtenisse voor, en hierdie gebeure word vanuit 'n bepaalde hoek beskou. Die literêre werk skep self die skaal waarvolgens die gebeure in die teks as gebeure beoordeel word. Die *sjuzet* is in wese 'n "vertaalde" stuk werklikheid in 'n teks. Dit roep die hele werklikheid op: "... 'n verhaal is die besondere verhaal van 'n bepaalde hoofkarakter van 'n teks, maar in dieselfde verhaal word die algemeen-menslike bestaan ook uitgebeeld. Die *sjuzet* van 'n prosateks vertoon vervolgtlik twee aspekte: die een aspek, waardeur die universele betekenis opgeroep word, is mitologies van aard, terwyl die ander aspek, wat model van 'n spesifieke episode in die lewe van 'n denkbeeldige hoofkarakter is, die *fabula* of storie genoem word" (Du Plooy, 1986: 137).

Opsommend kan gesê word dat, volgens Lotman, tekste met 'n *sjuzet* op binêre semantiese teenstellings berus, en bewoon word deur beweeglike (wat die grenslyn probeer oorskry) en onbeweeglike akteurs. Hy plaas die teks teen 'n sosio-kulturele en sosio-historiese agtergrond. Die artistieke teks word vir hom ten diepste getipeer deur meerduidigheid of 'n hoë konsentrasie van inligting, en lê hy klem op die grense van die verhalende teks, en veral op die soort teks wat, as objek, sy eie grense probeer oorskry. 'n Voorbeeld is die kontemporêre metaroman, waar die leser aktief betrek word by die leesaksie, en waar die skryfproses én die leesproses van kardinale belang is in die roman.

Lotman se teorie is geskik om Viljoen se gekompliseerde teks literêr te analiseer. Daar sal in hierdie studie gepoog word om laasgenoemde teorie in samehang met Panofsky se ikonologiese benadering tot die skilderkuns te gebruik ten einde by 'n "veelvlakkiger" analise van die roman uit te kom.

Voorlopige aanduiding van die verband met die visuele kuns

Die term "collage", wat "plak" beteken en wat die saamvoeg van fragmente of gefragmenteerde dele impliseer, is 'n tegniek wat lei tot vervlegtheid en meervoudigheid. Sodoende kan 'n nuwe werklikheid (hetsy 'n skildery, 'n ander soort kunswerk, of 'n ruimtelike teks) geskep word. 'n Nuwe komposisie word op 'n plat oppervlak geskep deur middel van kombinasies van koerant, muurpapier, gedrukte teks, illustrasies, foto's, lappe, ensovoorts. Hierdie nuutgeskepte, gefragmenteerde objek (hier die roman) toon 'n beweeglike aard, omdat fragmentasie beweging impliseer. Dit dui ook op 'n palimpsestagtigheid of veelvlakkigheid, (wat sterk na vore kom in die werk van Umberto Eco) wat ook toegepas kan word op die artistieke aard van Viljoen se roman.

In die kuns van die Renaissance en die Barok (hier van toepassing vanweë die verwysings na die Barok in die roman) is daar ook voorbeelde van fragmentasie, wat dui op beweeglikheid:

“...breaking up the unity of central perspective produces a fragmentation that leads the eye simultaneously in several directions” (Fleming, 2001:64). In die roman word dieselfde konsep aangetref: “Die kolonel sug diep – ‘n sug wat uit sy bors skeur – en sien voor hom die landskap oopmaak asof die lens van die oog self wonderbaarlik vergroot. Om in een oogopslag soveel heerlikheid en soveel verlange te moet akkommodeer” (181). In die slotparagrafe van die roman word weer eens na bogenoemde fragmentasie verwys: “Die oog word – volgens bepaalde roetes – geleidelik gelei van die gewelddadige voorgrond – brutaal, skerp in fokus – na die weelderige en vrugbare (onheilspellende) middelgrond, en van daar na die paradyslike agtergrond” (207).

In die kunste dui fragmentasie in die Barok op beweeglikheid en dinamiek, maar dit lei ook tot ‘n verhoogde bewussyn van die tyds- en ruimtelike dimensie. “Normale” tyd en ruimte word opgehef en beide die positiewe en die negatiewe ruimtes word geaktiveer. Die doel hiermee was om op dinamiese en grandiose wyse die Renaissance ewilbrium te versteur ten einde die totale ruimte met betrekking tot die kunswerk in aksie te stel: “The canvases ... teem with activity, and the figures seem to be moving in all directions at once.” (Fleming, 2001:64.) Hierdie beweeglikheid is ook te bespeur in die musiek van die tyd, sowel as in die argitektuur, spesifiek die villa’s van Palladio: “Inside, their spacious interiors allow for freedom of movement. Action is also felt in the lively contrasts of structural elements and decorative details ... Palladio’s churches, with their open semicircular colonnades around the altar and windows in the apse, allow the eye to continue into deep space beyond.” (Fleming, 2001:63.)

Dit is duidelik uit bogenoemde dat daar sprake is van ‘n verhoogde bewustheid van beweging in tyd en ruimte gedurende die tydperk van Maniërisme en Barok. Kontras, fragmentasie, beweging en aktivering van die totale ruimte verhoog die emosionele effek wat die kunswerk (hier ook die roman) op die kyker/ leser het. Wat waar is van die kuns van die Barok, is ewe waar vir Viljoen se roman, waar Fleming (2001:64) se aanhaling feitlik woordeliks deur Viljoen (1996:207) vertaal word: “Dynamic rather than stable space is felt in the winged balance of opposite forms and figures on the picture plane and in the receding planes of a composition in depth that let the eye travel from foreground to middle ground and background with points of interest in each succeeding plane.”

Omdat die studie meer as een kunsvorm betrek, is dit, vanuit ‘n metodologiese hoek, noodsaaklik om met meer as een model te werk. Vanuit ‘n letterkundige perspektief sal daar op geselekteerde semiotiese teorieë gefokus word. Dit sluit in Lotman se betekenisteorie en ‘n verwysing na sy binêre opposisies. Binne die konteks van Lotman se binêre opposisies sal daar gepoog word om die kunshistories-metodologiese model van kunswerkanalise van Panofsky aan te pas by die teorie van Lotman, om sodoende by ‘n werkbare postmodernistiese model uit te kom waarmee die twee genoemde dissiplines suksesvol wetenskaplik geïntegreer

kan word in die studie. Daar sal ook gesteun word op Mieke Bal se siening oor meervoudige tekste, wat veral fokus op die rol van die visuele teks in die geskrewe teks. Wat veral by Bal van belang is, is haar uitgangspunt dat visuele kuns ook narratief van aard is (Bal, 2001:12).

Vanweë die gefragmenteerde aard van, en die gepaardgaande meervoudigheid van die romanaanbod, is dit moeilik om slegs op een teorie te fokus, en daarom sal 'n kombinasie van modelle gebruik word ten einde die probleemstelling volledig uit te lê.

Wat die metodologie betref, sal die samevattende uitgangspunt dus die volgende wees: daar sal aandag gegee word aan opsommings van die kunshistoriese modelle van Wilenski, Panofsky en Wölfflin en die teorieë van Lotman en Mieke Bal as literêre modelle. Voorts sal daar ook aandag gegee word aan Venter (1982) se sienings oor ruimte as tekselement, Mitchell (1980) se beskouings oor die ruimtelike vorm en Kvale (1992) se postmoderne idees oor identiteit. (Let wel: Mitchell en Kvale se teorieë word later in die verhandeling toegepas en daarom word daar in hoofstuk twee nie volledig aandag daaraan gegee nie.) Later in die hoofstuk word ook aandag gegee aan 'n omskrywende begreping van ruimte, landskap en plek; ook soos dit in 'n breër konteks gesien word.

2.3.2 Mieke Bal

Mieke Bal word beskou as een van dié belangrikste narratiewe teoretici in Europa. Haar narratologiese model vir die ondersoek van verhalende tekste staan sterk in die tradisie van veral die Franse strukturaliste soos Bremond, Greimas en Genette. Strukturalisme, hoewel moeilik om deur middel van 'n enkele definisie omskryf te word, kan in essensie saamgevat word as daardie idee dat niks wat bestaan in isolasie begryp kan word nie, dat alles in die konteks van die groter strukture waarvan dit deel is, verstaan moet word (Barry, 2002:39). Vandaar die term "strukturalisme". Strukturaliste analiseer tradisioneel hoofsaaklik verhalende tekste waarin die teks in verhouding tot 'n groter struktuur geplaas word (wat ook 'n "sisteem" van herhalende patrone of motiewe kan insluit). Letterkunde word geïnterpreteer in terme van onderliggende parallele met die basiese strukture van taal; en 'n konsep van sistematiese patroonmatigheid en strukturering word oor die hele Westerse kultuurspektrum sowel as oor kruis-kulturele spektrums toegepas, en enige gegewens (van die Griekse mitologie tot populêre gebruiksgoedere) kan gesien word as tekensisteme. Dit sluit aan by die semiotiek, wat omskryf kan word as "die wetenskap van tekens, kodes en betekenis" (Van der Merwe, et. al. ,1998:110).

Hoewel Mieke Bal haarself ten doel stel om 'n teorie vir verhalende tekste daar te stel wat as 'n sistematiese instrument vir die beskrywing van en dan uiteeraard die interpretasie van 'n narratiewe teks sal dien, fokus sy ook in haar latere werke sterk op "ander tipe tekste", en veral die visuele teks, of die beeldende kunswerk. Sy skryf in die slot van haar reeks essays oor die

kultuur van die visuele die volgende: “Preparing this book has helped me become aware of how I, as a literary scholar with a solid structuralist training, came to be perceived as close enough to be an art historian to warrant a volume in this series.” (Bal, 2001:259.)

Hoewel Bal se narratologiese model die middelpunt van haar teorie is, sal ek nie gebruik maak van haar tradisionele, en “tipiese” teorie nie. Ek gaan in hierdie studie fokus op haar essays oor die visuele kunste en die neerslag van die semiotiek (veral van Lotman) in sowel die visuele kuns as die letterkunde. Hierdie keuse is voor die hand liggend omdat dit aansluit by Lotman se teorie, maar ook omdat Bal se essays inpas by ‘n interdisciplinêre studie soos dié een wat fokus op beide die letterkunde en beeldende kuns. Ek gaan ‘n opsomming gee van haar essays oor die visuele kunste, met spesifieke fokus op die oorkoepelende gedagtes daarin vervat, en dan sal ek veral aandag gee aan die belangrikheid van die “raam” as teken, metafoor en grens binne ‘n teks (visueel én literêr).

Vervolgens gee ek nou ‘n oorsig van Mieke Bal se siening van die visuele, onder andere as teks en teken, soos uiteengesit in die boek *Looking in. The art of viewing*. (Bal, 2001.)

2.3.2.1 **Mieke Bal se siening van die beeld as visuele narratief – ‘n opsomming**

Bal se siening van die kunshistorikus of kunskritikus se taak verskil van die klassieke siening: Histories en tradisioneel is daar in die eerste plek kousaal gedink oor kunswerke in die algemeen. Met ander woorde die kunswerk is, hoewel in konteks beskou, gesien as die finale produk aan die einde van ‘n “produksielyn”. In meer onlangse beskouinge is die kunswerk nie slegs ‘n refleksie van die konteks waarbinne dit ontstaan en bestaan nie, maar word dit ook gesien as ‘n tipe “bemiddelaar” tussen die konteks en die inhoud van die kunswerk. Dit impliseer dat die kunswerk self iets oor die konteks waarbinne dit geskep is, reflekteer. Die kunswerk is dus nie slegs ‘n passiewe deel van die kulturele kragte waaruit dit ontstaan het nie, maar vorm ‘n aktiewe deel van die skeppingsproses. Die kunswerk reflekteer sy eie reeks sosiale gevolge, betekenisse en effekte op die waarnemers en “reageer” gevolglik so op die omringende ruimte, of word dan deel van die omringende ruimte.

Mieke Bal gaan egter ‘n stap verder en beklemtoon die feit dat sowel die historiese as die huidige én die toekomstige bestaan en die konteks van ‘n kunswerk belangrik is ten einde baie kragtige semiotiese boodskappe oor te dra. Vir haar lê daar oneindige moontlikhede van interpretasie (en genot) opgesluit in ‘n enkele kunswerk, omdat ‘n kunswerk deur tyd en ruimte reis, en gevolglik semiotiese bagasie versamel: “Since paintings involve highly saturated, dense, and complex patterns of signification, there is no way that even in the year of a work’s first appearance any specific viewer would have been able to exhaust the sum of possibilities it contains. Rather than being a ‘relay’ conveying an intention from artist to viewer, the work is thus an occasion for a performance in the ‘field’ of its meaning – where no single performance is

capable of actualizing or totalizing all of the work's semantic potential." (Bal, 2001:3.) Hierdie siening van Mieke Bal sluit aan by die motto van **Landskap met vroue en slang** (wat 'n aanhaling van Kitson is oor die oneindige interpretasiemoontlikhede van die Barokkuns).

Waar kunshistorici tradisioneel gepoog het om die mees logiese en voor-die-hand-liggende betekenis van 'n skildery te "ontsyfer" (wat deur middel van sekere kodes deur die kunstenaar vasgelê is en aan die interpretasie van die werk 'n duidelike omlyning en vorm gegee het) verskuif Bal haar fokus na 'n latere semiotiese benadering ten opsigte van kunswerkanalise. Volgens haar kan die interpretasie van enige kunswerk (dit sluit ook die narratiewe kunswerk in) nie slegs berus op die eenvoudige sekvens van *spreker (kunstenaar)*, *boodskap (kunswerk)* en *luisteraar (toeskouer)* nie, maar strek dit veel verder as gevolg van die feit dat 'n kunswerk veronderstel is om buite sy oorspronklike konteks te "reis" vanweë die raam om die kunswerk. Volgens Bal verhoog en verdig dit die interpretasiemoontlikhede van die kunswerk en die raam, en vestig dit 'n konvensie waarvolgens kuns, en veral die interpretasie daarvan semanties beweeglik en veranderlik is as gevolg van die veranderlike omstandighede waaronder 'n kunswerk beskou word.

Mieke Bal verwys hier dus na die ander tipe ruimte wat visuele kuns beset, en daarmee saam poog sy om die kunswerk ook te sien as sterk tydgebonde. Die verband tussen die ruimtelike en die temporele figureer sterk in haar sienings: "The meaning of a work of art does not lie in the work by itself but rather in the specific performances that take place in the work's 'field', ...a work of art is rooted in an encounter with the present" (Bal, 2002:5). Hierdie siening van haar is relevant vir die studie van Lettie Viljoen se roman omdat **Landskap met vroue en slang** (1996), onder andere handel oor 'n tyd-ruimtelike belewenis, soos wat dit (meestal) beleef word deur die hoofkarakter Lena. Die invloed van die ruimtelike aspekte van Poussin se skilderye (die landskappe) op die roman is ook die hooftema van hierdie studie. Viljoen werk dus met die temporele (omdat Lena sinsvrae vra en dit in verhouding staan tot tyd en ruimte), maar sy werk ook met die visuele kuns (en veral skilderye), wat sentraal staan in hiërdie teorie van Bal waarna ek verwys. Dit maak die gebruik van Mieke Bal se sienings relevant vir hierdie studie.

Wat haar teorie verder relevant maak, is die feit dat sy verwys na die oneindige interpretasiemoontlikhede van skilderye wanneer daar van nader gekyk word na die semantiese moontlikhede wat die raam van 'n skildery 'n kyker of navorser bied: "The fact that works of art occupy a different kind of space from the space of other objects in the world – a space which in the case of painting is marked by the four sides of the frame – means that the work is built to travel away from both its maker and from its original context, carried by the frame into different times and places...Each later viewer brings to the work his or her specific cultural baggage, and it is through viewing codes now brought to bear on the work in its new situation that it is seen and interpreted" (Bal, 2001: 3).

Hierdie verwysing na die oneindige interpretasiemoontlikhede van kunswerke en die gepaardgaande oop tekste kan maklik verkeerdelik geïnterpreteer word as 'n tipe Derridaanse dekonstruksie. Dit is egter nie wat Mieke Bal in gedagte het nie. Vir haar kan kunswerke nie in alle rigtings onbegrens "oop" wees nie, omdat die kykers spesifieke ervarings impliseer en daarom met spesifieke omstandighede die semiotiese potensiaal van die kunswerke aktiveer. Sy noem dit "meaning-making": "Meaning-making is an activity that always occur within a preexisting social field, and actual power relations: the social frame does not 'surround' but is *part of the work, working inside it*" (Bal, 2001:5). Elke waarnemer, (en dit sluit Lena, hoofkarakter in Viljoen se roman in), van kunswerke is dus besig met 'n eiesoortige en spesifieke "meaning-making" wat voortspruit uit individuele ervarings.

Bal fokus in haar teorie met ander woorde sterk op die rol van die toeskouer in die betekenisvorming van 'n kunswerk. Sy beklemtoon die feit dat die kykers 'n totale konteks "saambring" wanneer daar na 'n kunswerk gekyk word, soos wat dit in filmstudies alreeds gebeur: "Viewers brought to their experience of visual culture much more than iconographical knowledge... They brought with them their deepest desires and anxieties, their whole history of having been socialized according to the specificities of gender and sexuality" (Bal, 2001:7). Hierdie siening is egter suiwer opties van aard, terwyl Bal bogenoemde teorie vanuit 'n meer retoriese agtergrond wil benader. Dit beteken dat dit wat die waarnemer sien en beleef nie in die eerste plek skilderagtig is nie, maar eerder semioties. Hoewel 'n kyker met ander woorde na 'n visuele teken kyk en dit as iets moois of iets afskuweliks herken, geskied hierdie herkenning primêr as gevolg van die semiotiese aard daarvan: "The first step is to postulate signs rather than scenes as the basic stuff of vision. When we recognize something in the world, it is because we treat it as a visual sign, part of a vast field of discourse which, as sign-using objects, we are all competent to deal with" (Bal, 2001:9).

Hierdie teorie ontsluit die moontlikheid dat enige visuele beeld beskou kan word as 'n visuele narratief, in plaas van slegs 'n skilderagtige beskouing. Die kern van hierdie spesifieke teorie van Bal is dus geleë in haar siening van die visuele kunswerk as 'n narratiewe teks. Hierdie siening van haar is die hoofrede waarom ek haar teorie in my studie gebruik, omdat groot dele van Viljoen se roman 'n verbalisering van visuele tekste is. Lena kyk na die skilderye vanuit haar totale verwysingsraamwerk, maar die verteller kyk ook na die skilderye en laastens kyk die lêser daarna. Betekenisgewing vind dus vanuit ten minste drie perspektiewe plaas, en elkeen van hierdie "perspektiewe" bring 'n eie en eiesoortige stel semiotiese interpretasies van die kodes wat aangebied word in die roman saam. Dit gee aanleiding tot die (binne die grense van die spesifieke gekose perspektiewe) oneindige interpretasies van en die oopheid van Viljoen se postmoderne teks.

Hierdie narratologiesering van die visuele teks het ook tot gevolg dat daar 'n soort versplintering van interpretasies plaasvind. Die proses is nie nou meer 'n tradisionele sekvens van fasette (wat Bal "points" noem), naamlik kunstenaar - verteller - kyker nie, maar elke faset kan los staan en individuele interpretasiemoontlikhede inhou wat kompleks en lewendig van aard is. Die rol van die waarnemer is dus belangrik in haar teorie omdat elke waarnemer se eiesoortige interpretasie (en bagasie) aanleiding gee tot komplekse en veelvuldige betekenis in enige teks, hetsy verbaal of visueel.

Dit is duidelik uit bogenoemde bespreking van Mieke Bal se siening van die visuele teks as 'n narratiewe teks wat gelaai is met semiotiese kodes en merkers, dat haar teorie besonder gepas is vir die studie oor 'n roman wat ewe gelade is met kodes, merkers en verskillende vlakke van interpretasie, soos verteenwoordig deur verskillende perspektiewe. Net soos wat Bal in hierdie teorie die visuele en die verbale kunste met mekaar in verband bring, net so slaag Lettie Viljoen daarin om in **Landskap met vroue en slang** (1996) 'n teks aan te bied waarin die visuele en die narratiewe soos twee susters onlosmaaklik aan mekaar verbind is. Dit verhoog die palimpsesagtige kwaliteit van die roman, en dit is juis hiêrdie eienskap van die roman wat aanleiding gee tot die oneindige interpretasiemoontlikhede wat in die motto voorgestel word. Terselfdertyd bepaal dit Bal se teorie wat die grense neêrê wat die roman omraam om sodoende die versplinterde visie (en lees hier verskillende sienings oor die roman) toe te laat, wat die roman semanties "reisvaardig" maak. Dit perk egter ook gelykertyd die semantiese potensiaal effens in omdat "meaning-making" altyd in 'n reeds bestaande sosiale konteks gebeur.

Hiêrdie eienskap van Viljoen se artistieke teks plaas laasgenoemde stewig in 'n postmoderne konteks waar tydruimtelike belewenisse 'n primêre rol speel en waar die teks, net soos skilderye, "omraam" word om sodoende die versplintering van die werklikheid, wat oneindige interpretasies en visie kan veroorsaak, hanteerbaar te maak. Omdat die roman deur verskeie kritici (onder andere Hambidge, 1997; Human, 1997; Nel, 1997; Pakendorf, 1997) as 'n postmoderne teks gesien kan word, beoog ek om in die volgende afdeling enkele kernkonsepte van postmodernisme te noem en te bespreek. Die klem van die studie val egter nie op die postmoderne eienskappe van die roman nie, hoewel Viljoen se benadering postmodernisties is, daarom sal hierdie afdeling slegs kernagtig aangebied word met toepassings wat deurlopend in die latere hoofstukke van hierdie studie gemaak sal word.

2.4 Postmodernisme

Postmodernisme is 'n term wat deur Van Heerden as "tergend onvatbaar" beskryf word (Van Heerden, 1997:12). Dit word, saam met modernisme, as emblematisies van die twintigste eeu beskou, en kan gesien word as beide verset teen modernisme en verlengstuk van modernisme

(Van Heerden, 1997:14; Lucie-Smith, 2001:10). Betekenis in die postmoderne teks manifesteer as “'n eindelose intertekstuele web. Lesers word beskou as histories gesitueer, deel van hul eie tyd en plek, maar gesplete en een van die ikone daarvan is die labirint of doolhof” (Van der Merwe & Viljoen, 1998:20).

Bogenoemde bron identifiseer voorts bepaalde begrippe waarmee die postmodernisme gekarakteriseer kan word. Dit sluit onder andere fragmentasie, herhaling, gapings en aanhalings in, met ander woorde die beginsels van intertekstualiteit (Van der Merwe & Viljoen, 1998:45). Dit sluit aan by die postmodernistiese tendens van grensoorskrydings.

Gräbe (in Cloete, 1992:399) lê klem op die topologiese kenmerk van die postmodernisme: “Weens hierdie oorganklikheid, hierdie oorskryding van grense, staan die postmodernisme binne gebeure wat ander gebeure affekteer, en skrywer en leser vorm in die postmodernistiese teks deel van die veranderlikheid, die proses, die ‘lewe’ van die teks, ingebedde vlak affekteer primêre vlak, leser en teks het onderlinge effekte op mekaar ... en vorm nuwe diskoerse.”

Postmodernisme, net soos modernisme, lê ingebed in 'n historiese klimaat van wanorde en onsekerheid: die Wêreldoorloë (1914, 1939), die val van Wall-Street (1929) en die gepaardgaande ekonomiese depressie het onder andere gelei tot ontnugtering en pessimisme onder die mensdom. Die postmodernis staan skepties teenoor die oplegging van enige orde op die wêreld. Dit gee voorkeur aan toeval, kontradiksie, permutasie en eklektisisme. Daar ontstaan 'n fiksionalisering van die werklikheid” (Gräbe, in Cloete, 1992:398). Dit beteken dat die postmodernis nie die bewussynswêreld probeer vasvang nie. So 'n realiteit word selfs bevraagteken. Postmodernisme skep sy eie wêreld en sy eie ruimtes, en sodoende vervaag grense, en die skeidslyn tussen werklikheid en illusie vervaag.

Dit word 'n uitdrukking van, en 'n deel van, alle ervarings en prosesse van relativisering, van onsekerhede, wisselvallighede en vloeibaarhede wat tot gevolg het dat die postmodernis anders omgaan met sake as wat tradisioneel die geval sou wees (Van Heerden, 1997:14).

Die postmodernisme ontken enige vorm van objektiwiteit, en dit vereis 'n nuwe manier van kyk. Hambidge (1995:9) definieer dié term soos volg: “Die postmodernisme kan breedweg gedefinieer word as 'n kunsbeweging wat die grense van die kunsmedium ondersoek, (her)definieer en verironiseer”. Dit gaan dus oor dit wat reeds gesê is maar wat op 'n ander, nuwe manier gesê of voorgestel word. Van der Merwe en Viljoen (1998:44) beskryf postmodernisme as “veelvuldig”, 'n enorme web van tekste wat mekaar verbind en met mekaar in gesprek is. Outentisiteit word met ander woorde bevraagteken en interteks, parodie, palimpsest en afdruk is kodewoorde binne dié beweging. Die postmoderne teks ondermyn samehang en binding en volg fragmentasie en dekonstruksie na.

Hierdie fragmentering lei tot 'n hele aantal opposisies (vergelyk Van der Merwe & Viljoen, 1998:45): die voorkeur vir montage en collage bo eenheidsvorme, en ook 'n voorkeur vir diskontinuiteit bo kontinuïteit. Hambidge sluit hierby aan (1995:18): "Postmodernisme bevraagteken die volgende konsepte: outonomie, transendensie, sekerheid, outoriteit, samehang, totaliteit, sisteem, universaliteit, sentrum, kontinuïteit, binding, hiërgargie, homogeniteit, oorspronklikheid en oorsprong. Al hierdie konsepte word deur dekonstruksie omgedop en geproblematiseer".

Dit lei weer tot "verbastering" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:47) wat "bastergenres" tot gevolg het: die vermenging van verskeie genres (soos die literêre woord en die beeldende kunste) wat feitlik sonder onderskeid vermeng word. Dit het weer selfverlies tot gevolg wat dikwels tot karnavalisering lei (die komiese en absurde ingesteldheid van postmodernisme). Enkele ander kenmerke van postmodernisme is die onbepaaldheid daarvan, die onvoorspelbaarheid, die nabootsende of immanente aard van die "beweging", waar die teks nie meer 'n weergawe van die werklikheid is nie, maar eerder 'n nabootsing is van teks op teks (op teks op teks.) Die postmodernisme toon ook 'n neiging om van die leser (kyker) 'n definitiewe aktiewe rol te eis: "Die postmodernistiese teks verg van sy leser die een of ander produksie: dit vra om herskryf, hersien, opgevoer, uitgevoer te word" (Van der Merwe & Viljoen, 1998:47). Hoe meer lesers dus, hoe meer "produksies", wat weer die permanensie en standvastigheid van die teks onder verdenking plaas.

Laastens toon die postmodernisme ook 'n ontologiese aard. Hiermee word bedoel die neiging om alternatiewe moontlike wêreldes te konstrueer, byvoorbeeld die militêre landskap waarin die kolonel beweeg in **Landskap met vroue en slang** (44). Die implikasie hiervan is dat daar agter die alledaagse wêreld nog 'n ander wêreld bestaan, 'n geheime wêreld waarin die mens se plek en identiteit net so vloeibaar en onseker is as die plek waarin hy hom bevind (of nie bevind nie?) (Van der Merwe & Viljoen, 1998:48).

Dit is dus duidelik uit hierdie oorsigtelike opsomming van postmodernisme dat dié "verskynsel" en die gepaardgaande manifestasies daarvan in die kuns en die literatuur moeilik vasgevang kan word, hoogs verwarrend kan wees, maar ook vermaaklik kan wees in die onvoorspelbare en speelse aard daarvan. Dit is dan juis in dié lig waarin hierdie spesifieke studie gesien moet word. Dit is inderdaad 'n nuwe manier van kyk na 'n nuwe soort teks.

2.5 Visuele teoretici

Die kunshistorikus en -kritikus H.H. Amason stateer dat alle vorme van visuele kuns (skilderkuns, beeldhoukuns én argitektuur) ruimtelik gebonde is en dat dit daarom noodsaaklik is vir enige ernstige kunsstudent om kunswerke vanuit 'n ruimtelike oriëntasie te benader. Hy definieer ruimte as "extension in all directions" (Amason & Prather, 1998:11) en verwys na

beeldhouwerk en argitektuur wat tradisioneel drie-dimensionele massa en volume besit wat omring word deur ruimte, terwyl argitektuur ook ruimte inperk en omring. Om die ruimtelikheid van skilderkuns te begryp, is meer kompleks omdat daar met illusies gewerk word en waar enige aanduiding van drie-dimensionaliteit en werklike ruimte slegs 'n suggestie op 'n plat skilderoppervlak is wat geskep is deur die kunstenaar se kennis van verskillende tegnieke.

'n Verdere realiteit wat deur die kunskritikus in ag geneem moet word, is die feit dat enige vorm van kunsgeskiedenis of kritiek 'n onvermydelike poging is om 'n visuele ervaring te verbaliseer: "Since the mind is involved in both experiences, there are some points of contact between them. Nevertheless, the two experiences are essentially different and it must always be recognized that the words of the interpreter are at best only an approximation of the visual work of art" (Arnason & Prather, 1998:12). Daar is dus alreeds in die analise van kunswerke sprake van die verbalisering van die visuele. Soos reeds in die vorige afdeling gesien is, neem Mieke Bal dit 'n stap verder deur die visuele teks te sien as 'n volledige narratiewe teks wat met kodes werk en semiotiese betekenis saamdra wat deur die individuele kyker bepaal word. In Viljoen se roman vind daar 'n soort simbiose plaas tussen die narratiewe teks, die visuele teks (die skilderye en ander kunswerke wat in die roman genoem word) en die kritiese teks (waar daar na kunskritici soos Kitson [motto] en Wollheim [21] verwys word). Die kontak tussen die verskillende dissiplines (in hierdie geval die visuele, die narratologiese en die wetenskaplike kritiek) word dus nouer in die roman en word as 'n eenheid aangebied. Vandaar die noodsaaklikheid om sowel literêre modelle as kunshistoriese modelle te gebruik ten einde by 'n vollediger begrip van die roman uit te kom.

Wat verder uiters opvallend is in **Landskap met vroue en slang** is die gebruik van verskeie buite-tekstuele bronne wat die roman dadelik in 'n baie breër konteks plaas as die tradisionele roman. Hierdie werkswyse van Viljoen beklemtoon die belangrike inspraak van ander verwysings en ervarings in die spesifieke boek en impliseer dat die leser 'n breë algemene kennis moet hê van universele ikone en heelwat belangstellingsvelde moet hê. Dit sluit aan by Arnason se mening dat geen kunswerk in 'n vakuum bestaan of geskep word nie en dat ikonografie 'n onontbeerlike deel vorm van die interpretasie van 'n kunswerk: "Iconography – the meaning and attitude toward subject matter – (is) significant in many phases of art... Also, it is recognized that a work of art or architecture cannot exist in a vacuum. It is the product of a total environment – a social and cultural system – with parallels in literature, music, and the other arts, and relations to the philosophy and science of the period" (Arnason & Prather, 1998:12). Juis omdat visuele kunswerke binne 'n breë konteks beskou behoort te word, volgens Arnason, en omdat Mieke Bal soveel klem lê op die verbalisering van die narratief, wat die visuele en die sosiale en die woordkuns byeenbring in een teorie, is dit dus moontlik om met sowel literêre – as visuele kritici in hierdie studie te werk. Voeg daarby dat Lotman met taal én ander sisteme werk in sy teorie, en dat Panofsky ook met die buitetekstuele gegewens van

kunswerke omgaan in sy teorie, dan is my keuse van teoretici onvermydelik en voor-die-hand-liggend.

In die afdeling wat volg sal die teorieë van kunskritici bespreek word, en sal hulle, omdat hulle inhoudelik ver van mekaar af lê, chronologies behandel word. Hoewel hulle ver van mekaar af lê, spreek elke teorie 'n spesifieke faset van die roman aan en is dus noodsaaklik ten einde 'n volledige ontsluiting van die roman te verseker. Ek beoog om elke teorie afsonderlik te motiveer en om dan die stappe duidelik uiteen te sit. Hier volg 'n bespreking van die visuele teoretici:

2.5.1 Wölfflin (1864 – 1945)

Heinrich Wölfflin word in 1893 aangestel as hoof van die Departement Kunstgeskiedenis aan die Universiteit van Basel. Reeds toe al merk hy 'n leemte op in die wetenskaplike analise van kunswerke, en ontwikkel hy 'n wetenskaplike "metode" waarvolgens kunswerke, en dan veral die kuns van die Renaissance en die Barok, suksesvol ontleed kan word.

Sy metode is, hoewel gedateer, belangrik binne die konteks van hierdie studie omdat hy in die eerste plek 'n eenvoudige en werkbare model verskaf waarmee Barok – en Renaissancekuns vandag nog steeds suksesvol en wetenskaplik bestudeer kan word. Dit kan dus toegepas word op die analise van Poussin se Barokskilderye wat in die roman beskryf word. In die tweede plek is daar raakpunte in sy benadering ten opsigte van die die geslote - en oop vorm van skilderye met Mieke Bal se siening van oop en geslote tekste, terwyl Wölfflin ook die belangrikheid van voorkennis beklemtoon ten einde 'n skildery volledig(er) te ontsluit. In die derde plek fokus hy ook op, soos Panofsky, Lotman en Bal, die kontekstuele gegewens rondom 'n kunswerk en poog hy ook om al die "elemente" wat 'n kunswerk kan beïnvloed in ag te neem by die beskrywing en analise van die kunswerk.

Wölfflin se model is basies gebaseer op die ontwikkeling van vyf pare van teenoorgesteldes (opponerende pole) waarvolgens die stylontwikkelings binne die Westerse kunsepogge, bestudeer kon word. So onderskei hy tussen die volgende opposisies of begrippare:

- Vanaf linieër na skilderkunstig.
- Vanaf vlak na resessie of diepte
- Vanaf geslote na oop vorm
- Vanaf veelheid na eenheid
- Absolute en relatiewe "helderheid" van die tema (Wölfflin, 1994:vi).

Wölfflin se benadering is positivisties en empiries van aard: hy konsentreer sterk op waarneming en beskrywing, maar nie soseer op die beoordeling van die kunswerke nie. Hierdie metode sal nou kortliks toegelig word.

In die eerste plek verwys “linieêre” perspektief na vormgewing deur middel van lyngebruik, terwyl ‘n skilderkunstige benadering dui op ‘n besige prentvlak en die gebruik van kleur om vorm te definieer. “Vlak” dui op ‘n definitiewe voor- middel- en agtergrond van ‘n skildery, terwyl “diepte” ‘n meer heliosentriese, oneindige dieptewerking impliseer (daar is byvoorbeeld meer swart vlakke in die skilderye wat op diepte en misterie dui). ‘n Geslote vorm skep byna die illusie van ‘n omraming rondom die prent, wat die prent inperk en begrens, terwyl ‘n oop vorm ‘n milieu en soms selfs ‘n narratief rondom en buite om die kunswerk impliseer. Die oop vorm steun dus sterk op die voorkennis en/ of verbeelding van die kyker, terwyl die geslote vorm min tot niks aan die verbeelding oorlaat nie.

“Veelheid” in ‘n skildery dui op verskillende “fokuspunte” binne een skildery. Daar is ‘n definitiewe skeiding te bespeur tussen dit wat byvoorbeeld in die voorgrond aangebied word en die inhoud van die agtergrond van dieselfde skildery. “Eenheid” in ‘n kunswerk vorm ‘n sintese tussen die voor- en die agtergrond, waar die oog nie spring van een toneel na die volgende nie, maar waar die hele skildery-inhoud ‘n vloeiende geheel vorm. Absolute en relatiewe helderheid verwys veral na die subjek van die skildery. Absolute helderheid is meer feitelik insiggewend: die tematiek is duidelik te bespeur in die kunswerk, terwyl relatiewe helderheid ‘n meer verdoeselde tematiek het. Die feitelike is hier van minder belang en die dramatiese word meer beklemtoon.

Om Wölfflin se model in so ‘n neutedop op te som is simplisties, maar vir die doel van hierdie studie is dit nie noodsaaklik om verder daarop uit te brei nie. Wat egter wel belangrik is, is om te beseft dat hiêrde metode van kunswerkanalise wel insiggewend is ten opsigte van die spesifieke vorm van die skildery-aanbod en die intrinsieke faktore wat die vorm van die skildery bepaal (het). Roger Fry stel dit soos volg: “Unlike so many art historians, Dr. Wölfflin looks on art with some understanding of the problems of the creator. He does not merely see what there is in the work of art, but he knows what mental conditions in the artist's mind are implied by that configuration. In fact, he begins where most art-historians leave off. They are content to show that a picture was produced by such an artist at such a date. He tries to show why at such a date and in such surroundings the picture has the form that we see” (Wölfflin, 1994:viii).

Bogenoemde aanhaling sluit aan by die doelstellings van hierdie studie. Dit gaan ook hiêr om ‘n beter begrip van waarom Viljoen juis haar roman aanbied in die styl wat dit gedoen is: die faktore wat aanleiding gegee het tot die totstandkoming van hiêrde unieke “woordcollage”. Juis om hierdie redes is Wölfflin se metode of model nie onvanpas in ‘n studie van dié aard nie. Waar Wölfflin se metode fokus op Barokkuns oor die algemeen, fokus Wilenski se model spesifiek op die kuns van Poussin, en is sy kategorisering van Poussin se kuns kort, kragtig en nuttig. Die model sal gebruik word as ‘n eenvoudige teoretiese illustrasie van een van Lettie Viljoen se werkswyses en sal dien as nog ‘n metode om die werke van Poussin te begryp én om

die rol van laasgenoemde werke in die roman te probeer verklaar. Dit is dus 'n handige verdere sleutel tot die ontsluiting van Viljoen se gebruik van Poussin se skilderye as subteks in die roman.

'n Kort bespreking van Wilenski se model sal nou volg, waarna daar kernagtig gekyk sal word na die relevansie daarvan in die roman.

2.5.2 R.H. Wilenski (1887 – 1975)

Wilenski se model kom kortliks daarop neer dat hy Poussin se skilderye tematies verdeel in onderafdelings. Hierdie onderafdelings is voor-die-hand-iggend vir enige student wat 'n studie wil maak van Poussin se werke, en die temas is dikwels alreeds in die titels van die skilderye duidelik te sien. Dit is ook opvallend dat hiërdie hoofemas van Poussin se skilderye weerklank vind in Viljoen se roman, wanneer die temas wat Wilenski geïdentifiseer het telkens in **Landskap met vroue en slang** (1996) deur die opletende leser raakgelees kan word.

Wilenski verdeel Poussin se skilderye in vier hoofkategorieë:

- Mitologiese en paganistiese temas, insluitende Bacchanale. Hierdie temas is dikwels “verstrengel” met religieuse temas en is 'n “simptoom” van Poussin, as Fransman, se belangstelling in en sy verblyf in Italië. Dit is ook redelik algemeen bekend dat Barokkuns, veral in die Suide, dikwels religie en mitologie gekombineer het ten einde 'n grandiose eindproduk te lewer (Kleiner, et.al., 2001:768). 'n Voorbeeld hiervan is byvoorbeeld Poussin se skildery *Et in Arkadia ego* (1638).
- Religieuse temas. In aansluiting by bogenoemde redenasie kan bygevoeg word dat Poussin heelwat religieuse werke geskilder het wat gelaai was met verskillende interpretasielae. Een so 'n voorbeeld is sy landskapsiklus *Die vier seisoene* (1660 – 1664) wat volledig bespreek word in hoofstuk vier.
- Historiese temas. Poussin se geïnteresseerdheid in geskiedenis vind neerslag in feitlik al sy werke, maar is duidelik te sien in die skilderyreeks oor Phocion, naamlik *Die begrafnis van Phocion* (1648) en *Die optel van die as van Phocion* (1648 – 1650). Dit sluit ook aan by sy siening dat skilderye heroïese en grootse dae van historiese omvang moet uitbeeld (Kleiner, et.al., 2001:769).
- “Argitekturele” temas, insluitend landskappe met “terloopse” figure (Wilenski, 949:62) is 'n verdere belangrike tema in Poussin se werk. Feitlik al sy skilderye bevat argitektoniese inhoude, wat in die fynste besonderhede en deur 'n baie fyn kunstenaarswaarneming weergegee word. Vir hom was dit van kardinale belang om sy temas in 'n adellike omgewing tot hul reg te laat kom, en die hoofeksponent vir die plasing van so 'n grootse tema was die klassieke argitektuur van antieke Rome. Sy landskappe en argitektoniese inhoude was nie bedoel om spesifieke plekke en ruimtes

te verteenwoordig nie, maar dit was eerder 'n metaforiese skep van 'n indrukwekkende plek waar grootse dade kon plaasvind: "It was Poussin's construction of an idea of a noble landscape to frame a noble theme" (Kleiner, et.al., 2001:769). Hier kan die Phocion-reeks weer eens as voorbeeld dien.

Soos reeds genoem, kan die roman ook tematies volgens bogenoemde indeling gelees word: daar is verwysings na die mitologie, byvoorbeeld Valhalla (62) en die oormatige gebruik van die vog van Bacchus (59). Die religieuse word in die roman vergestalt deur, onder andere die verwysings na Adam en Eva en die Paradys (19) en vele meer, terwyl daar talryke verwysings is na die historiese (113, 158, 186). Die klem van hierdie studie sal egter val op die vierde kategorie, naamlik die landskappe, gevul met argitektoniese detail en lukrake karakters (of figure), insluitende vroue en 'n slang (die titel), kunstenaars, figure uit Lena se verlede, haar familieleden, vriende en bure, historiese karakters, filosowe en die geheimsinnige kolonel.

Die "skep" van 'n mikrokosmos met behulp van die landskap is 'n "artistieke neiging" wat by sowel Poussin as by Lettie Viljoen opgemerk kan word. By Poussin gaan dit oor die skilder van die landskap (Wilenski, 1949:68) en in die roman Lena se ontvlugting in verskeie landskappe in. Hierdie landskappe sluit die volgende in: Poussin se geskilderde landskappe (19), slagvelde en historiese landskappe (113), geografiese landskappe (die Wes-Kaap en Natal) (14 & 18) en die innerlike, psigiese landskap (181). Al bogenoemde landskappe word as't ware in Lena saamgetrek tot 'n geheel.

Die skep van 'n mikrokosmos hou ook verband met die soeke na selfontdekking (veral psigies) by die hoofkarakter Lena (181), wat 'n verdere leitmotief in die roman is en wat ook in Poussin se skilderye en werksywyses eggo's vind: "Poussin ... at the height of his career ... painted a selfportrait. It portrays an artist engaged on a gigantic intellectual task; an artist who was consciously striving to create a microcosm of the universe itself ... In Poussin's portrait we see a man who, with exalted unhumorous optimism, has tried to be more than mortal and to capture eternal secrets by the sheer force of his own mind (Wilenski, 1949:61 & 62).

Die effek van hierdie mikrokosmos word in die roman onder andere uitgebeeld in die argelose jukstapenering van gegewens uit verskeie kontekste, asof die lens van die (geestes)oog 'n hele kosmos gelyktydig sien. Die volgende aanhaling dien as 'n voorbeeld: "Die kolonel sug diep – en sien voor hom die landskap oopmaak asof die lens van die oog self wonderbaarlik vergroot... Die koning stap teen sonder langs die ballustrades. Hy verbeel hom hy sien in die verte die soet groen landskap ontvou, maar die vertroude kontoere daarvan lyk nou eerder op 'n aftog na die hel. Die afloop is nooit meer goed nie – Kerberos maak sy bek oop en 'n kreatuur met akkedisagtige voorkoms pak die verlore siele beet. Mara met so 'n kyk in haar oog" (181).

Hierdie soeke na selfontdekking en die gepaardgaande verlange na die skep van 'n mikrokosmos (in die roman vergestalt deur die ambivalente, en soms sublieme landskappe van Poussin) sal in die afdeling oor die hoofkarakter Lena uitvoerig bespreek word.

Daar sal nou op die teorie van Panofsky (wat 'n wetenskaplike metode van kunsanalise bied) gefokus word. Sy metode van intrinsieke kunsverkanalise sluit aan by Lotman se fokus op die instrinsieke analise van 'n literêre werk, maar dit fokus ook op die eksterne faktore wat die kunswerk beïnvloed. Laasgenoemde sluit weer aan by Bal se siening van die kunswerk (ook die verbale teks) as 'n "produk" van die totale sosio-ekonomiese konteks waarin dit, deur verskillende tye en ruimtes, geskep is, beweeg, en semioties geïnterpreteer word. Panofsky se model is ook handig omdat dit 'n werkbare én wetenskaplike metode is om kunswerke te beskryf, te begryp en te analiseer. Laasgenoemde prosesse is onontbeerlik in 'n studie van kunswerke waarin dié genoemde kunswerke 'n belangrike rol speel in die totale proses van navorsing, soos dit hier die geval is. Die toepassing van Panofsky se model sal in hoofstuk vier gedoen word, terwyl ek nou sal poog om die teoretiese fasette van die model uit te lig,

2.5.3 Erwin Panofsky (1892 – 1968)

Die kunshistorikus, Erwin Panofsky, poog in sy benadering om die intrinsieke temas en idees agter die visuele kunste bloot te lê, en om hierdie temas en idees te ondersoek as manifestasies van 'n kulturele tradisie. (Kontekstuele analise). Sy model is een van kunsverkenner, en dit sluit sowel 'n intrinsieke as 'n ekstrinsieke benadering ten opsigte van kunsverkenner in. Intrinsiek, omdat dit met die individuele kunswerk bemoeid is, maar ook ekstrinsiek, omdat die metode die inhoud van die kunswerk wil verduidelik.

Kuijers (1986:16) verduidelik Panofsky se opvatting oor kuns kortliks soos volg: om in die eerste plek die kunswerk ten volle te begryp, moet op die artistieke intensie, of die dryfveer agter die kunswerk gelet word, wat *per se* nie met wetenskaplike noukeurigheid te make het nie, maar steeds belangrik is. Die intensie van die makers van kuns word beïnvloed deur die standaard en heersende kunsbesef van die betrokke tyd en lokaliteit.

Bogenoemde outeur gaan voort deur te sê dat die kunshistorikus se taak voorts is om kunswerke sowel rasioneel te ondersoek as om dit esteties te beleef en te herskep. "Panofsky lê besondere nadruk op die eenheid van hierdie twee kante van die taak; hulle vorm as't ware die twee bene van 'n boog en leun dus nie alleen teen mekaar aan nie, maar is die een so belangrik vir die ander dat Panofsky heelwat van 'n 'organic situation' praat".

Derdens, wat die kunswerk self betref, onderskei Panofsky drie samestellende dele, naamlik vorm, idee en inhoud (of pre-ikonografiese beskrywing, ikonografiese analise en ikonologiese interpretasie). Hoewel die ikonologiese model in die besonder die bepaling van die intrinsieke

betekenis van 'n kunswerk op die oog het, en die ikonografiese ondersoek afgestem is op die tema, veronderstel beide 'n voorafgaande ondersoek van die vormkwaliteite (of formele hoedanighede) van die kunswerk. Vir Panofsky dui die "idee" as estetiese konstituent op die onderwerp in die beeldende kunste en die funksie in die boukuns.

Kleinbauer (1971:51 & 52) som Panofsky se model op volgens die pre-ikonografiese beskrywing, die ikonografiese analise en die ikonologiese interpretasie van 'n kunswerk. Panofsky definieer ikonografie soos volg: "Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter or meaning of works of art, as opposed to their form" (Panofsky, 1955:26).

Die pre-ikonografiese beskrywing hou verband met die vorm, en met die identifisering van persone, objekte en motiewe in die kunswerk, en dit dui op die herkenbare in die kunswerk, terwyl die ikonografiese ontleding verband hou met die idee agter die kunswerk (die konteks). Dit plaas met ander woorde die kunswerk in 'n spesifieke styl, periode of genre. Die ikonologiese interpretasie is 'n kombinasie van die eerste twee take en dit lei tot 'n korrekte openbaring van die intrinsieke betekenis en inhoud van die kunswerk, met inagneming van die faktore rondom die kunswerk.. Ikonologie werk met die simboliese waardes van die kunswerke: "In thus conceiving of pure forms, motifs, images, stories and allegories as manifestations of underlying principles, we interpret all these elements as ... 'symbolic values'" (Kleinbauer, 1971:52).

Panofsky se model van kunswerkanalise word opgesom in 'n nuttige tabel (Panofsky, 1955:40) (vergelyk Bylaag A).

Dit is moontlik om Lotman se model losweg te "oorvleuel" met die model van Panofsky, om sodoende by 'n werkbare model uit te kom waarmee beide die literêre en die skilderkunstige aspekte van die roman suksesvol ontleed kan word.

2.6 Lotman en Panofsky – 'n "simbiose"

Lotman en Panofsky werk beide met "artistieke" tekste, of dan tekste (die een geskrewe en die ander visueel) wat 'n fyn ewewig handhaaf tussen die realistiese illusie en die werklikheid. Die artistieke teks is met ander woorde ingestel op dit wat soos die werklikheid is en dit wat wel die werklikheid is. Waar Panofsky se model van kunswerkanalise in drie hoofpunte verdeel word, naamlik beskrywing (vorm), analise (idee) en interpretasie (inhoud), kan Lotman se siening slegs in twee oorvleuelende hooftrekke ingedeel word. Hierdie twee is die volgende: Lotman se intrinsieke analise (wat paradigma en sintagma, sowel as die teksimmanente analise insluit, en aansluit by Panofsky se "vorm en idee") en die ekstrinsieke analise (wat die artistieke ruimte dek en oorvleuel met Panofsky se "inhoud").

Om die “verweefdheid” van die visuele kunste en die literatuur in die roman te benoem is daar op die term “simbiose” besluit. “Simbiose”, volgens die **Verklarende Afrikaanse Woordeboek** (1993) dui op die intieme samelewing van organismes, (of in hiérdie studie genres) waar daar sprake is van individuele eienskappe, maar waar die een organisme (of genres) nie sonder die ander kan bestaan nie. “Die een in of op die ander tot wederkerige bevoordeling”. Beide die organismes of genres trek voordeel uit die situasie, en daar vind wederkerige verryking plaas. Daar vind inderdaad ‘n simbiose plaas tussen die geskrewe woord en die visuele teken in die roman. Terselfdertyd is daar ‘n simbiotiese proses aan die gang, die model van Lotman en dié van Panofsky, aangesien beide modelle “gelyktydig” toegepas kan word in die analise van die roman, tot bevoordeling van beide die letterkunde en die visuele kunste. Dit lei ook tot die bevoordeling van Viljoen se teks asook Poussin se skilderye, aangesien beide kunstenaars se dissiplines op ‘n nuwe wyse gelees word en onder die soeklig geplaas word. Beide modelle toon ook sterk ooreenkomste, soos gesien kan word in die verduideliking wat volg.

Ter wille van duidelikheid sal Panofsky se model kortliks bespreek word terwyl daar terselfdertyd gepoog sal word om Lotman se model met dié van Panofsky te inkorporeer.

Panofsky se pre-ikonografiese beskrywing (of vorm) is gebaseer op die identifisering en formele beskrywing van die kunswerk. Dit gaan hier oor artistieke motiewe, pseudo-formele analise, bekendheid met objekte en gebeurlikhede, kennis van die elemente van kuns, en die vormkwaliteite van die kunswerk. Die ikonografiese analise (wat met temas en idees te make het) plaas die kunswerk in ‘n spesifieke styl, periode of genre. Dit lei tot die identifisering van die herkenbare in die kunswerk: persone, objekte en motiewe byvoorbeeld dertien mans om ‘n eenvoudige houttafel. Die ikonografiese analise impliseer verder die ontsluiting van die konvensionele betekenis van hierdie geskrewe, herkenbare vorme. Vir ‘n persoon met ‘n voorkennis van die Christelike geloof sal bogenoemde beskrywing dalk aanduidend wees van ‘n artistiek-visuele uitbeelding van die Laaste Avondmaal. Na aanleiding van bogenoemde eerste twee take van Panofsky kan die kunshistorikus by stap drie uitkom, naamlik by die korrekte openbaring van die intrinsieke betekenis en inhoud van die kunswerk (of dan die ikonologiese interpretasie).

Die ikonologiese interpretasie (of inhoud) sluit dus bogenoemde eerste twee stappe in en is ‘n evaluering van die kunswerk met inagneming van die faktore rondom die kunswerk (die ekstrasieke faktore, of die *Weltanschauung*, rondom die kunswerk).

Hoewel Lotman sy algemene teorie op ‘n semiotiese beskouing van die “artistieke teks” bou, bespreek hy ook die verhalende teks as “sodanig ‘n artistieke literêre werk en gee aandag aan spesifieke eienskappe van verhalende tekste” (Du Plooy, 1986:134). Dit kom neer op die beskrywing van die verhalende teks (vergelyk Panofsky se pre-ikonografiese beskrywing).

Waar Panofsky, in hierdie stap, klem lê op die vormlike kwaliteite van die kunswerk, byvoorbeeld lyn, kleur, tekstuur, fokuspunt, komposisie, gaan Lotman van die veronderstelling uit dat “in die artistieke teks elke woord uit die paradigmatische voorraad van die taal gekies word en sintagmaties in sinne en opeenvolgende sinne gerangskik word om ketting of reekse te vorm wat semanties en grammaties korrek is” (Du Plooy, 1986:135). Dit gaan dus hier oor die bykomende wetmatighede wat betref die reëls van taalgebruik in die artistieke teks.

Seleksie en kombinasie van verskeie “taalelemente” vorm die basis van die teks, terwyl seleksie en kombinasie van “kunselemente” die basis vorm van die skilderkuns. Woorde en sinne is die basiselemente waaruit ‘n verhalende teks opgebou word, en die leser bou self ‘n visuele raamwerk op van die ruimte waarin die woorde en sinne hulle afspeel. In die skilderkuns word die visuele uit die aard van die saak vooropgestel, en is dit slegs ‘n ingeligte kyker wat die vormkwaliteite krities sal onderskei en analiseer. Dit is egter ‘n onveranderlike dat beide die verhalende of artistieke teks en die visuele kunswerk uit basiese vormelemente opgebou is, en beide Lotman en Panofsky bied ‘n metode aan waarvolgens hierdie elemente wetenskaplik ingespan kan word ten einde by ‘n sinvolle analise van kunswerke (teks en skildery) uit te kom.

Lotman lê, net soos Panofsky, dus klem op die beskrywing van die teks/kunswerk, en soos dit reeds genoem is, bied Lotman sewe stappe aan waarvolgens ‘n teksimmanente of intrinsieke semantiese analise van ‘n verhalende teks gedoen kan word. (Vergelyk afdeling oor Lotman.)

In sy tweede stap (ikonografiese ontleding) plaas Panofsky die kunswerk binne ‘n spesifieke styl, periode of genre. So kan Poussin se werke onder die Franse Barok geklassifiseer word. Hoewel Lotman nie ‘n duidelike aanduiding gee van die spesifieke styl of genre van ‘n teks nie, gaan dit tog vir hom om die vraag “waar kom dit (die teks) vandaan?” (Du Plooy, 1986:137.) Dit dui in die eerste plek op die sintagmatiese begrensing van die literêre teks (die begin en die einde van die teks – sien afdeling oor Lotman), maar dit impliseer ook, na eie mening, die soort teks. Die aard en funksie van die begin en slot bepaal myns insiens die tipe verhaal: die tragedie, die komedie, die Middeleeuse mite, die Romantiese teks, die postmoderne teks, ensovoorts. Die begin en einde van ‘n teks het dus, volgens Lotman, ‘n definiërende funksie. Dit sluit aan by die wêreldbeskouing (Panofsky se stap drie en Lotman se tweede stap.)

Die teks, net soos die skildery, roep ‘n ganse wêreldbeeld op: “...the world which lies outside the work of art” (Lotman, 1977:217). Panofsky se ikonologiese interpretasie sluit dus (soos reeds genoem) aan by Lotman se konsep van die artistieke ruimte, wat die *sjuzet* insluit, sowel as die binêre opposisies wat geskep word binne die teks, maar wat gekoppel kan word aan die ikoniteit van die artistieke teks, aan die voorkennis van die leser/kyker, en aan die faktore wat tradisioneel buite die teks/kunswerk lê (die *Weltanschauung*). Lotman lê ook klem op die veelvuldigheid en betekenisdigtheid van gekompliseerde tekste; ‘n konsentrasie van inligting

wat dikwels vanuit die eksterne (ekstrinsieke) ruimte van die teks geput word, maar wat ook 'n oormekaarskuif van inligting tot gevolg het.

Ten slotte kan genoem word dat Panofsky se metode van kunswerkanalise by uitstek geskik is om die skildery van Poussin, in die roman, te bespreek, aangesien sy metode wetenskaplik en besonder bruikbaar is. Dieselfde geld die teorie van Lotman, omdat hy "die meervoudige kodering, die ikonisiteit en die artistieke betekenis van die grense van gekompliseerde verhalende tekste onder die soeklig plaas, en omdat hy 'n goed gedefinieerde stel terme aanbied wat voortreflike instrumente word in die analise van verhalende tekste" (Du Plooy, 1986:145).

In hierdie afdeling is die basiese metodologiese uitgangspunte bespreek aan die hand waarvan die teks en die kunswerke geanaliseer sal word. Daar is ook kortliks aandag geskenk aan die algemeenste kenmerke van postmodernisme aangesien die teks as 'n postmodernistiese teks beskou kan word. Daar sal nou verder aandag geskenk word aan die teoretiese aspekte van ruimte, plek en landskap as tekselemente in die prosa, maar ook as skilderkunstige genres, soos dit veral in die Barokkuns voorkom.

2.7 Enkele ruimtelike aspekte

In die vorige afdeling is 'n sekere teoretiese grondslag gelê ten opsigte van die kodes, kontekste en "instruksies" wat nodig is vir die ondersoek na Viljoen se gebruik van die skilderye van Poussin in haar roman. Die landskapskilderye van die Barokkunsenaar Poussin is, soos die leser van die titel en bandomslag kan aflei, belangrike "instruksies" vir die leser in die dekodering van die roman se verskeie betekenislae, en die hoofkarakter Lena se handelings is landskap-, plek- en ruimtegebonde: "Dit is vroeg Oktober. Byna vier jaar nadat Lena en Jack hier (hawestad) aangekom het. 'n Ander soort landskap spreek haar deesdae aan – anders as die een wat sy om haar sien" (19).

As gevolg van die postmodernistiese aard van Viljoen se roman, en die duidelike aanduiding van landskap in die titel is dit belangrik om te fokus op die konteks en, in hierdie geval spesifiek, die ruimte waarin die roman figureer. In die verlede is ruimte as 'n tekselement afgeskeep as navorsingsonderwerp in die narratologie (Brink, 1987: 107). Omdat ruimte nou saamhang met die identiteit van karakters binne die prosagenre, is dit nodig om aandag te gee aan hierdie spesifieke tema. In hierdie roman speel ruimte, plek en landskap so 'n sentrale rol dat 'n volledige ontsluiting van die verhaal slegs suksesvol kan wees as daar 'n studie van ruimte, plek en landskap gedoen word. Ten einde die kontekste van ruimte en landskap in sintetiese verband te ekspliseer, moet die "plek" en die landskapsruimte, soos verbeeld in Poussin se skilderye van naderby analities omskryf word. In die volgende hoofstuk word gepoog om op die

belangrikheid van ruimte (ingeslote landskap en plek), soos dit in die romanteks aangebied word, op 'n teoreties-gefundeerde wyse, te konsentreer.

Die teoretiese aspekte van ruimte (ingeslote plek en landskap) as literêre element sal bestudeer word. Hierdie begrippe staan egter nie in isolasie nie en hoort ook tot die studieveld van die geografie en die kunsgeskiedenis. Die eerste deel van hoofstuk drie sal vervolgens fokus op enkele teoretiese aspekte van ruimte as 'n tekselement in die prosa. Dit sal opgevolg word deur 'n omskrywende begrensing van landskap en plek as ruimtelike gegewe binne 'n geografiese en etimologiese konteks, waarna daar na die teoretiese eienskappe van ruimte as skilderkunstige gegewe gekyk sal word. Daar sal egter nié in hoofstuk drie reeds 'n analise, beskrywing en toepassing van kunswerke gedoen word nie. Dit sal in hoofstuk vyf volledig aangebied word.

Dit is nodig om hier te noem dat ek reeds die teoretiese en die teksbesprekings integreer. Dit is vanweë die komplekse postmoderne aard van die roman én die studie noodsaaklik om dit so te doen aangesien so 'n werkswyse 'n eenheidsgevoel skep oor 'n gefragmenteerde stuk kreatiewe skryfwerk. Daar is ook heelwat verwysings gemaak na Viljoen se ander romans, aangesien **Landskap met vroue en slang** nie los staan van haar oeuvre nie en daar heelwat tematiese, metaforiese en ander oorvleuelings is in die verskillende boeke. Laastens sal 'n metode uiteengesit word waarvolgens Viljoen se teks en Poussin se skilderye "mekaar ontmoet" ten einde 'n nuwe manier van die lees van beide hierdie tekste aan te bied.