

HOOFSTUK 3 RUIMTE AS 'N ASPEK VAN DIE TEKS

3.1 INLEIDING

In die postmodernistiese konteks waarin hedendaagse literatuur geskryf word, en waarvan Viljoen se roman deel is, is dit belangrik om te fokus op die ruimte waarin die roman figureer. In die verlede is ruimte as 'n tekselement afgeskeep as navorsingselement in die narratologie (Brink, 1987:107), maar omdat ruimte nou saamhang met die identiteit van karakters in die prosagenre, is dit nodig om aandag te gee aan hierdie spesifieke aspek.

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 konteks van ruimte en landskap in sintetiese verband te ekspliseer, moet die "plek" en die landskapsruimte, soos verbeeld in Poussin se skilderye, ook van naderby analities omskryf word. In hierdie 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. Dit is belangrik om daarop te let dat plek topologies aanduidend is, terwyl ruimte (sowel beleefde as vertelde ruimte) betekenisdraend is in 'n teks.

Die teoretiese aspekte van ruimte (ingeslote plek en landskap) as literêre element staan nie in isolasie van die ander prosa-elemente nie, en ook nie van die buitetekstuele aspekte soos die geografie en die beeldende kunste nie. Daarom sal daar in hierdie hoofstuk gefokus word op enkele teoretiese aspekte van ruimte as 'n tekselement in die prosa. Dit sal aansluit by 'n bondige omskrywing van landskap en plek as ruimtelike gegewe 'n geografiese konteks, waarna daar na die teoretiese eienskappe van ruimte, landskap en plek as skilderkunstige gegewe gekyk sal word.

Hoewel daar nie in hierdie hoofstuk gepoog sal word om analyses, beskrywings en toepassings te maak nie, sal daar wel plek-plek 'n integrasie van teorie en teksbesprekings plaasvind. Dit is vanweë die komplekse postmoderne aard van die roman én van die studie nodig om dit so te doen, aangesien so 'n werkswyse orde en 'n eenheidsgevoel skep by die bestudering van 'n stuk kreatiewe skryfwerk wat gefragmenteerd voorkom. Daar word ook verwysings gemaak na Lettie 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 wat aansluit by die tema van hierdie studie.

Daar sal vervolgens primêr aan die volgende sake aandag gegee word:

- Ruimte as 'n komponent van die teks.
- Landskap, ruimte en plek as geografiese gegewe.

- Landskap, ruimte en plek as skilderkunstige gegewe.
- Slot: Taaltekse en visuele tekse: 'n sintese.

Vervolgens sal 'n teoretiese verkenning van ruimte, landskap en plek as tekselement in die prosa bespreek word.

3.2 RUIMTE AS 'N TEKSELEMENT IN DIE PROSA

Ruimte in 'n roman kan kortliks omskryf word as die representasie van die plek of plekke waar die gebeure afspeel. Daar is vroeër dikwels ook verwys na die agtergrond of die milieu van die vertelling, met soms ook 'n verwysing na die atmosfeer of die stemming wat ruimtelike beskrywings kan skep. Tradisioneel handel die epiek wesenlik oor die lotgevalle van die karakters (mense) soos dit in die tyd ontvou, maar omdat tyd ook dikwels ten nouste gekoppel is aan ruimte, dra laasgenoemde element as 'n volledige kommunikatiewe kategorie by tot die totale ontsluiting van enige storie. Mitchell (1980) en Stanton (1998) lê veral baie klem op die belangrikheid van die tyd-ruimteverhouding in sowel die werklikheid as in die "wêreld" van die narratief.

Niks kan gebeur en niemand kan bestaan sonder dat dit in die ruimte en die tyd gesitueer is nie: "The fact is that spatial form is the perceptual basis of our notion of time, that we literally cannot 'tell time' without the mediation of space" (Mitchell, 1980:542). 'n Mens se bestaan is gekoppel aan tyd en ruimte, en hierdie fundamentele gebondenheid van die mens se bestaan en sy denkwyses oor tyd en ruimte lê die fondament wanneer besin word oor epiese ruimte. Net soos wat ruimte 'n voorwaarde is vir die bestaan van die mens, net so is ruimte as tekselement 'n voorwaarde vir die bestaan van die "mense op papier" in die epiese werk (Venter, 1982:12).

Tyd, ruimte, karakter, gebeure en verteller word tot 'n eenheid vervleg. Dit gebeur in die epiek dat een van dié elemente in verskillende literêre werke meer klem dra as die ander elemente, en in Viljoen se **Landskap met vroue en slang** wil dit lyk asof die narratiewe en die epiese aard van die tradisionele roman ondergeskik gestel word aan die element van ruimte wat vooropgestel word. Dit wil voorkom asof ruimte in bogenoemde roman op verskillende semantiese vlakke "gebruik" word as dié belangrikste tekselement, ten einde die leser se aandag daarop te vestig.

Venter (1992:453) konstateer dat ruimte as epiese begrip meer as een betekenis het. Dit kan byvoorbeeld in 'n mimetiese sin verwys na die ruimtelikheid van 'n fiktiewe wêreld waarin die handeling plaasvind. "Ruimte is dan die totaliteit van homogene objekte (verskynsels, toestande, funksies, figure, waardes van veranderlikes, ensovoorts) waartussen verhoudings bestaan wat ooreenstem met die gewone ruimtelike verhoudings (kontinuiteit, afstand, ensomeer)." (Venter, 1992:453.)

(Hoewel Venter (1992) 'n ouer bron is, is sy uiteensetting steeds relevant en nuttig omdat dit verskillende aspekte van ruimtelikheid in die teks onderskei.)

Zoran (1984:109) is meer spesifiek in 'n omskrywing van ruimte in die narratiewe teks: "The term space is used ... to mean specifically the spatial aspects of the reconstructed world ... The spatial dimension of the text may be conceived of as its graphic existence." Hierdie siening van Zoran sluit aan by Lotman (1977) se denke dat die mens alle konsepte wat nie as konkreet beleef en beskou kan word nie as ruimtelik ervaar. Selfs die skrif op papier kan 'n ruimtelike saak word waarvan die rangskikking van die letters betekenisdraend kan wees.

Ruimte as epiese begrip is kompleks en gaan oor heelwat meer as slegs die plek waar die gebeure afspeel. En in hierdie studie word die tradisionele siening van ruimte in 'n teks verder uitgebrei vanweë die klem wat Lettie Viljoen op ander soort ruimtes, byvoorbeeld die skilderkunstige en argitektoniese ruimtes plaas.

Daar kan drie belangrike vorme van ruimte in die epiek onderskei word, naamlik die genarrateerde storieruimte, die narratiewe verhaalruimte en die diskursiewe vertellersruimte.

3.2.1 Die genarrateerde storieruimte

In kort verwys hierdie vorm van ruimte na die plek waar die gebeure afspeel, of die plek waaroor daar in 'n storie vertel word. Dit word dan ook dikwels die vertelde ruimte genoem. Volgens Brink (1987:111) is laasgenoemde "die resultaat van 'n dubbele duidingsproses deur die vertellerstekst en die personetekst, danksy die leser se aktiwiteit waardeur die kodes van die verteltekst vertolk word".

Hierdie vertelde ruimte, wat ook 'n mimetiese (nabootsende) storieruimte genoem kan word, dui met ander woorde op die plek waar die gebeure afspeel, asook op die fisiese, sosiale en/of kulturele omstandighede wat hierdie plek kenmerk. Die oomblik wat representasie plaasvind, word bykomende betekenis aan die ruimte toegedig deur middel van die beskrywende woorde en metafore, wat uiteraard mimesis is. In Lettie Viljoen se **Belemmering** (1990) speel 'n groot deel van die roman byvoorbeeld af in 'n afgesonderde hut in 'n berg. Hierdie hut dien as beskutting teen dreigende gevaar en teen weersomstandighede, maar dit dien ook as plek waar die groepie mans sosiaal verkeer asook hulle strategieë beplan en hulle kaarte bestudeer. In haar roman **Karolina Ferreira** (1993) word die snoekerkamer ook uitgesonder as 'n plek waar baie spesifieke gebeure kan plaasvind: "Die snoekerkamer is nog steeds 'n plek waar jy jou kop kan verloor, 'n gesellige plek. Die snoekertafel is 'n bed van groenigheid. 'n Groen oppervlakte waarin jy verlore kan raak, grasgroen of gifgroen ... na gelang van die uur, van die aand, van die lig ... van die aard van jou verwagtinge en vrese" (149).

3.2.1.1 Funksies van die vertelde ruimte

In **Landskap met vroue en slang** (1996) word die leser met talle storiëruimtes gekonfronteer: geografiese en skilderkunstige landskappe, geboue, tuine, parke, huise en paleise, slagvelde en lykshuise, innerlike ruimtes, mitologiese ruimtes, begraafplase en die sterrehemel... Al hierdie storiëruimtes (Venter se term) vervul verskillende funksies binne die literêre werk. Hoewel Venter die term storiëruimte gebruik, word die "ruimte" wat in die teks uitgebeeld of gerepresenteer word ook, as gevolg van aanvaarde narratologiese terminologie, verhaalruimte genoem en is dit volgens Venter (1982:209) die volgende:

- Vertelde storiëruimte kan eerstens dien as agtergrond óf dit kan as realistiese gegewe in die handelings betrek word. Hier kan as voorbeeld genoem word die begraafplaas in **Landskap met vroue en slang** wat 'n ontmoetingsplek word tussen Lena en ander figure uit haar verlede. Die begrafnisruimte verskaf aan die leser heelwat belangrike agtergrondinligting aangaande Lena en haar verlede. Hierdie inligting dra onder andere by tot die totstandkoming van Lena se status as ronde hoofkarakter.
- Vertelde storiëruimte kan met behulp van ruimtelike gegewens die realistiese effek van die werk verhoog. In **Belemmering** word die hut waarin die afgesonderde groepie mans moet woon en werk byvoorbeeld beskryf, wat 'n effek van realisme by die leser wek: "Nadat hulle gerus en geëet het, begin hulle onmiddellik die hut inrig. Hulle vee die vloer (strooi, stof, muisuitwerpsels en miscellanea kom in groot hoeveelhede los), hulle pak die proviand op die solder ..., hulle versamel stapels hotnoskooigoed ... elk maak vir hom 'n lae matras hiervan, waarop hy sy slaapsak sal gooi" (1990:12).
- Genarrateerde storiëruimte kan 'n metaforiese funksie hê, waar die geheel deur 'n onderdeel daarvan aangedui word. Die snoekerkamer in **Karolina Ferreira** kan byvoorbeeld gesien word as 'n metafoer vir 'n sosiale mikrokosmos, waar enigiets (dalk?) moontlik is, of waar transformasie van die karakters dalk kan plaasvind. Bykomend tot Venter (1992) se onderskeidings kan ek vlugtig na die kontemporêre Franse postmoderne teoretikus Jean Baudrillard se konsep van "the loss of the real" verwys (Barry, 2002:87). Volgens hom is daar 'n onderskeid te tref tussen dit wat as die werklikheid in 'n teks gerepresenteer word (wat sigbaar is) en dit wat onderliggend betekenisdraend is. Hy lê klem op 'n "hiperrealiteit" waar semiotiese tekens nie slegs 'n indeks is van die onderliggende realiteit nie, maar veral 'n indeks is van ander tekens (Barry, 2002:87). Hy gebruik veral die visuele kuns (skilderye) om sy teorie te verduidelik, en is daarom 'n interessante teoretikus om te vermeld in 'n studie soos hierdie. Ek volstaan by die vermelding van Baudrillard se teorie

aangesien dit nie 'n fokus is van hierdie studie nie, maar wel verdere navorsing kan regverdig.

- Storiëruimte kan ook 'n spesifieke stemming skep (byvoorbeeld 'n vrolike stemming deur vrolike musiek in 'n danslokaal wat helder en oordadig versier is), of 'n bepaalde atmosfeer kan deur die storiëruimte opgeroep word. Hier kan die gespanne afwagting en vrees in die kamer waar die lykskouing gedoen word in **Landskap met vroue en slang** as 'n voorbeeld dien. "Die storiëruimte kan ook die gevoel van 'n karakter op 'n bepaalde moment versigbaar, byvoorbeeld waar 'n vars lente-oggend die gevoel van 'n karakter weerspieël." (Venter, 1982:211.)

3.2.1.2 Die konstruksie van ruimte in die verhaal

Wanneer 'n teks gelees word, is die ruimte waarin die gebeure afspeel vanselfsprekend 'n element van die teks. Tog berus daar 'n "onus" op die leser om die ruimte wat in die teks geskep is, sodanig op te roep dat die leser momenteel in die wêreld van die storie verlore kan raak. Ten einde 'n ruimte in 'n teks op te roep, moet daar 'n wisselwerking plaasvind tussen die leser en sy voorkennis en verwagtinge, en die inligting wat die teks verskaf. Vir Blanchot (1982:37) vind hierdie wisselwerking tussen die skrywer en die leser plaas: "That is why the (literary) work is a work only when it becomes the intimacy shared by someone who writes it and someone who reads it, a space violently opened up by the contest between the power to speak and the power to hear". Beide die skrywer en die leser herken die geskrewe woord in die teks, betree dan 'n vlak van begrip vir die teks (wat sterk berus op die voorkennis van die leser/skrywer), is gehoorsaam aan die teks se vereistes en grense, en raak vir 'n wyle verlore in die ruimte wat geskep is. Die interpretasie en ervaring van die ruimte in 'n teks, raak dus beide die skrywer en die leser. Mitchell (1980:546) stel dit so: "Everything points to the conclusion then that spatial form is no casual metaphor but an essential feature of the meaning and experience of literature."

Die verteltekst verskaf inligting aan die leser wat laasgenoemde begelei om 'n ruimte, of ruimtes, in 'n teks op te roep, of te konstrueer. Hierdie inligting wat deur die teks verskaf word, kan aan die hand van verskillende prosesse aan die leser oorgedra word. Brink (1987:112) onderskei hier die volgende:

- Herhaling.
- Akkumulاسie van besonderhede.
- Benoeming van voorwerpe in die ruimte versus die aanbied van besonderhede, byvoorbeeld beskrywings.
- Beweging in die ruimte (die waarneem van wisselende verhoudings in die ruimte).
- Die kennisname van meer private, of intieme ruimtes binne 'n meer omvattende ruimte.

- Die interaksie tussen ruimtelike aspekte, veral die “spel van parallele en teenstelling wat in die aanbieding van die ruimte optree” (Brink, 1987:117).
- Die interaksie van ruimte met ander tekselemente.

Hierdie prosesse wat lei tot die konstruksie van vertelde ruimte in 'n teks gaan kortliks aan die hand van die snoekertafel en -kamer in Viljoen se **Karolina Ferreira** (1993) bespreek word. Elke proses sal nie noodwendig individueel behandel word nie, maar dit sal eerder geïntegreer word met die ander prosesse.

Die rol wat herhaling van gegewens speel in die konstruksie van ruimte, gaan nie bloot oor die noem van sekere ruimtes in 'n teks nie, maar dit gaan ook oor die maak van assosiasies ten einde ruimte te aktiveer. As Karolina in **Karolina Ferreira** die snoekerkamer een keer besoek, dan bestaan die snoekerkamer as 'n plek in die storie, maar dit word eers 'n betekenisvolle of aktiewe ruimte wanneer herhaalde besoeke aan die snoekerkamer beskryf word en aspekte of eienskappe van die vertrek en Karolina se ervaring herhaaldelik op bepaalde maniere beskryf word. Dan word hierdie ruimte geassosieer met bepaalde karakters en gebeurtenisse en het dit selfs 'n bepalende funksie. Indien die snoekerkamer die plek is waar gevaarlike dinge onder die oppervlak broei, en die tafel beskryf word as 'n groen landskap so “giftig soos 'n koorsdroom” (79), is dit juis betekenisvol dat hierdie snoekertafel aan die einde van die roman uitbrand: “... in die snoekerkamer sien sy die snoekertafel manjifiek in ligte laaie staan – dit brand met doelgerigte verbetering” (183). Die afleiding kan gemaak word dat Karolina se transformasie tot vrye gees (die naamsimboliek gekoppel aan Karolina) slegs finaal voltrek kan word as die snoekerkamer afbrand.

Akkumulاسie van besonderhede impliseer ook herhaling, maar met die verstreking van meer besonderhede wat telkens met elke herhaling gepaardgaan. Akkumulاسie van besonderhede versterk die assosiasies met byvoorbeeld karakters of gebeure, of dit versterk die funksie van ruimte in die roman. Dit beteken die “opvulling van 'n sogenaamde leë kode” (Brink, 1987:113) met moontlikhede. Met behulp van die invul van 'n gegewe ruimte met meer besonderhede, word hierdie ruimte later vanself 'n tipe voorkennis vir die leser; word hierdie ruimte “benoem” of “gestig” en gaan dit nie meer oor die besonderhede slegs as besonderhede nie, maar gaan dit oor die “konstituerende attribute van 'n ruimte waar die karakter(s) hoort en waar sekere gebeurereekse hulle sou kon voltrek” (Brink. 1987:113). Dit is dus vanselfsprekend dat 'n leser 'n hele ruimte sal kan oproep by slegs die opnoem van daardie ruimte, indien akkumulاسie van besonderhede met betrekking tot dié ruimte vooraf in die teks plaasgevind het.

Die waarnemer of fokalisator speel ook 'n rol in die opnoem van die attribute van ruimte in 'n teks. Die akkumulerende besonderhede wat die leë kodes moet vul, en wat deur die waarnemer opgenoem word, kan aangebied word as sintuiglike waarneming, terwyl emosies of rede ook 'n

rol speel by die interpretasie daarvan. Karolina neem byvoorbeeld die interieur van die snoekerkamer sintuiglik fyn waar: sy merk die rottang en kunsleergemakstoole op, die bokkoppe, bieradvertensies en geraamde foto's teen die muur, die vreemde geel kleur van die mure as gevolg van die groot lig bo die oppervlak van die tafel, asook die verslete olyfgroen volvloertapyt. Maar dit bly nie by sintuiglike waarneming en die opnoem van ruimtelike gegewens nie.

Hierdie kode word verder "gevul" met beskrywings van die fisiese en psigologiese effek wat dié vertrek op Karolina het: "Toe sy die vertrek binnestap, voel Karolina die hare op haar ruggraat en agter in haar nek regop staan. 'n Vertrek vol vreemde vibrasies dié" (Viljoen, 1993:18). Die leser se betrokkenheid bly deurgaans belangrik in die konstruksie van verhaalruimte, omdat laasgenoemde telkens moet vra wie neem waar, waarom, met watter houding (vanuit watter hoek), met ander woorde watter "narratiewe sin skuil daar in die feit dat juis bepaalde besonderhede aangebied word?" (Brink, 1987:113).

Die opnoem van voorbeelde in die ruimte (teenoor beskrywings van ruimte) help om 'n narratiewe ruimte te konstrueer of te benoem, maar dit het ook 'n funksie om die ruimte te skakeer en om die leser te inspireer om self die ruimte te interpreteer. Brink (1987:115) dui egter aan dat ruimte nie slegs op 'n passiewe wyse gekonstrueer word nie (met ander woorde deur middel van die opnoem van dinge in die ruimte), maar dat dit ook deur beweging kan geskied. Hierdie "beweging" dui op die waarneem van wisselende verhoudinge in die ruimte. In **Landskap met vroue en slang** is daar verskeie "ruimtelike bewegings" aan die gang: Lena beweeg byvoorbeeld heen en weer tussen ruimtelike gegewens uit haar verlede (onder andere die besoeke aan die begraafplaas) en uit haar onmiddellike en omringende hede. Dit sluit haar en Jack se huis en tuin in, die hawestad waar hulle woon, die golwende groen landskappe waardeur sy en Mara ry, en dit sluit ook die skilderkunstige en argitektoniese ruimtes in van Poussin se skilderye en Moorse paleise. Verdere "bewegings" met betrekking tot die konstruksie van ruimte binne hierdie spesifieke roman van Viljoen is ook nog die beweging na innerlike ruimtes, mitologiese ruimtes, historiese ruimtes en intertekstuele ruimtes.

Die beweging in en deur en van die ruimtes in **Landskap met vroue en slang** het dus tot gevolg dat die verhaalruimte uit sy nate uit wil bars en as't ware telkens sy eie grense en ruimtes moet verskuif, of moet verbreek. Dit vereis van die leser 'n nuwe manier van lees, en 'n ander kyk na die skep van ruimte in die roman, omdat die beweging in die ruimte 'n effek van gefragmenteerdheid skep. Die leser beweeg dus saam met die karakters deur talle ruimtes wat van die leser 'n baie aktiewe deelname aan die skep van die ruimte(s) in die roman vereis .

Private ruimtes in 'n omvattender ruimte kan 'n leser ook help in die opbou van 'n vertelde ruimte. Hierdie private ruimtes is dié wat karakters vir hulleself konstrueer. In **Karolina**

Ferreira (1993) is die veld byvoorbeeld 'n private ruimte vir die karakter Willie. Die veld word 'n verlengstuk van Willie as geneser, voorspeller en leermeester vir Karolina, se karakter: "Hier met Willie in die veld sien sy die mens is 'n groot gebied. Dit is 'n ander wêreld hierdie wat Willie vir haar oopmaak. Soms vergeet sy amper van haar eie soektog, so geboei is sy. Selfs wrewelig soms oor die aanspraak wat die nuwe manier van sien op haar maak. Willie is 'n goeie leermeester." (53.)

Teenoor die private ruimtes wat deur die karakters in 'n roman gekonstrueer word, is daar ook die eksterne ruimtes wat bydra tot die konstruksie van die vertelde ruimte. Vanuit hiërdie ruimte kan aanslae op die karakters se lewens geloods word, en is hulle weerloos en uitgelewer aan die "onbeskermdende oopte" waarvan Brink (1987:114) praat. So word die eksterne ruimtes in **Landskap met vroue en slang** byvoorbeeld 'n metafoor (en meer) vir Lena se innerlike ruimtes, en eers met die lykskouing op die kind, wanneer die patoloog die snit in die lyk maak, gaan Lena se landskap (van beide die liggaam en die psige) as't ware oop: "In Lena se lyf – in die middel van haar borskas – voel dit of daar 'n sluis oopgaan waardeur die teenstrydige emosies soos vloedwater losgelaat word." (201.)

Op hierdie punt in die roman kom Lena tot die besef dat sy nie net uitgelewer is aan die eksterne ruimte van die dokter se kamer nie, maar dat sy ook uitgelewer is aan haar innerlike of private ruimte: "Maar al sou sy haar toevlug tot die landskap (geografies) probeer neem – dit sou haar geen skuilplek bied nie. Te laat." (201.) Die uitgelewerdheid aan die eksterne landskap dwing hier 'n weerlose Lena om die aanslag wat haar innerlike ruimte op haar veilige bestaan loods, te konfronteer en dalk te aanvaar, te verwerk of te integreer in haar lewe. In die verloop van die roman is dit baie duidelik dat Lena voortdurend tussen private en eksterne ruimtes beweeg, waarvan die geskilderde landskappe van Poussin 'n enkele voorbeeld is.

In enige roman vind daar 'n interaksie tussen ruimtelik aspekte (wat hier 'n spel is van parallelle en teenstellinge) plaas, wat veel meer behels as slegs die herkenning en erkenning van ruimtes. In **Landskap met vroue en slang** beweeg Lena byvoorbeeld gedurig tussen die teenstellende ruimtes van haar verlede en haar hede. Dit dra nie slegs by tot die atmosfeer van die roman nie, maar dit gee ook aan die leser 'n verdere kykie in die karakter van Lena. Sy beleef 'n "ruimtelike konflik" wat slegs sinvol geïntegreer kan word met behulp van hierdie ruimtelike interaksies. Ook die volgehoue ambivalensie ten opsigte van die ruimte in die roman skep 'n tipe bewustheid van die realiteit van 'n gebroke wêreld: tegelykertyd paradyslik mooi én bedrieglik, gevaarlik.

Ruimtelike ooreenkomste of parallelle dra ook by tot die definiëring van epiese ruimtes. Hier kan die verwysings na Valhalla as voorbeeld dien. In **Landskap met vroue en slang** is die Valhalla-hotel die plek waar Johnny sterf. Die ingeligte leser sal ook die intertekstuele

konnotasie kan maak met die Valhalla van Leroux se **18-44** (1967), terwyl Valhalla (die plek van die dapper dooies) as die mitologiese woning van Wotan opgeroep kan word. Hier vind 'n akkumulاسie van ruimtelike gegewens plaas wat die leser meer akuut bewus maak van die ruimtelike dimensies wat in die roman bestaan. Die effek van ruimtelike ooreenkomste en parallele is dat "dieselfde soort gebeurtenisse in gans verskillende ruimtes voorgestel word, of dat radikaal verskillende gebeurtenisse in identiese ruimtes aangebied kan word en dit sê nie net ten opsigte van die storie of ideologie iets in die verhaal nie, maar dit relativeer ook die ruimtelike dimensie" (Brink, 1987:117).

Ruimte kan laastens ook belig word uit die interaksie daarvan met ander storie-elemente. Wanneer 'n spesifieke ruimte herhaaldelik aan 'n karakter binne 'n storie gekoppel word, dan word karakter en ruimte verlengstukke en beskrywings van mekaar. Dit dra by tot die nuansering en skakering van beide karakter en ruimte. Gebeure kan ook beduidend, bepalend of versterkend wees ten opsigte van ruimte. In **Landskap met vroue en slang** kan Lena byvoorbeeld slegs haar innerlike ruimte(s) konfronteer en aanvaar as die lykskouing 'n katarsis veroorsaak. Die eksterne gebeure gryp dus in, binne 'n spesifieke ruimte, om Lena se innerlike prosesse tot 'n klimaks te dwing.

'n Verdere dinamiese funksie waar ruimte saamhang met gebeure én figuur is die verskyning van 'n vreemdeling (wat dreigend of reddend kan optree) binne 'n "veilige" ruimte. Hierdie vreemdelingkarakter bring 'n ander ruimte met hom of haar saam, wat bydra tot die skep van 'n komplekse vertelde ruimte. So vind die leser byvoorbeeld die "Kafka-vrou uit Praag", naamlik Katarzyna Kedzierzawska (91) in **Landskap met vroue en slang**, uiters vreemd. Sy het, in die oë van die fokalisator, 'n vreemde Oosblok-haarstyl. Ook die kos wat voorberei word, word subtiel verbind met 'n ander vreemde ruimte, 'n vreemde landskap met politieke en misterieuse konnotasies: "Katarzyna K en Keet het saam 'n Praagse souttert berei ... 'n swaar en kommunistiese tert" (91). In die veilige en bekende ruimte van Keet se woonplek lees hierdie vrou die landskap van Lena se handpalm. Hoewel sy niks eksplisiet oor Lena se toekoms te sê het nie, besluit Lena na dié besoek om na haar pa se graf te gaan soek in die Wes-Kaap (92). Die vreemde vrou uit 'n vreemde plek word hier 'n figuur wat Lena aanspoor om deur die ruimte te reis en weer ou en bedreigende plekke uit haar verlede te gaan besoek.

Opsommend kan gesê word dat die vertelde ruimte 'n belangrike funksie vervul tydens die skep van ruimte in 'n teks, dat dit verwys na die plek waar die gebeure afspeel en dat dit op verskillende maniere in die teks gekonstrueer kan word. Verskillende prosesse is teenwoordig wanneer hierdie ruimtes gekonstrueer word. Die aan- of afwesigheid van hierdie herkenbare storieruimte beïnvloed altyd die leser se reaksie op en interpretasie van veral die verhaaldebeure en die karakters se optrede in die verhaal.

Terwyl die storieruimte dus verwys na die plek waar die gebeure afspeel, verwys die narratiewe verhaalruimte of vertelruimte na die manier (die hoe) waarop ruimte in 'n teks vertel word.

3.2.2 Die narratiewe verhaalruimte

Wanneer daar van die verhaalruimte gepraat word, word verwys na die totstandkoming van sekere ruimtelike patrone in die diskoers. Hierdie patrone wat aan die verhaalruimte beslag gee, kan patrone wees van onder andere kontras, konsentrisme, siklusse, simmetrie, dissemitrie, opposisie, vertikalisme en horisontalisme.

In die narratiewe verhaalruimte word ook aandag gegee aan simbool- en topologiese paradigmas sodat 'n betekenisvolle ordening sigbaar word. Onder topologie word verstaan die topografiese studie van bepaalde plekke, landstreke of ruimtes. Lotman laat hom soos volg uit: "More important is the fact that beyond the description of things and spatial relations objects which make up the environment of a text's personae, there arises a system of, the structure of the topos. While serving as the principle of organization and disposition of the personae within the artistic continuum, the structure of the topos emerges as the language for other non-spatial relations in the text. This determines the special modeling role of space within a text." (Lotman, 1976:330.) Hierdie sisteem van ruimtelike verhoudings word die toposstruktuur genoem. Die struktuur van die epiese ruimte is dus wat hier van belang is.

Daar is verskillende "boumateriale" wat gebruik kan word om aan die narratiewe verhaalruimte beslag te gee. In die eerste plek kan taalkodes, simbole en patrone genoem word.

Brink (1987:110) verwys na die narratiewe verhaalruimte as die vertelruimte en lê klem op die feit dat dit uit kodes of tekenkomplekse ("informasiebronne") opgebou is. Dit mag help om te beseef dat 'n verteltekst nie self ruimte "het" of "besit" soos wat dit oor tyd beskik nie, maar dat dit wat ruimte betref, opgebou word uit bogenoemde kodes of tekens waarin die teenwoordigheid van of die verteller van die teks of die karakters van die storie herken kan word. Dit onderskei dan die "vertellertekst" van die "personetekst". Vertelruimte is dus in die eerste plek 'n taalruimte, waar die sintaktiese én die semantiese patrone van die taal "gebruik" word om die vertelruimte te herken, "en in hierdie ruimte herken ons die soms beurtelingsse, soms gesamentlike optrede van 'n vertellertekst en 'n personetekst of storietekst" (Cloete, 1985:96).

Spencer (1971:185) verwys in hierdie verband na 'n uitgebreide voorbeeld, in die boek **Mobile** van Butor, hoe taal byvoorbeeld gebruik kan word om 'n plek en sy kenmerke te beskryf. In 'n tradisionele narratiewe teks is taal eintlik die enigste medium waarmee ruimte opgeroep kan word. So skep Viljoen in **Landskap met vroue en slang** 'n hele collage van die hoofkarakter Lena se innerlike en uiterlike belevings, gerepresenteer deur die oproep van onder andere

skilderkunstige ruimtes, slegs met behulp van die taalmedium. Hier is dus sprake van die oorskryding van grense om, in terme van die ruimtelike gewens, 'n totaliteit van visie te skep.

Karakters kan ook in 'n teks gebruik word as boumateriaal vir die oprigting van 'n ruimtelike struktuur. Die ruimte om die karakters vorm dikwels betekenisvolle parallele met hulle optredes en die beeld wat die karakters uitstraal reflekteer of kontrasteer met die ruimte in 'n teks. Die konstruering van die narratiewe verhaalruimte kan ook plaasvind deur middel van die karakters se verhouding met die omringende ruimte. Lena in **Landskap met vroue en slang** se verlange na die paradyslike en die sublieme landskap neem sowel haar en die leser op allerlei reise deur verskillende landskappe. Sodoende word die leser akuut bewus van die ruimtes in die roman, omdat Lena onlosmaaklik deel is van die ruimtes om haar: "dit was die eerste keer dat ek van myself binne 'n landskap bewus geword het" (56). Lena se verhouding met die ruimte om haar skep nie slegs 'n ruimtelike gegewe nie, maar dit dra ook by tot karakterisering in die roman: selfs haar liggaam word 'n landskap (201).

Tydens Lena se reise deur die landskappe word betekeniskettings gevorm wat ook 'n belangrike aspek is van die verhaalruimte. Isotopieë kan tot stand kom deur die kombinasie van soms oënskynlik onverwante gegewens, asook deur die opeenvolging en akkumulاسie van gegewens. Dit lei alles tot die vorming van sinvolle betekenisreekse, asook tot die "verdigting" van gegewens wat byvoorbeeld die ruimtelike aspek van die teks of die handelingsverloop in die teks intensifiseer en beklemtoon (Brink, 1987:112).

'n Voorbeeld van so 'n isotopiese ketting in **Landskap met vroue en slang** is duidelik sigbaar in die kumulatiewe skakeling van gegewens soos die wolke in die lug waarna Johnny kyk: die eerste dag is die lug so goed soos wolkoos, die tweede dag is daar 'n enkele wolk sigbaar, maar met 'n dun, rooierige randjie om. Die derde dag is die lug blinkwit met 'n vreemde vingeragtige vorm in die middel van die wit lug (58). In die konteks van die gebeure (waar Johnny in die Valhalla-hotel sterf) kan die afleiding gemaak word dat Johnny die tekens van sy lot in die wolke en die lug lees. Die wolke en lug word amper 'n onheilspellende en vingerwysende ruimte wat hom laat besef dat hy wil teruggaan na P toe, want "hy het niks verloor in hierdie rubbish stad nie" (59).

Kontraste, siklusse, parallele, simmetrie, jukstaponering is alles wyses waarop betekenisvolle ordening plaasvind in 'n teks om 'n bepaalde ruimtelike patroon tot stand te bring. Jukstaponering, wat ook as 'n vorm van kontras gesien kan word, speel byvoorbeeld in die oeuvre van Lettie Viljoen 'n baie groot rol, en ook om die verhaalruimtes te definieer of op te bou. So vind die leser byvoorbeeld in **Landskap met vroue en slang** die jukstaponering van verskillende disparante landskappe: landskappe uit Poussin se skilderkysklus *Die vier seisoene*, historiese landskappe en geografiese landskappe om sodoende 'n ruimtelike patroon

vas te stel waarin Lena se hunkering na die sublieme landskap uitgebeeld kan word. Hierdie soeke van haar is nie slegs tot een landskap beperk nie. Sy soek orals, totdat sy uiteindelik by die mees subjektiewe en intieme landskap uitkom, naamlik die geopende liggaam. Daar is dus sprake van fokus: vanaf die objektiewe landskap van die skilderye na die mitologiese landskap van Valhalla en die “droomlandskap” van die kolonel se slagveld. Dan is daar die geografiese landskap, die landskap van die gees, en uiteindelik die landskap van die liggaam.

Spencer (1971:220) identifiseer spesifieke funksies van hierdie jukstapenering van ruimtelike entiteite (wat ook kan insluit die jukstapenering in een roman van spesifieke en algemene aspekte van dieselfde gedagte of onderwerp om kontras te skep) in die volgende aanhaling: “The idea of the novel as a spatial entity consisting of prose passages that have been superimposed upon one another and juxtaposed so that they form representational or abstract patterns embody an attempt to expand the scope of the novel in two very large areas, first ... to bring the novel’s famed capacity for realism into a closer harmony with the realistics of the twentieth century, second, to extend by means of investigation and experimentation the expressive powers of the book. Technical experimentation serves the evolving needs of realism. After a certain amount of reflection, realism, formalism and symbolism in the novel may appear to constitute an indissoluble unit.”

Ook die patroon van ambivalensie, wat in Viljoen se oeuvre (en veral in **Landskap met vroue en slang**) soos ‘n goue draad dwarsdeur loop, kan gesien word as ‘n patroon wat aan die verhaalruimte beslag gee. Hierdie ambivalensie word reeds in die vroeë roman **Belemmering** (1990:128) opgemerk: “Die volgende oggend is dit koud en bewolk. Groot stapels wolke bou op. Hulle word van agter deur die son verlig. Die effek is Barok, dramaties donker in die middel van die wolkemassas en gloeiend verguld aan die rande. Sodra die wolke voor die son wegbeweeg, word die landskap paradyslik getransformeer. Maar sodra die son weer agter die wolke inbeweeg, word dit ‘n landskap van vertroebeling en onvervulbare verlange.” Die jukstapenering van die kunshistoriese en beeldendkünstlerige Baroklandskap met die storieruimte is hier duidelik te sien. Hierdie jukstapenering word ook ‘n definitiewe patroon in **Landskap met vroue en slang**, wat in hoofstuk vier van die verhandeling bespreek sal word.

Soms maak ‘n skrywer ook gebruik van die invoeging van ander ruimtelike sake ten einde ‘n vertelruimte te konstrueer. Wanneer ‘n skrywer gebruik maak van ander ruimtelike sake (byvoorbeeld die skilderkünstlerige ruimtes in **Landskap met vroue en slang**) is die effek daarvan ‘n roman wat bewustelik bedoel is om gelees te word as ‘n ruimtelike entiteit sowel as ‘n medium gekoppel aan tyd. Die tydsaspek onderstreep die chronologiese aard van ‘n narratiewe teks (dit word bladsy vir bladsy gelees), maar die gebruik van ruimtelik patrone (byvoorbeeld jukstapenering, herhaling of die palimpsest-tegniek) onderstreep die ruimtelike aard van die roman.

Boyd (1993:1 & 2) stel dit duidelik deur te verwys na die werkswyse van Frank Norris: "Spatial form in its simplest sense designates the techniques by which novelists subvert the chronological sequence inherent in narrative ... Although Norris is clearly working within the boundaries of the temporal tradition of literature – his novels and their chapters all have beginnings, middles and endings and move sequentially as well as dramatically – his manipulation of time and space within his fiction looks toward the spatial quality superseding the temporal ... It is hardly surprising to find painterly description and richly developed imagery, two basic elements of spatial form in fiction".

Skrywers soos Conrad, Norris en Viljoen poog om, net soos Eliot, Pound en Joyce, 'n kwaliteit van tydloosheid aan hulle werke te gee met behulp van die ontginning van ruimte. Boyd (1993:4) verwys na Joseph Kestner se studie oor die ruimtelike in die roman en haal aan: "The development of a spatial poetics for the novel involves two considerations: first, the use of space as a formal construct in the text, and second, the nature of spatiality as a critical method of reading the text." Tradisioneel is die tydselement gekoppel aan die literêre en die musikale, terwyl ruimtelike elemente gekoppel is aan die visuele kunste, en beide tyd en ruimte aan drama en dans gekoppel is. Bogenoemde skrywers breek egter met hierdie tradisie. In 'n groot mate kan van Viljoen se **Landskap met vroue en slang** gesê word dat die roman byvoorbeeld tegnies eksperimenteel is om sodoende dalk die realiteit van die twintigste eeu se postmodernisme te reflekteer en om die trefkrag van die roman te verhoog binne bogenoemde konteks.

Wanneer Venter (1982:22) byvoorbeeld 'n onderskeid tref tussen die tradisionele begrippe mimesis en diëgesis stateer hy dat die epiese ruimte tereg 'n woordruimte is (met ander woorde 'n taalruimte, 'n ruimte op papier) in teenstelling met die dramaruimte wat deels 'n sigbare ruimte is (die verhoogruimte in 'n toneelstuk, of die herkenbare of konkrete ruimte waarna 'n karakter kan verwys). Hy beweer dus hier dat, waar die dramaruimte 'n sigbare of mimetiese én 'n verbale of diëgetiese vorm het, die epiese ruimte slegs 'n diëgetiese vorm het. Viljoen verskuif egter hierdie grens baie subtiel wanneer skilderkunstige ruimtes intertekstueel (saam met ander intertekstuele ruimtes byvoorbeeld mitologiese ruimtes) ingespan word om aan haar roman **Landskap met vroue en slang** 'n mimetiese sowel as 'n diëgetiese vorm te gee.

'n Verdere funksie van die invoeging van ander ruimtelike sake en patrone, byvoorbeeld patrone van herhaling, jukstaponering, ruimtelike metafore en ambivalensie is om die progressie van die storie te stuit of om die tempo te laat afneem: "...it keeps a hand upon the speed" (Boyd, 1993:2). Dit kan ook die leser dwing om 'n visuele beeld van die ruimte op te roep eerder as om net op die ontwikkelende storielyn te konsentreer.

Bogenoemde tegniek word suksesvol in **Landskap met vroue en slang** toegepas. Dit maak die roman juis meer toeganklik vir die leser as wat die norm is, vanweë die storielyn wat sodanig en so gereeld onderbreek word deur die herhaalde invoeging van ander ruimtes (dikwels skilderkunstig) dat die roman eerder soos 'n collage of mosaïekwerk daar uitsien as na 'n verhaal.

'n Verdere effek wat hierdie stuiting van of selfs afbreek van die chronologiese handelingsverloop met behulp van onder andere patroonmatige herhalings of jukstaponeerings tot gevolg het, is die verruimteliking van ander tekselemente. "Discontinuity and juxtaposition constitute the novelist's most effective approach to the destruction of linear chronology and to the reconstruction of events into spatial constructs. When an event in time is thus halted for an exploration or exposure of its elements, it has been spatialized. At its simplest, the spatialization of time in the novel is the proces of splintering the events that, in a traditional novel, would appear in a narrative sequence and of rearranging them so that past, present and future actions are presented in reversed, or combined patterns, when this is done, the events of the novel have been 'spatialized' for the factor that constitutes their orientation to reality is the place where they occur" (Spencer, 1971:156).

Hierdie siening sluit aan by die tegniek van versplintering om 'n narratiewe verhaalruimte te skep. Lettie Viljoen se **Landskap met vroue en slang** is byvoorbeeld 'n collage-roman bestaande uit stukkie geskiedenis (byvoorbeeld die talle verwysings na slagvelde en veldslae), stukkie mitologie (Valhalla), groter stukke wat "geskeur" is uit die beeldende kunste en die argitektuur (Poussin se skilderye), asook stukke geneem uit die hede. Daar is byna 'n "visuele" wisselwerking aan die gang tussen bogenoemde "flardes" en die hoofkarakter Lena se persoonlike ervarings om sodoende mee te werk tot die skep van 'n patroonmatigheid wat die lineêre roman dan kenmerk as postmodernisties van aard. Viljoen maak gebruik van kodes wat sy deurentyd kompliseer én ondermyn. Hiermee breek Viljoen die tradisionele opeenvolging van gebeure op om sodoende byna 'n beweeglikheid aan haar ruimte(s) te gee. Hierdie "beweeglikheid" word weer gereflekteer in Lena se aktiewe, fisieke beweging (haar reise) deur die landskap. Sy sit nie stil nie: sy kuier en ry rond en stap in parke, begraafplase en tuine. Sy reis selfs in haar verbeelding na ver en eksotiese tye en plekke.

Hierdie versplintering van chronologiese gebeure kan byvoorbeeld ook duidelik gesien word in die seksdaad tussen Jack en Lena (46). Die daad word byvoorbeeld gejukstaponeer en "onderbreek" deur middel van beskrywings van tuine, die soel mediterreense klimaat en Barokagtige, sowel as Toskaanse argitektoniese beskrywings. Die effek van hierdie versplintering van 'n gebeurtenis en die jukstaponeering van verskillende tye en ruimtes is om die volle omvang van Lena se bestaan (insluitend haar binneruimte) te verruimtelik sodat haar innerlike belewing gesien kan word deur die leser/toeskouer. Haar innerlike belewing van die

seksdaad lyk dus soos die “kleiner tuine van Toskane... Die tuine van die villa Capponi.” (46 & 47.)

Wanneer 'n verduideliking gegee word van die uitleg van tuine uit die Maniërisme kan dit wat oor die ruimtelike gegewe gesê word, na 'n ander vlak deurgetrek word en ook verwys na Lena se binneruimte: “Tradisionele kompartemente word met oop terasse gekombineer om die maksimum veranderinge in klimaat en stemming te akkommodeer” (47). Hier word haar tradisionele “kompartemente”, of rolle (ma, vrou, dogter, suster) ook met oop spasies gekombineer om die “maksimum” Lena (alles wat sy is) te akkommodeer. Hierdie “oop” spasies manifesteer onder andere in 'n hunkering na 'n sublieme, ander en onbekende ontwykende landskap (46).

Heelwat tydspronge word ook gemaak in bogenoemde roman. Wanneer byvoorbeeld kortliks gekyk word na die historiese verwysings in die roman na die Spaanse Koningshuis, word die chronologie selfs in die historiese gegewe opgebreek. Daar word byvoorbeeld vermeld dat Ferdinand Bourbon in 1760 vir sy koningin, Maria Carolina, 'n Sjinees-Moorse paleis in Sicilië gebou het (48). Daar word later in die roman (138) verwys na Ferdinand se vader, Phillip IV van Spanje. Daar is dus 'n omgekeerde tydsprong van 1760 tot by die 1625-1665 leeftyd van Velázquez, Hofskilder van Phillip IV (138).

Hierdie historiese gegewens word gejukstaponeer met onder andere ruimtelike spronge en beskrywings van herinneringe uit Lena se kinderjare (13), haar hede (13), haar vorige verhoudings (80) en die kolonel se “landskap van tente” (126). Deurlopend ook nog die ambivalente jukstaponeering (en herhaling) van die paradyslike (126 & 127) teenoor die landskap wat verwar, waar die slang indringer is, die teenpool van die voorwêreldlike paradyslike, dus – by name Lena se huidige landskap.

Die doel van hierdie tegnieke word deur Spencer (1971:156) verduidelik: “One of the most obvious effects to be achieved by means of this process is simultaneity: The representation of two or more actions in different places occurring at the same moment in time. In this way, a novelist may activate a great many characters in a great many situations that are intended to take place simultaneously or he may dissolve the distinctions between past, present and future as they are dissolved in dreams and in the stream-of-consciousness flow.” Dit blyk die geval te wees in **Landskap met vroue en slang**.

Die somtotaal van Lena se hele wese (haar eksterne sowel as interne belevinge van die hede en die verlede) word dus met behulp van ruimtelike “destruksies” volledig, grafies en verbaal geïllustreer. Byna soos Babette Deutsch (in Spencer, 1971:157) oor kubistiese poësie sê: “(...) cubist poetry ‘answers to Picasso’s description of a painting as a sum of destructions, with the emphasis upon sum, like a cubist canvas, such poetry’”. Ook die roman **Landskap met vroue**

en slang “breaks down the elements of an experience in order to create a new synthesis and so represent it more truly”.

Venter (1982:212) beklemtoon dat die verhaalruimte nie 'n konstruksie van die leser is nadat hy die teks gelees het nie, maar dat dit beslag kry terwyl die teks gelees word. 'n Gedagte wat die dinamiek van die verhaalruimte onderstreep. Verhaalruimte stel ook die leser verder in staat om “nie-ruimtelike epiese kategorieë” ruimtelik te definieer. Hier kan byvoorbeeld genoem word gebeure wat motiefwaarde het en gebeure sonder enige motiefwaarde, wat dan gebruik word om ruimtes te definieer. 'n Voorbeeld hiervan in Viljoen se oeuvre is die kolonel in **Landskap met vroue en slang** wat telkens 'n tree nader gee aan die grens/afgrond (186), totdat hy gekonfronteer word met die hele filosofie van die sogenaamde “grenservaring” – 'n motief wat soos 'n goue draad deur die roman loop. “Die skoonheid is 'n grenservaring, 'n sublieme ervaring sublimate – dit wil sê, oorgeset synde 'n ervaring tèn die grens aan, of onder die grens – nooit oor die grens heen nie, let wel, want dan is alles in elk geval daarmee heen.” (184.) Hierdie grenservaring word onomwonde die plek waar die sublieme gebeure plaasvind (184): “Die ervaring van die sublieme gebeur altyd aan of op die grens.”

Die funksie van hierdie grenservaring as 'n ruimtelike motief sal later in die verhandeling duideliker omskryf word.

'n Studie oor narratiewe verhaalruimte sal onvolledig wees sonder om Michel Butor se sinvolle idees oor ruimte kortliks te noem. Dit word gedoen aan die hand van Spencer (1971:13). Butor se essays oor ruimtelike konstruksies is gegrond op die eenvoudige aanname dat die boek self 'n ruimte is wat gevul moet word, en dat alle fiksie 'n verbeeldingsreis “an imaginative voyage” insluit wat outomaties 'n uitnodiging na avonture bied, sowel as 'n uitnodiging na “vergeetagtigheid”: “forgetfulness that are essentially liberating: The physical displacement of an individual – the voyage – will seem to be a specific example of an isolated ‘territory’, as is said, ‘a magnetic field’. Since places are always endowed with a historical dimension – it may be with regard to a universal myth, it may be with regard to the life of the individual – any displacement in space will necessitate a reorganization of the temporal structure, alterations in memories and plans, in that which comes into the foreground, alterations more or less extensive and momentous.” (14.)

Butor se siening is myns insiens besonder relevant vir **Landskap met vroue en slang** waar Lena inderdaad verskeie reise (onder andere geografies, liggaamlik, intertekstueel, psigologies) onderneem ten einde te bereik wat Butor (Spencer, 1971:14) noem 'n beter begrip van die plek wat nou net verlaat is (die reis is dus 'n dinamiese proses van oomblik tot oomblik): “...it enables us, by separation and consequent contrast, to comprehend more clearly the place we

have just left behind ... when spaces are treated dynamically ...and more and more possibilities for new relationships exist." (14.)

Butor eindig sy redenasie deur te verwys na die moontlikhede wat die tegnologiese ontwikkeling inhou vir die skep van ruimtes binne 'n roman: "Butor concludes that since technology has made the entire world (past and present) available in minutes or hours, and that since each place implies new and enlightening relationships to all other places ... we are now privileged to have at our fingertips virtually– the literal space that is provided by the book." (Spencer, 1971:14.)

Hierdie redenasie van Butor gee aanleiding tot die benoeming van sogenaamde argitektoniese romans – 'n begrip gebaseer op die idee van die stad as 'n simboliese omheining van 'n wye verskeidenheid houdings (attitudes) ten opsigte van persoonlike, sosiale en spirituele realiteite: "The 'cities' are private and symbolic; they exist as objectifications of the psychic states." (Spencer, 1971:16.) Die idee van **Landskap met vroue en slang** as 'n voorbeeld van 'n argitektoniese roman al dan nie, is interessant en kan aanleiding gee tot verdere navorsing, maar sal nie in hierdie studie verder gevoer word nie.

Die begrip verhaalruimte het dus, soos reeds genoem, ten grondslag die begrip diëgesis wat dui op die funksie van die verteller as 'n tipe bemiddelaar wat 'n afstand skep tussen die verhaal en die storie wat vertel word. Dit is dan hierdie afstand wat dit moontlik maak dat die storieruimte in bepaalde patrone gerangskik kan word. "Na analogie van verhaalruimte sou van 'n verhaaltyd gepraat kan word. Soos die verhaalruimte op ruimtelike patrone en ordeninge agter die storieruimte dui, dui verhaaltyd op die temporele ordeninge wat in die verhaal aangebring word. Die afstand tussen die storietyd en die verhaaltyd maak dit moontlik dat die werklike chronologie of die werklike duur van gebeure in die tyd herrangskik of herorden word. Hòè dit gebeur en òf dit gebeur, het natuurlik beduidende implikasies vir die semantiek van die verhaal." (Venter, 1982:213.) Dit is egter nie moontlik om binne die bestek van dié studie in detail in te gaan op verhaaltyd binne verhaalruimte nie; daarom word volstaan met dit wat in hierdie afdeling bespreek is.

Ter afsluiting van hierdie spesifieke afdeling kan gesê word dat die beeldende kunste 'n belangrike narratiewe ruimte in **Landskap met vroue en slang** is, 'n stelling wat verder gevoer sal word in die hoofstuk oor die rol van die beeldende kunste in die roman.

Buiten vir die plek waar die verhaal afspeel, en die manier waarop die ruimte in die verhaal vertel word, is die rol van die verteller in die skep van ruimte in 'n literêre werk ook belangrik. Dit word die diskursiewe vertellersruimte genoem en handel oor die ruimte waarbinne of van waaruit die verteller sy of haar verteltekste plaas en voortbring. Dit gaan dus hier oor die

perspektief van die verteller en van waaruit laasgenoemde se waarnemings gedoen word. Die volgende afdeling sal fokus op dié aspek van ruimte in 'n verhaal.

3.2.3 Die diskursiewe vertellersruimte

Diskursiewe vertellersruimte dui op die vertelinstantie – die standpunt en die situasie waaruit vertel word, sowel as op die bewussyn agter die vertelde waarnemings of belewinge. 'n Verteller kan byvoorbeeld oor 'n tyd en afstand heen vertel soos in **Landskap met vroue en slang**: “Drie maande voor hulle vader se dood het Lena se suster Edda ongedeerd uit 'n motorwrak geklim en skande oor die familie gebring.” (9.)

Hierdie verteller weet reeds waarvan hy of sy praat – hy is 'n kenner van die storie wat hy vertel, wat hom reeds afgespeel het, hy beskik ook blykbaar oor heelwat agtergrondkennis wat die storie betref.

Dikwels word die vertellersruimte nie direk genoem nie, maar by implikasie bestaan dit altyd binne die blaaie van 'n roman. Dit is byvoorbeeld belangrik in **Landskap met vroue en slang** dat die verteller (derde persoon, ekstern, alwetend) aan die begin van die roman vanuit 'n tydruimte van lank na Jack en Lena se intrek in hulle nuwe tuisdorp aan die woord is om Lena se “stryd” té verwoord. Hierdie ruimtes word in gedetailleerde nostalgie opgeroep: “Vier jaar gelede het hulle haar pa toe neergelê in die graf teen die hang ... Hulle het hulle vader in die lente in vrugbare grond begrawe.” (9.) In 'n begraafplaas wat ook 'n soort tuin is. Hierdie soort gegewe dui daarop dat Lena al hierdie herinneringe nodig het waaroor die verteller die leser inlig, sodat sy uiteindelik haar hede en verlede volledig kan integreer. Dit is opvallend dat die perspektief in die roman besonder afstandelik is in kontras met die diep emosionele belewinge van Lena. Dit sou 'n afsonderlike studie regverdig en word daarom net genoem.

Die vertellersruimte is met ander woorde (soos reeds gesê) die ruimte wat geïmpliseer word deur die vertelhandeling self en deur die taal van hierdie handeling. “Die gebruik van taal plaas die woordvoerder nie slegs in 'n temporele relasie met dit wat hy vertel nie, maar ook in 'n ruimtelike verhouding: letterlik omdat hy nader of verder kan staan van dit wat hy beskryf of vertel, binne of buite, bo of onder geplaas kan wees, figuurlik omdat 'n vertelling die 'afstandelikheid' van die ironiese of die 'intimiteit' van die sentimentele of die 'verhewenheid' van die tragiese styl kan hê.” (Venter in Cloete, 1992:453.)

Ruimte is dus hier 'n aspek van die epiese diskoers, met ander woorde die teks gesien vanuit die standpunt van die narratiewe instansie. Venter (vergeelyk bogenoemde bron) haal Genette se woorde aan oor vertellersruimte: “... the narrating instance, the narrating situation, the narrative matrix, ... the entire set of conditions (human, temporal, spatial) out of which a narrative statement is produced”.

So 'n "totale stel kondisies" (eie vertaling) kan myns insiens byvoorbeeld insluit die afwesigheid of aanwesigheid van voornaamwoorde in 'n teks. So toon Spencer byvoorbeeld aan in haar analise van Butor se boek **Mobile** hoe die reis met 'n werkwoordloosheid vertel word: "...already not so dark in FLORENCE, Central Time. Blue nights." Die afwesigheid van werkwoorde en dikwels voornaamwoorde se funksie hier is onder meer om die mensloosheid en bewegingloosheid (soos die verteller dit sien) van alles in die roman uit te beeld. Venter sê hieroor in Cloete (1992:454): "Met hierdie oorweging van die vertellersbewussyn en die taal wat daarvan die teken is, sien ons die reis uit die standpunt van die verteller en sy belewing van die vertelde ruimte."

Spencer (1971:185) sluit verder aan by dié konsep van ruimte wat geïmpliseer word deur die vertelhandeling wanneer verwys word daarna dat ruimte in 'n roman gebaseer is op die veronderstelling dat, binne 'n tydsaspek, die leser 'n objek (onderwerp/begrip) moet kan akkumuleer ten einde 'n verskeidenheid perspektiewe rondom 'n sekere deel van daardie objek te kan ontvang, begryp of omvat. Bogenoemde bron stel dit soos volg: "He must 'see' it from as many points of view as possible." Om hierdie verskillende perspektiewe ("points of view") te verskaf, is die vertelinstantie baie bruikbaar.

Spencer noem egter in bogenoemde bron nóg 'n moontlikheid wat die leser (sy noem laasgenoemde die "perceptor") kan help om alle moontlike perspektiewe te kan "sien" naamlik "the use of a moving perspective." (Spencer, 1971:186.)

Sy beredeneer hierdie moontlikheid vanuit die perspektief van die fisika: "... in modern physics, space is considered as relative to a moving point of reference. With this in mind, one may suggest that a single perspective, if movable, provides just as accurate a mode of comprehensive perception as does a collection of perspectives focused upon the same object" (Spencer, 1971:186.)

Hierdie uitgangspunt gaan definitief 'n leser dwing om 'n roman vanuit 'n nuwe hoek te lees. Spencer laat ruimte vir so 'n moontlikheid, aangesien sy aanvoer dat daar wel by die leser ("perceptor") 'n sekere mate van distorsie aanwesig is. Daarom voer sy aan dat dit geweldig belangrik is dat hierdie "perceptor" gekonfronteer moet word met soveel perspektiewe as moontlik om sodoende die wanbalanse en projeksies te "herstel" en te balanseer – wat natuurlike uitvloeisels sal wees van die "perceptors" se uiteenlopende interpretasies, wat met ander maniere van lees verband hou.

Hierdie beweeglikheid van die vertelperspektief het 'n paar implikasies, wat slegs kortliks genoem sal word:

- Dit kan die tyd-ruimtelike oriëntasie van fiksie in 'n meer akkurate verhouding ten opsigte van die realiteit bring.

- Die illusie van beweeglikheid in die kunswerk (in hierdie geval die roman) oorbrug die onvermydelike afstand tussen die kunswerk/roman en die konteks van die lewe (ruimte) waarin dit bestaan: dit is 'n déél van hierdie konteks (die lewe) – 'n feit wat op 'n stadium deur netjiese, geslote slotte (van byvoorbeeld romans) ontken is. Daar ontbreek dus by laasgenoemde romans die essensiële moontlikheid van vrae wat gevra of beantwoord kan word deur óf leser óf skrywer.
- Beweging voeg 'n element van energie of selfs animasie toe aan die kunswerk/roman – hiermee word aan die roman 'n karakteristieke eienskap van lewe toegeken, naamlik energie – en ook dit dra by tot die roman se aanspraak op die leser se onverdeelde aandag en deelname aan die gebeure, ensovoorts.

Waldo Frank word ook aangehaal om hierdie argument te steun: “It was this insistence on the novel as another of life’s ‘real’ experiences that Waldo Frank meant when he wrote, ‘To the incidental character of the novel as a reflection of life we give great care; to its essential nature as a contribution of life we bring ignorance and neglect’.” (In Spencer, 1971:186.)

- Hierdie beweeglikheid (hierdie argument is reeds vroeër verduidelik) verruimtelik tyd, met ander woorde, liniêre opeenvolging van gebeure word “vernietig” en word vervang deur die gelyktydige bestaan van 'n verskeidenheid ruimtelike realiteite, elk gevestig in sy eie dimensie binne die tydskomponent.
- Laastens word beweeglikheid in die roman (veral die argitektoniese roman) geassosieer met die teenwoordige tyd, aangesien alle persepsies van die realiteit plaasvind in die teenwoordige tyd. “This is true even if some mode of perspective, the book, for example, embodies the perspectives of the past or suggests the perspectives of the future.” (Spencer, 1971:187.)

Laasgenoemde is 'n belangrike opmerking ten opsigte van **Landskap met vroue en slang** aangesien 'n leser geweldig baie tyd- en ruimtelike spronge kan opmerk in die roman, en die hoof funksie daarvan sou wees om sodoende vir Lena 'n meer stabiele, “normale” toekoms in haar huidige ruimte te skep.

Binne die kader van die diskursiewe vertellersruimte kan onderskei word tussen 'n chronotopiese en 'n topologiese samehang van storieruimtes. Die chronotopiese storieruimtes dui op die dinamiese samehang van tyd en plek in die epiese verhaal, terwyl die topologiese ruimte met herhalende temas of motiewe verband hou.

3.2.3.1 **Chronotopiese samehang van die diskursiewe vertellersruimte**

Soos reeds aangetoon is ruimte 'n inherente deel van die vertelproses. Die wag op Geelgert se koms in **Belemmering** word byvoorbeeld deurlopend in die ruimtebeelding gemanifesteer, wat

dui op 'n intieme samehang tussen tyd en karakters in 'n roman. Hierdie groepie mans wag in die hut; hierdie plek waar gewag word (in hierdie geval die epiese handeling) is staties: "Op dié manier breek die tydperk aan waarin daar finaal op Geelgert se koms gewag word. Daar word nog dieselfde daaglikse roetine gevolg, daar word nog getrou elke dag oor die kaarte gebuig, maar die stemming wat heers, is anders." (237.) Wanneer die statiese ruimte van die hut in verhouding gebring word met byvoorbeeld Geelgert se (onbekende) ruimte waarbinne hy homself bevind, dan word hierdie plek van handeling 'n dinamiese begrip. Hierdie dinamiese vereniging van tyd en ruimte word die chronotopos genoem.

"Plekke in die epiek is tipies ruimtes wat stories vertel: stories van aankoms of vertrek of terugkeer, van verwydering of tydelike verblyf, van ontmoeting of skeiding" (Venter in Cloete, et.al., 1985:98). In bogenoemde bron haal Venter Bakhtin se woorde oor chronotopos aan: "Time here thickens, condenses, becomes visible in art; space is intensified and drawn into the movement of time, plot and history. Attributes of time are revealed in space, and space is interpreted and measured through time." (98.) Chronotopiese storiëruimtes is dus plekke waar tyd, plot, gebeure en verhaalgeskiedenis verenig word.

By implikasie kom dit daarop neer dat die mens se bestaan gesien moet word in die konteks van 'n konkrete dualisme, waar tyd en ruimte dan ontmoet. Plekke in die epiek is eintlik "ruimtes wat stories vertel: stories van aankoms of vertrek of terugkeer, van verwydering of tydelike verblyf, van ontmoeting of skeiding." (Cloete, et.al.1985:98.) Wanneer die "self" bestudeer word binne hierdie dinamiek van ruimte as 'n integrale aspek van die mens se bestaan, binne tyd, word 'n volledige identiteit geskep. Bogenoemde dualisme kan beskou word as die menslike bestaan in sy totaliteit: beide as individuele wese en as sosiale wese. Hierdie dualisme impliseer ook 'n ambivalente aard in die mens se totale bestaan.

Volgens bogenoemde stelling kan die afleiding dus gemaak word dat ruimte 'n basiese struktuur van die mens se bestaan is, en dat chronotopiese storiëruimte se grense (ook) verskuif kan word na plekke wat (om Bakhtin se konsep as uitgangspunt te gebruik) ingetrek word in die hele beweging van tyd, plot en geskiedenis, en ook, na my mening, na die innerlike ruimtes van die mens in sy totale bestaan. Mieke Bal se siening (2001:3) dat 'n kunswerk deur tyd en ruimte reis sluit aan by die chronotopiese storiëruimte. Hoewel haar fokus primêr op die skildery as kunswerk is, kan dit ook toegepas word op die roman as kunswerk. In **Landskap met vroue en slang** (1996) word die gebeure en handeling by uitstek deurlopend in die ruimtebeeld gemanifesteer. Die landskap word byvoorbeeld 'n park, 'n tuin, 'n ruimte in 'n skildery, en in al hierdie plekke wat stories vertel handel Lena: soms in die verlede tyd, soms in die hede, en soms selfs in die toekomstige tyd. Selfs Poussin se verskillende skilderkunstige ruimtes vertel stories. Die beeld as visuele narratief sowel as die literêre teks as narratief is deel van die chronotopos van die roman.

In Van Luxemburg et.al. (1981:150) word veral klem gelê op die rol van die fokalisasie wat in die literatuurproses moet bepaal watter beeld van die ruimte in 'n roman byvoorbeeld deur die leser opgeroep sal word. Ook waar (die plek) die geskiedenis in die roman afspeel (die gebeure). "Onder ruimte verstaan we de plaatsen, de locatie van de gebeurtenissen, zoals ze worden waargenomen. Het waarnemingspunt is de focalisator, een externe of een interne."

Dit kom daarop neer dat elke analise van ruimte sal moet begin met die vasstelling van 'n waarnemingspunt. "Er zijn soms grote verschillen tussen de visie van een externe en die van een interne focalisator." (Van Luxemburg et.al., 1981:150.)

Die eksterne fokalisator se visie is uiteraard nie gebonde aan sekere beperkinge nie, terwyl 'n interne fokalisator se visie meer beperk is, hoewel die subjektiwiteit van die visie meestal groter sal wees wanneer 'n interne fokalisator die ruimte waarneem – omdat – as 'n karakter – dié fokalisator binne-in die ruimte geplaas is. Die rol van die fokalisator in **Landskap met vroue en slang** (1996) sal in hoofstuk vier behandel word.

3.2.3.2 Topologiese struktuur van ruimte

Dit hou verband met herhalende temas of motiewe wat patrone vorm in die beskrywing van ruimtes óf plekke waarvandaan óf waarheen karakters op pad is. Dit kan patrone van opeenvolging of van verdeling wees. Patrone van opeenvolging kan byvoorbeeld chronotopieë van konsentrisme wees, of van siklisiteit of lineariteit, terwyl patrone van verdeling opposisies in die verhaalruimte impliseer, wat lei tot die bestaan van grense. Lotman (1977:237) verwys na verdeling as die topologiese struktuur van die teks.

Die bestaan van grense maak 'n ruimtelike topologie van die epiese persone moontlik, en lei daartoe dat karakters in 'n verhaal handelingsdraers of handelingshindernisse kan wees. Wanneer 'n karakter grense kan oorskry funksioneer dié karakter as 'n handelingsdraer, terwyl 'n karakter wat nie oor dié vermoë beskik nie, as 'n handelingshindernis funksioneer. In **Landskap met vroue en slang** (1996) is Lena die handelingsdraer. Sy is die een wat die grense wil oorsteek tussen byvoorbeeld ambivalensie en helderheid, die paradyslike (sublieme) en die verval, want sy tree handelend op: sy reis, lees, kyk, teken, kuier, besoek parke, en so meer.

Lotman beskou hierdie patrone van verdeling as binêre opposisies en spreek hom soos volg hieroor uit: "... the world is divided upon rich and poor, natives and strangers, orthodox and heretical, enlightened and unenlightened, people of Nature and people of Society, enemies and friends. In the text, these worlds, as we have said, almost always receive spatial realization: the poor suburb... The classificatory border between opposing worlds assumes spatial features." (Lotman, 1977:237.) Die voorkoms van die Kafka-vrou uit Praag in **Landskap met vroue en**

slang (1996) skep byvoorbeeld 'n spesifieke ruimtelike afstand tussen haar en Lena: "Lena kyk in haar oë. Vreemde oë: die boonste lid half-Oosters waar dit langs die neus ontspring; oë uit 'n ander kultuur; vol vreemde medelye en meeewing." (125.)

Hierdie binêre semantiese opposisies wat in 'n roman kan bestaan, maak die leser ook bewus van 'n glydende skaal tussen die konkrete en die abstrakte. So kan die beskrywing van die oordadige plantegroei in die hawestad waarin Lena woon moontlik die begrippe "vasgevang", "uitsigloos" en "belemmer" aandui wat op Lena se innerlike toestand dui. In laasgenoemde roman word byvoorbeeld ook 'n sosiopolitieke klimaat opgeroep wanneer die Anglo-Boereoorlog ruimtes intertekstueel betrek word met behulp van Jan F Cilliers se **Oorlogsdagboek**, of die postkoloniale ruimtes opgeroep word as die kolonel sy tentlandskap binnetree. Hierdie ruimtes is konkrete slagveldruimtes, wat by die leser die indruk wek dat daar binne die vertelde tyd van die roman 'n oorlog van een of ander aard aan die gang is. Hierdie sogenaamde konkrete slagveldruimtes word egter abstrakte metafore van die paradys na die sondeval, en kan verwys na begrippe soos destruksie, angs en uitsigloosheid.

In aansluiting by die chronotopie en topologie is die ikonologiese en ikonografiese interpretasies van ruimte. Dit sluit ook weer aan by Panofsky se model van kunswerkanalise (vergelyk hoofstuk twee). Die ikonografiese struktuur dui op die tematiese aspekte van die roman terwyl die ikonologie op die interpretasie dui wat beide in die genarrateerde, die narratiewe én die diskursiewe ruimtes gedoen word. Wanneer ruimtelike beelde herhaaldelik deur die verteller opgeroep word, ontstaan 'n unieke vertellersruimte wat sodoende insig bied in die aard van die verteller, die karakters en hulle handelinge.

In die voorafgaande afdelings is slegs die kernaspekte van ruimte as epiese element as uitgangspunt geneem. Daar is uit die aard van die saak nog heelwat oor ruimte in die prosa te sê. Vir die doel van hierdie studie volstaan ek by dit wat geselekteerd aangebied is. Ter wille van die breër konteks wil ek tog kernagtig na enkele ander aspekte van ruimte in die prosa verwys.

3.3 Enkele ander ruimtelike aspekte

3.3.1 Funksies van ruimterepresentasie

Ruimterepresentasies kan 'n paar funksies vervul ten opsigte van die betekenis van 'n verhaal. Dit sal vervolgens hier behandel word.

3.3.1.1 Die ontstaan van teenstellings (kontras)

Van Luxemburg et al. (1981:152) noem die voorbeeld van verskillende soorte ruimtes wat verskillend inwerk op dieselfde karakter in 'n roman, en dit skep spanning. Ruimte het dan 'n positiewe of negatiewe waarde vir die karakter.

So voel Lena in **Landskap met vroue en slang** byvoorbeeld dat die nuwe landskap van die hawestad waarheen sy en Jack getrek het, haar gesigsveld verduister (9). Hierdie ruimte is vir haar vreemd (13) en benouend: "... die oordadige groen blaremassas verdoesel die lug. Die horison is hier nouliks sigbaar." (13.)

Soms word hierdie neerdrukkende ruimtes wat Lena se uitsig versper vervleg met ander elemente soos kleur – groen en blou- maar ook met tydselemente: "Soms het die tyd self, het dit vir haar gevoel, 'n obstruksie geword – iets wat haar verhoed het om vrylik vorentoe te beweeg – eerder as 'n medium waarbinne sy soms soos 'n vis in water kan baljaar" (17).

Hierdie belemmerende ruimte van die subtropiese suburbia (94) word gekontrasteer met die ánder geografiese ruimte waarheen Lena terugkeer om haar pa se graf te besoek (93). Hierdie ruimte word vir Lena 'n "oer-, allereerste ruimte" (94) wat haar belemmerde waarneming herstel: "As haar waarneming van ruimte in die suburbia van die postkoloniale hawestad belemmer of beduiwel was, dan is dit vanoggend weer herstel. Want hier sien sy die ruimte nou met 'n helderheid of elke tree daarvan 'n waarneembare eenheid is. Hier is sy, dáár is die berg: tussen hulle lê die groot, glinsterende, meetbare afstand".

Aan die einde van die roman is Lena minder ongemaklik in die eens ondeurdringbare ruimte van die postkoloniale hawestad – nadat sy vrede gemaak het met hierdie onvolmaakte landskap (vs. die oerparadyslike landskap) kan sy rustig en gefokus werk en leef: "Soggens staan Lena op en werk verder in haar werkkamer aan die groot vel wat sy gespan het toe sy gedink het alles moontlik is. Sy werk daar met al die aandag tot haar beskikking." (207.)

In só 'n geval kry ruimte dus 'n simboliese betekenis; byvoorbeeld die ondeurdringbare landskap (blare, tropiese plante, ens) van die hawestad word 'n simbool van Lena se verwarde gedisorïenteerde innerlike en van haar vermoë om dië verwarring aan te spreek of te verwoord: "Sy soek iets daarin wat sy nie kan vind nie." (23.)

3.3.1.2 Die voorspellende krag van ruimtebeskrywing

Wanneer bogenoemde simboliek sterk genoeg beklemtoon word, kry ruimtebeskrywing 'n voorspellende krag. Dit word byvoorbeeld gesien in die simboliek van die kolonel en die landskap waarin hy beweeg/figureer. Die kolonel in **Landskap met vroue en slang** sien 'n wonderskone landskap: "'n Landskap van asembenemende skoonheid; die kleur gedemp,

behalwe vir die vlamrooi van die aalwyne.” (158.) Hierdie skoonheid word ‘n loodswaar gewig in die kolonel se hart, en hierdie gewig trek hom na die aarde, met ‘n krag brutaler as die krag van swaartekrag.

‘n Leser kan byvoorbeeld die verwysing na vlamrooi interpreteer as ‘n apokaliptiese, onheilspellende verwysing na die kolonel se toekoms. Dit is ook so, met die verskil (en daarin is ironie opgesluit) dat juis hiërdie gewig (wat die skoonheid is) die kolonel verhinder om oor die afgrond te tree. (186.) Die skoonheid van hierdie omliggende landskap word dus al wat daar is (187) – “in ‘n wêreld buite jou bereik en jou beheer” – die skoonheid van die landskap word dus hier simbool van die realiteit. Dit is in die roman die (engste) antwoord op Lena se soek na die sublieme, die paradyslike (184): “Die skoonheid is ‘n ... sublieme ervaring.”

Die ruimte is ook natuurlik die wêreld waarin die karakters hulle bevind. Van Luxemburg et al. (1981:151) beklemtoon hier veral die rol wat die leser se voorkennis speel in die oproep van hierdie ruimtebeelding. Dit is dus belangrik dat vir ‘n leser byvoorbeeld die Suid-Afrikaanse geografie en landskap redelik bekend moet wees by die lees van **Karolina Ferreira**, aangesien die dorpie Voorspoed ‘n metafoor is in die roman vir ‘n tipiese plattelandse dorpie in Suid-Afrika. “Zelfs wanneer die ruimte die wordt opgeroepen een onzichtbare, onbereikbare wereld is, zoals de wereld van die macht en de bureaucratie bij Kafka, wordt van die voorkennis van die lezer gebruik gemaak.” (Van Luxemburg et al. 1981:151.)

Bogenoemde is veral belangrik by die lees van ‘n roman soos **Landskap met vroue en slang** aangesien die roman aanspraak maak op ‘n aansienlike voorkennis van die leser ten opsigte van skilderkunstige kennis, historiese (Suid-Afrikaans en Europees) kennis, literatuur, filosofiese kennis asook ‘n sekere mate van self- (voor)kennis.

3.3.2 Die transformasie van ruimte na taalt eks

Omdat ruimte in ‘n roman onder andere deur taal tot stand kom, is dit belangrik om kortliks die proses te ondersoek wat plaasvind. Zoran (1984:314) onderskei twee verskille tussen die moontlikhede wat taal bied versus die struktuur van die narratiewe teks. “First, as far as the usual verbal usage is concerned, the objects of space and of the world in general constitute an external factor not dependent on language, whereas within the narrative text neither space nor the world have an independent existence but rather an existence derived from the language itself.” Hierdie is dus ‘n “interne verwysingsveld” (eie vertaling van Hrushovski se teorie in Zoran). Die teks leun dus nie slegs op die verbale gegewe in die roman nie, maar ook op die realiteit van die wêreld. Zoran noem dit “‘n beweging”. (1984:314.)

Die tweede verskil wat Zoran noem, is die feit dat bogenoemde “beweging” in die narratiewe teks ‘n sentrale/dominante status kan beklee, terwyl dit in ‘n (daaglikse) gespreksituasie slegs ‘n

“vehicle” is vir ‘n sekere ordening van inligting. Zoran voer aan dat ‘n hele plot beskou kan word as so ‘n beweging. “A plot can be ‘space orientated”, serving as a motivation for the inclusion of space units.” (1984:314.)

3.3.3 Abstraksies in die voorgestelde ruimte

Hierdie abstraksies kan onder andere verwys na die psigologiese of religieuse en filosofiese dimensies van die mens. **Landskap met vroue en slang** sal byvoorbeeld onvolledig verstaan word sonder ‘n voorkennis van Jung en Freud se psigoanalise, of sonder ‘n kennis van die Baroksintese. Ook hierdie abstrakter ruimtes skep ‘n veilige ruimte waarin Lena se optredes, worstelinge en bewegings vertolk kan word. Hier is dus sprake van ‘n meervoudige ruimte – ‘n kombinasie van bogenoemde ruimtes. (Brink, 1987: 121.)

Die roman **Landskap met vroue en slang** is ‘n verwickelde collage-agtige roman omdat ‘n hele verskeidenheid dimensies by die romangegewe betrek is. In die kern staan Lena, en haar psigiese ruimte is die belangrikste ruimtelike gegewens in die roman, omdat sy besig is met ‘n individuasieproses. Dan “omsirkel” haar onmiddellike subtropiese ruimte haar. Rondom hierdie sosiogeografiese, sosiopolitiese ruimte word nog ‘n sirkel getrek, naamlik die Wes-Kaap. Die heel buitenste sirkel kan die konsep van “landskap” wees in al sy verskyningsvorme in die roman. Die sirkelkonsep is deur Brink (1987) bekendgestel. Dit wat in die heel buitenste sirkel gebeur het ‘n effek op al die binneste ruimtelike sirkels totdat dit volledig “ingekring” het (eie term) tot in die binneste hart van die roman. In die roman kan die geopende liggaam – letterlik en figuurlik (201) – beskou word as die hart van die roman, en van Lena se psige.

In die roman het die leser ook te doen met die “opbou” van ruimtes, byvoorbeeld ‘n skilderkunstige ruimte, ‘n Bybelse ruimte, ‘n psigologiese ruimte, of ruimtes en ook onder andere nog historiese en mitologiese ruimtes, wat in die verloop van die verhandeling aangeraak sal word.

3.3.4 Konstruksie van ruimte versus dekonstruksie

Zoran se siening word aangevul deur die opvatting dat die teks ‘n werklikheid opbou (Van Luxemburg et al, 1981:73.) Die taal kan met ander woorde dit wat (ruimtelik gesproke) feitelik in die teks afwesig is as werklikheid oproep.

Hierdie proses word myns insiens verder gevoer in **Landskap met vroue en slang** wanneer Viljoen ook die medium van die skilderkuns en die argitektuur saam met die taaltekste gebruik om ‘n afbeelding van die werklikheid weer te gee. Dit is dus nie meer slegs taaltekste nie, maar dit word ook onder andere skildertekste – die skilderkunstige gegewens word met ander woorde ‘n belangrike kode wat ewe sterk op eie bene kan staan, soos in die verhandeling aangedui word.

Die ou gevestigde opvatting dat romanskrywers byvoorbeeld vroeër reeds (en hier word veral verwys na Engelse romans van die agtiende eeu) heelwat gebruik gemaak het van die landskapskilders se skildertegniese en –gebruike ten opsigte van hulle eie natuurbeskrywings, geld ook op 'n postmoderne manier vir Viljoen se roman.

Omdat skilderkunstige kodes so belangrik is in die ontsluiting van die primêre bron sal 'n volledige afdeling hieraan afgestaan word aan die einde van hoofstuk drie. Daar sal nou voorts gepoog word om die begrippe “landskap”, “ruimte” en “plek” te verklaar vanuit etimologiese, geografiese, skilderkunstige en historiese agtegronde.

3.3.5 Belangeruimte

Dit dui op die verteller se belangstellingsveld en dit beteken dat die epiese ruimte 'n gepersonaliseerde en geïntegreerde ruimte is wat deur die verteller gesien word, maar die verteller sien slegs dit raak wat binne sy belangesfeer val. Dit is 'n veranderlike wat dinamies inwerk op die epiese diskoers. “Hoe hierdie belangesfeer en gevolglik ook die fokalisasie verander, is 'n besonder belangrike aspek van die verhaal se dinamiek.” (Cloete, 1985:98.) Dit is duidelik dat belangeruimte nou saamhang met fokalisasie, wat in Hoofstuk 4 behandel word.

3.3.6 Samevatting

Ruimte is nie net plek of omgewing nie, maar dit kan ook ander dimensies aanneem, byvoorbeeld: konkrete ruimte óf ruimte as plek (byvoorbeeld huis, stad, begraafplaas) of as omgewing (landskap, seisoen, weersomstandighede). Hierdie dimensies kan benoem word deur enige van die prosedures, byvoorbeeld herhaling, invulling van voorwerpe in die ruimte, ensovoorts. Konkrete ruimte is een van die eenvoudigste en effektiëste bestaansvorme van die ruimte in 'n storie – veral ook in die konstruksie van karakters in 'n teks. Dit verskaf die “local habitation’ aan die ‘name’.” (Brink, 1987:119.) Die Voorspoed-ruimte in **Karolina Ferreira** is bepalend vir die rigting wat Karolina se lewe inslaan na haar verblyf in die dorpie Voorspoed. Die konkrete ruimte in **Landskap met vroue en slang** is weer die Wes-Kaap en die hawestad, wat gejuksaponeer word in die roman met mekaar, en wat ook bepalend is vir Lena se emosionele belewinge.

Ook karakters kan, in verhouding tot mekaar, die rol van ruimtelike tekens vervul. Dit is opvallend in Viljoen se hele oeuvre; maar veral in **Landskap met vroue en slang** word dit verder gevoer waar Lena op soek is na 'n innerlike landskap waar sy, gefokus, tot rus kan kom. So staan die kolonel byvoorbeeld op die ruimtelike grens wat metafories die ruimte is van die mens wat die grens troef maar dit nie oorskry nie. (187.) Lena se stryd in die paradys na die sondeval, wat ook 'n grens voorstel, word ook ruimtelik gemaak wanneer die kolonel op die

grens van die slagveld en die sublieme ruimte staan en ook 'n keuse moet maak teen die grens aan. (184.)

In die roman tree verskillende groepe karakters op, wat hier kortliks genoem word, maar wat in die hoofstukke wat volg van nader bekyk sal word:

- Lena se gesinsgroep: pa, ma, Edda (111 & 112) wat rondom Lena gegroeper is en Lena se kindertydruimte verteenwoordig. Laasgenoemde ruimte is ook 'n ruimte van ambivalensie (13). Edda se nagemelruimte word ook byvoorbeeld 'n ruimte wat nie vir Lena beskore is nie – 'n onbereikbare ruimte (178).
- Die leermeestersgroep staan in die teken van Lena se jongvrou ruimte, in baie opsigte 'n ruimte waarin haar seksuele ontwikkeling en fantasieë belangrik was (104).
- Manie Steyn en sy gesin verteenwoordig weer 'n ruimte wat tot 'n mate volksvreemd is, en kan dui op die koloniale geskiedenis van Afrika.
- Mara (181) en Sofie (191) verteenwoordig die innerlike, die binneruimtes van die mens. Die mens se psige.
- Dr. Kafka en Martjie bewoon metafories die ruimte van die oorspronklike paradys, waar God alwetend en teenwoordig is, en Adam, as die eerste mens, die dinge name kon gee (198).
- Lena se man en kind stel 'n huislike, veiliger ruimte voor (206).

In die roman kan meeste van die karakters dus ook 'n ruimtelike funksie vervul, veral ten opsigte van Lena, aangesien hulle die ambivalensies in die roman, naamlik die sublieme versus die gebrokenheid beleef. Sodoende skep hulle 'n ruimte waarin Lena veilig kan beweeg totdat sy by 'n sintese kan uitkom rondom haar eie worsteling binne die ruimte.

Samevattend kan gesê word dat ruimte 'n komplekse en dinamiese kategorie van die verhalende teks uitmaak. In **Landskap met vroue en slang** (1996) kompliseer Viljoen die saak verder deur landskap, ruimte en plek met etimologiese, geografiese, skilderkunstige, beeldend-kunstige en historiese ruimtelike agtergronde te jukstaponeer. Daar sal in die volgende afdeling aandag gegee word aan die begrippe "landskap", "ruimte" en "plek".

3.4 Die landskap as betekenisvolle aspek van ruimte

3.4.1 Inleiding

Die term landskap blyk 'n meer "gekultiveerde", "gespesifiseerde" betekenis te hê as ruimte en plek. Daar kan aanvaar word dat landskap 'n spesifieke kategorie van ruimte is. Schama (in Viljoen in SAVAL, 1998:613) beskryf landskap as 'n geologiese gebied wat verander word (getransformeer word) met behulp van 'n persepsie wat hy "a shaping perception" noem. Ook

Darian Smith (in bogenoemde bron) interpreteer die term landskap as 'n geografiese gebied wat kultureel gedefinieer word. Beide hierdie bronne sien landskap dus nie as "rou materiaal" nie (eie term), maar as materiaal wat reeds, op verskeie maniere verwerk en self verfyn is. Die transformasieproses is dus reeds voltooi wanneer die uiteindelige landskap bereik word – taal sit die proses aan die gang en die reis gaan deur ruimte en plek tot by die landskap as eindbestemming.

Dit is ook baie duidelik dat die term landskap 'n sterk estetiese komponent het: "The word *landscape*, which we use today to designate both terrain and the general character of that terrain, enters English in the sixteenth century as a term for the art of painting: landscapes were pictures of stretches of country side." (Coetzee, 1988:37.) 'n Meer algemene gebruik vir die term landskap is om die natuur te beskryf, maar dit kan ook, volgens Bunn (Viljoen, 1993:44) verwys na 'n skilderkunstige of poëtiese tradisie wat die natuur as objek (tema) het. Sodoende funksioneer die term dan in 'n ideologiese terrein en word dit 'n metode waardeur strukture soos klas- en rasverskille en geslagsongelykhede "oorgeplant" kan word (versend kan word).

Alhoewel daar kritiek is teen die gebruik van die term (vanweë die sterk, filosofiese tradisie van 'n onderskeid tref tussen die objektiewe wêreld en die waargenome subjek – dit wat gesien word – wat subjektief is); vind Viljoen (in SAVAL, 1998:613) die term bruikbaar omdat dit hom leen tot redelike veralgemening "...because it refers to a generic form and is closely associated with a tradition which views 'what is out there' from an objective distance and aesthetic perspective."

Viljoen (1998:75) vind die term "landskap" ook nuttig omdat dit 'n proses van bewuswording aan die gang sit waar 'n leser, ondersoeker of navorser bewus word van die "politieke, historiese, sowel as estetiese lading waardeur geografiese terrein omskep word in iets meers. Weer eens word die klem gelê op 'n proses van transformasie".

Dit blyk dus dat die term landskap moeilik losgemaak kan word van 'n transformasieproses. Hierdie stelling is besonder belangrik vir 'n analise van **Landskap met vroue en slang**. Die transformasie van ruimte na plek gebeur in bogenoemde roman op meer as net 'n taalkundige vlak (volgens Ashcroft se teorie). Hierdie transformasieproses in die roman word 'n "intertekstuele palimpsest" (eie benaming): 'n interdisciplinêre mosaïek; 'n collage van verskeie landskappe wat tot stand kom met behulp van onder andere taal, die skilderkuns en argitektoniese verwysings.

Die afdelings wat volg handel oor landskap en plek as betekenisvolle aspekte van ruimte, en hoewel daar verskillende invalshoeke bespreek gaan word, moet daar nooit uit die oog verloor word dat die primêre fokusterrein van hierdie studie die geskrewe teks is nie. Die teorie rondom die begrippe landskap, ruimte en plek word nou bespreek.

3.4.2 Landskap, ruimte en plek

3.4.2.1 Landskap

Bronne is dit eens dat die term landskap die Engelse taal binnedring via die Nederlandse en Ou-Engelse woorde "landskip" (Bourassa, 1991:3) of "Landschaft" (Schama, 1995:10). Die woord se etimologiese wortels lê in die Ou-Engelse woord "landscape" (12e eeu) wat streek of gewes beteken.

Volgens die **Verklarende Afrikaanse Woordeboek** (1993:435) is landskap "'n streek, 'n gewes of 'n skildery wat 'n natuurtooneel voorstel". Die **Woordeboek van die Afrikaanse Taal** (Deel IX: 1994:73) definieër die term as: "1. Stuk land wat 'n eiesoortige, natuurlike, geografiese karakter openbaar en wat van 'n afstand waargeneem word ... Ook figuratief: 'Om 'n taal te leer afgesien van mens se geboortetaal ... is om vir jouself 'n tweede venster oop te maak op die landskap van bestaan' ... 2. Kunswerk wat 'n landskap (LANDSKAP 1) uitbeeld."

Die Nederlandse woorde "landschap" en "Landschaft" verwys na 'n eenheid van menslike okkupasie (Schama, 1995:10) of na 'n geografiese woongebied. Ook Sauer (in Bourassa, 1991:2) gebruik die term om te verwys na spesifieke objekte van geografiese studie. Hy definieer byvoorbeeld geografie as "the morphology of landscape" en landskap as "an area made up of a distinct association of forms, both physical and cultural".

Die term "landskap" word in die moderne geografie vervang deur terme soos "streek", "area" en "omgewing". Hieruit kan afgelei word dat die term "landskap" vandag eerder in 'n kulturele, kunshistoriese en beeldkünstlerige konteks gebruik word. Zimolzak en Stansford (1983: 233,234) verwys na landskappe as kulturele spieëls: "...if one had a thorough understanding of culture, one would be able to interpret the significance, sometimes obscure, of material culture that has grown out of a cultural tradition. The cultural landscape that a people shaped and built is a mirror of their culture; it reminds them of their identity and beliefs and, perhaps less obviously, displays these to people of other cultures."

Wanneer Zimolzak en Stansfield (1983:489) van kulturele landskappe praat, is dit met spesifieke verwysing na die interaksie van die kultuur te sprake en die fisies omgewing waarin die kultuur gevestig is. Volgens bogenoemde outeurs (1983:489) is 'n landskap die somtotaal van die fisiese en die kulturele aspekte van 'n omgewing of plek, en reflekteer dit die natuur, die geskiedenis en die kultuur van die plek. Hieruit kan afgelei word dat die mens en sy kulturele en individuele identiteit onlosmaaklik verbind is aan die landskap, en binne hierdie landskap leef, beweeg en transformeer hy (soos Lena in **Landskap met vroue en slang**) op sy pad na individuasie. Die plekke waarin en waardeur die individu leef en beweeg is besonder belangrik, en in bogenoemde roman speel hierdie plekke en landskappe 'n sleutelrol, en kry die term

landskap alreeds in die titel van die roman 'n ereplek. Lena is omring deur ruimtes, plekke en landskappe wat haar "help" op haar pad na vernuwing en individuasie.

Steven Bourassa (1991:XIV) stel dit so: "I observe that landscape is a particularly unwieldy aesthetic object. It is a messy mix of art, artifact, and nature, and it is inextricably intertwined with our everyday, practical lives. The intractable landscape refuses to conform to the neat philosophical model of aesthetic objects as discrete works of fine art that are somehow set apart from mundane existence... Landscape, like architecture, demands an aesthetic of everyday experience- that is, an aesthetics of engagement rather than the philosophers' aesthetics of detachment." Die klem lê hier op die nou verband tussen die alledaagse praktyke van die mens se lewe en die landskap waarin die mens hom bevind.

Ook Schama (1995:6,7) lê klem op die wisselwerking in 'n landskap tussen mens en natuur: "And if a child's vision of nature can already be loaded with complicating memories, myths, and meanings, how much more elaborately wrought is the frame through which our adult eyes survey the landscape. For although we are accustomed to separate nature and human perception into two realms, they are, in fact, indivisible. Before it can ever be a repose for the senses, landscape is the work of the mind. Its scenery is built up as much from strata of memory as from layers of rock."

Hy lê in sy boek klem op die feit dat 'n landskap rou materiaal is ("a wildness") wat gewysig word deur die mens se betrokkenheid daarby: "But of course the very act of identifying" (identifisering deur besoeke aan plekke, foto's van plekke, skilderye van plekke) "the place presupposes our presence, and along with us all the heavy cultural backpacks that we lug with us on the trail. The wilderness, after all, does not locate itself, does not name itself". Volgens laasgenoemde bron is 'n inherente eienskap van 'n landskap dus die mens, in sy totaliteit, se betrokkenheid daarby: "Even the landscapes that we suppose to be most free of our culture may turn out, on closer inspection, to be its product." (Schama, 1995: 7,9.)

Hy beskryf die aard van 'n landskaptradisie verder as die produk van 'n gedeelde kultuur, maar ook as die produk van 'n "ryk neerslag" van kollektiewe mites, herinneringe en obsessies (Schama, 1995:10,19). 'n Landskap bestaan volgens hom dus nie slegs uit geologiese en plantaardige substansies nie, maar: "...it is our shaping perception that makes the difference between raw matter and landscape" (10). Volgens hom is die landskap 'n teks, 'n as't ware 'n substraat, waarop die kunstenaar-mens sy merk maak op die bodem; waarop generasies hulle terugkerende obsessies neerskryf. Dit is ook volgens Schama noodsaaklik om die "ou" oerlandskappe in herinnering te roep, aangesien 'n begrip van 'n vorige landskapstradisie die teenwoordige en die toekomstige landskappe van die mens kan verlig: "To see the ghostly

outline of an old landscape beneath the superficial covering of the contemporary is to be made vividly aware of the endurance of core myths." (Schama, 1995:16.)

Die mens binne sy landskap moet byna soos 'n verrasde ontdekker struikel oor iets wat bokant die oppervlak lê, en moet dan begin grawe: "He scratches away, discovering bits and pieces of a cultural design that seems to elude coherent reconstitution but which leads him deeper into the past. Each of the chapters that follow might be thought of as an excavation, beginning with the familiar, digging down through the layers of memories and representations toward the primary bedrock, laid down centuries or even millennia ago, and then working up again toward the light of contemporary recognition." (Schama, 1995: 16,17.)

Binne die konteks van hierdie studie kan die paradyslike (of die oorspronklike Eden-landskap waarna Lena bly hunker, maar wat soms verlore is en haar soms ontduik) en die mitologiese landskap van Valhalla as voorbeelde van dieper lae (die "primary bedrock") uitgelig word.

Wisselwerking tussen die mens en sy landskap, waarvan hy self 'n medeskepper is, is noodsaaklik. Hierdie wisselwerking kan wel lei tot die misbruik van die term "landskap" ter wille van spesifieke politieke of sosiale doelwitte, maar hierdie wisselwerking kan ook positiewe gevolge hê (konkreet en psigologies): Dit kan onder andere "genesing" van sekere kollektiewe obsessies meebring: "...the cultural habits of humanity have always made room for the sacredness of nature. All our landscapes, from the city park to the mountain hike, are imprinted with our tenacious, inescapable obsessions." (Schama, 1995:18.) Dié bron voer verder aan dat die mens nie die natuur wil verwerp of vernietig nie, maar hom juis met die natuur bemoei omdat hy 'n verering het vir die natuur. Die mens deur die eeue het nie slegs die landskap vernietig nie, maar dit help skep ook, en die mens kon juis deur sy wisselwerking met die natuur, vanuit sy landskapstradisies sekere sogenaamde "siektes" van menswees genees: "...that help for our ills can come from within, rather than outside, our shared mental world." (Schama, 1995:19.)

Dit is vanuit hierdie siening van Schama, naamlik dat 'n landskap 'n palimpse, 'n substraat is, vir meervoudige mites, obsessies en gegewens wat deur mense en hul persepsies bewerk word en wat lei tot innerlike genesing, groei, of individuasie, dat Viljoen se roman gelees kan word.

Die roman vra van die leser 'n ingrawe in "a digging down through the layers of memories and representations" (Schama. 1995:16). In die roman word hierdie lae saamgestel uit onder andere Lena se herinneringe, haar fantasieë, haar werklikhede, die skilderkunstige, intertekstuele verwysings, Lena se gesprekke met en verhoudings met haar vriende, leermeesters en haar man. In 'n gesprek met Henning Pieterse tydens die Aardklop-kunsteffes (1 Oktober 2004) noem die skryfster hierdie "lae" eerder eggo's wat op mekaar inspeel.

Die roman is inderdaad 'n wisselwerking tussen natuurlike, geografiese gegewens (byvoorbeeld die verwysings na die postkoloniale hawestad, die Natalse heuwels, parke, tuine, kuns, artefak en mens). Viljoen se hele roman staan in die lig van bogenoemde bespreking van landskap. Die roman is in Viljoen se eie woorde, 'n "landskap van die gees" (Viljoen, 1999). Die mens, sy kultuur, die landskap en die natuur is, met ander woorde onlosmaaklik aan mekaar verbind en speel gedurig op mekaar in, 'n gegewe wat Viljoen met oorgawe ontgin in die roman.

- **Landskap en transformasie**

"Ek sê nog: die ewigheid is om aan te hou vervel deur 'n landskap." (Breytenbach, 1993:34.)

"Landskap" besit in wese die vermoë tot transformasie: indien 'n persoonlike landskap geskep word deur dit wat die mens weet en dit wat hy sien, kan 'n landskap elke keer "nuut" gesien word – dus met elke kykslag 'n gedaanteverwisseling ondergaan : "By extracting and reordering existent images, 'new' realities come into being which confound and continuously provoke fresh responses. Thus inherent in painting or writing are the unremitting exploration and transformation of an already existing reality. To bring this vision into practice, the artist consistently has to subvert our conventional view of the world." (Sienaert in Breytenbach: 1993:20.)

Sienaert berus haar argument van 'n "landskap-in-transformasie" op die Oosterse filosofie van dit wat reeds voltooi is, wat reeds bestaan, wat reeds volledig geskep is, met ander woorde 'n landskap, maar wat elke keer "nuut ontdek" word, wat "(her)skep" word of wat getransformeer word. Daar lê 'n ambivalensie opgesluit in hierdie siening: "... man partakes in the continuous creation of the universe which paradoxically has already reached completion. All phenomena have been created and completed once and for all, yet remain unfixed and in a state of perpetual transformation. As part of creation man inevitably partakes in this 'undanced dance' of the universe, and the artist therefore at best only (re) creates or transforms reality by re-ordering existent images, or by extracting through his art that which elusively but inadvertently already exists." (Sienaert in Breytenbach, 1993:18.)

'n Landskap word dus onder andere gevorm of "omvorm" deur dit wat die waarnemer waarneem – vir enige toneel om 'n landskap te word, word 'n "ingryp" in die landskap in vereis om laasgenoemde te verander (te transformeer) vanaf die oorspronklike (die "raw material") tot by die herskepte of selfs perseptuele landskap. By implikasie is elke landskapkyker dus 'n soort kunstenaar. Santanyana (in Bourassa, 1991:14) stel dit soos volg: "A landscape to be seen has to be composed ... In fact, psychologically speaking, there is no such thing as a landscape, what we call such is an infinity of different scraps and glimpses given in succession". Laasgenoemde argument versterk die feit dat landskap en kuns (of die estetiese) onmoontlik as los entiteite beskou kan word, wat vir hierdie studie van besondere belang is.

Wanneer daar hier oor transformasie en landskap geredeneer word, is dit soms onmoontlik om nie na die inspraak van die kunstenaar te verwys nie, want transformasie in 'n landskap geskied juis aan die hand van 'n "kunstenaar", wat ook 'n vertolker is van dit wat reeds geskep is (soos reeds gesê – elke landskapkyker en landskapmaker is 'n kunstenaar): "What we see is evidently always shaped by our knowledge (or belief) of what we see (...) what one is 'conditioned' to see neither guarantees nor fixes the reality of the landscape in question. The challenge then, is to break through one's usual perception of things, similar to the breach with conventional, self-imposed cognitive structures required by the so-called 'beginner's mind' of Zen (...) The ability to appreciate the transformative power of images thus demands a fresh way of looking at the world, as if seeing it for the first time." (Sienaert, in Breytenbach, 1993:21.) Vernuwung en transformasie is begrippe wat met die roman in verband gebring kan word.

Dit vorm trouens 'n belangrike tematiese vertekpunt in Viljoen se oeuvre. Binne die konteks van die roman kan aanvaar word dat Lena onder andere ook op pad is na vernuwung en individuasie (134,138 &159) en is sy omring deur ruimtes wat haar help op hierdie pad.

In 1994 (Viviers, 1996(ii)) maak Viljoen 'n poëtikale uitspraak oor transformasie: "Die sug na transformasie is die verlange wat mens en wurm (in) gemeen het." Volgens hierdie uitspraak is transformasie 'n proses wat deel is van die lewensiklus waarvan mens en wurm nie kan ontsnap nie. Dit is in wese 'n gedaanteverandering, 'n herskepping en vervorming. "Dit is op menslike vlak die uiterlike manifestasie van 'n geestelike hergeboorte wat tot lewensvernuwing lei." (Viviers,1996(ii).) Vernuwung, transformasie/metamorfose figureer op verskillende vlakke in die roman:

Vlak 1

Daar word van die leser verwag om die roman op 'n nuwe manier te benader. Soos Joan Hambridge dit tereg stel: die roman vra 'n "nuwe manier van lees" (Hambridge, 1997:3). Daar rus 'n onus op die leser om die "rou, omverwerkte materiaal" van bekende prosawerke, bekende mites, bekende oerruimtes en verhale (byvoorbeeld die paradys) en bekende geografiese gebiede nuut te bekyk. Die leser, by die lees van die roman, beleef, volgens Sienaert die volgende: "Art, be it writing or painting, unveils the illusion of static reality, and initiates a break with the conditioned way in which a visual or graphic image is considered to be fixed. Only by layering bare the ambiguities of vision do we realize the many possible meanings of each colour and form." (Breytenbach, 1993:21.)

Die leser beleef sodoende die dinamiese aard van die werklikheid, waarmee hy/sy omring word. Dit kom met ander woorde daarop neer dat alles vloeibaar is, veranderbaar is; niks is werklik of het 'n spesifieke vaste, onveranderlike, individuele identiteit nie (138). Hierdie siening van

Sienaert het vernuwing tot gevolg: "As image of the incessant flux of things, the work of art acts as an antidote to death, be it only death of the stultified mind. Hence the need to keep on recreating the already existing: 'There is a difference between exploring the void and adding to the emptiness.'" (Breytenbach, 1993:36.)

Die leser word dus deur die aard en styl van die roman gedwing om op 'n nuwe, vars, ander manier te kyk na die gegewens op papier, na die wêreld, en dit lei outomaties tot transformasie.

Vlak 2

Lena, as 'n karakter wat enersyds besig is met 'n individuasiëproses, maar andersyds ook beseft dat die realiteit, die mens en grense vloeibaar is (die dubbelkantigheid van die lewe), wat beseft dat alles nie moontlik is nie, probeer deur middel van beweeglikheid al die moontlikhede raaksien. (Vandaar byvoorbeeld haar geneigdheid om te reis). Sy doen soos Breytenbach sê : sy hou as't ware aan om te vervel deur 'n landskap. Lena beseft dat 'n vaste identiteit (Sienaert se "fixed, knowable identity") (Breytenbach, 1993:40) slegs 'n illusie is, en dat dit geensins bydra tot die konstruksie van 'n psigiese ruimte nie (130). So 'n siening reflekteer die Boeddhistiese siening dat realiteit 'n proses van ewigdurende verandering is in 'n vaste raamwerk. In hierdie "reise" van haar om 'n psigiese ruimte te konstrueer, wend Lena haar tot verskeie moontlikhede.

Lena probeer kyk deur die oog van 'n krokodil (164), sy kyk na die geopende liggaam (201), sy kyk na Poussin en Velázquez se skilderye. Sy "herskep" haarself en haar realiteit telkens deur terug te reis: na haar ou dorp toe, na haar vorige leermeesters toe, na haar vorige minnaar toe, na haar vader se graf toe. Sienaert (in Breytenbach, 1993:42) stel dit so: "Like the painting, it is transformation (through imagination) of a memory, the digesting and transforming of something that has been experienced. By your own writing or painting" (soos wat Lena doen – sy skilder). "You add on to yourself, as it were, you re-create through return to the ancestors: it is through recognition and transformation of things remembered, real or unreal, that depiction becomes possible."

Vlak 3

Die kolonel, wat na die landskap kyk "asof hy dit vir die eerste keer sien", verteenwoordig die derde vlak van transformasie in die roman. Dit is opvallend dat die landskap vir hom slegs 'n illusie is: "Hulle dring die landskap steeds dieper binne. Hulle bevind hulle op plekke waar dit voel asof geen mens nog vantevore was nie. ... 'n Landskap van asembenewende skoonheid" (158). Ook: "Na drie dae bevind hulle hulle in 'n omgewing van voor-wêreldlike prag ... 'n Gesig op, 'n visioen van die paradys." (127.)

Die kolonel bevestig in die konteks van die roman die feit dat 'n landskap deur menslike persepsies en handeling (inmenging) gevorm word: sy visie op die landskap is as't ware paradoksaal. Daar is op een vlak die illusie van 'n ongerepte, menslose landskap en dan op tweede vlak die landskap se "onvermoë" om aan die mense se teenwoordigheid te ontsnap: "Voor hulle is die terrein besonder rotsagtig ... Die grond is meesal klipperig, met lae aalwynagtige gewasse, gewone aalwyne, doringbome en tussen-in – sover die oog kan sien – die manjifieke boomaalwyne (*Aloe bainesii*). So groot en so majesteitlik het hy hierdie koninklike boomplante nog nooit gesien nie. Die menslike element in die landskap heeltemal verdwerg deur die teenwoordigheid van hierdie bome." (127.)

Die kolonel bevind hom in 'n onlosmaaklike verhouding tot die landskap en die aarde waaruit die landskap bestaan: "Die skoonheid wring die kolonel se hart, pers dit saam in 'n swaar, digte bal, 'n gewig, wat soos lood in sy borskas hang. 'n Gewig wat hom na die aarde trek, brutaler as die krag van swaartekrag. Is dit die gewig van sy saamgeperste hart, klonterig en loodswaar, of die gewig van sy geskiedenis, en van die geskiedenis van sy drome soos hy hulle aan die goeie kampdokter vertel – wat hom so aardgebonde hou, so vasgeanker aan die grond dat hy met moeite vorentoe beweeg? Een van sy verraderlike drome word bevolk deur oë, deur die oë van diere, bome, bevolk deur diere met oë wat hom nie 'n oomblik uit hulle blik laat ontsnap nie. Geen afstand kan hom van die oë skei, of van die teenwoordigheid van sy vader nie." (158.)

Bogenoemde aanhaling beklemtoon die feit dat die mens, deur sy gebondenheid aan die aarde, byna soos die "dreamtime notion" van die Australiese Aborigines, die landskap help skep (wat ook transformasie impliseer) en onderhou, deur middel van 'n identifikasie met die landskap en alles wat die landskap inhou.

Die jukstaponeering van die kolonel en die landskappe wat hy sien, waarin (waar deur) hy beweeg (en vervel, of transformeer?) en waaraan hy gebonde is, met die ander landskappe in die roman, hou na my mening verband met die dinamiese, die transformerende, vloeibare asook ambivalente aard van die landskap. Die jukstaponeering van beelde en tonele wat skynbaar geen verband met mekaar het nie, beklemtoon die veelkantigheid en die dinamiek van die omringende werklikheid, net soos die antieke rotskuns van die sjamaan: "...one can turn to the ancient shamanistic rock art of Southern Africa, where a blend of the realistic and the visionary offers a multi-dimensional view of reality. It also constitutes a stunning example of the underlying connectedness of art and writing. ...This is strikingly reminiscent of the way a dream transcribes through visual images the content of the dreamer's unconscious: The dream as kind of picture writing." (Sienaert, in Breytenbach, 1993:26.)

Die leser bly deurgaans in die duister rondom die realiteit al dan nie van die kolonel. In die lig van bogenoemde is die kolonel se vaste identiteit egter onbelangrik. Wat wel belangrik is, is die feit dat hy nog 'n dimensie, nog 'n oppervlaklaag of eggo toevoeg tot die landskap in die roman.

Die kolonel, deur sy gebondenheid aan die aarde, en deur sy dwingende drome "verwoord" en verteenwoordig bogenoemde visie van konstante transformasie en verandering – 'n proses wat hy liggaamlik ervaar, want sy hart voel byvoorbeeld swaar en saamgepers, terwyl hy eintlik in die roman manifesteer as 'n karakter met 'n "ander dimensie", byna asof hy slegs in die onderbewuste van 'n mens kan figureer. Hy beweeg ook tussen werklike, verbeelde en droomlandskappe rond in die roman.

Opsommend kan gesê word dat 'n nuwe manier van lees, die "anders kyk", soos bespreek in vlak 1, kan lei tot transformasie, terwyl dit in vlak twee beweging in en deur die landskap is wat die transformasieproses laat gebeur. Op die derde vlak lei die mens se gebondenheid aan die aarde, en sy onvermydelike "inmenging" met die landskap, deur middel van skepping, onderhouding en identifikasie daarmee tot transformasie.

- **Landskap en ambivalensie**

Bourassa (1991:21) maak melding van "landskap" as 'n dubbelsinnige konsep. Hoewel dubbelsinnigheid nie dieselfde is as ambivalensie nie, hou die twee terme wel verband met mekaar volgens die definisie van wat 'n landskap is. Soos reeds gesê, verwys die woord "landskap" na die topografiese sowel as die estetiese (Coetzee, 1988:40). Met ander woorde 'n verwysing na 'n spesifieke terrein en die algemene karakter van daardie terrein, asook skilderye van natuurterreine. Dit wil dus voorkom asof 'n geskrewe of 'n geskilderde kunswerk, volgens Breytenbach, ook 'n landskap kan wees: "...soms dink ek die papiervel is 'n oop vlek die platmaak vertikaal van berge wanhoop tot woorde verinvoudig" (Breytenbach, 1993:30). Die gedig, of roman, sowel as die skildery, word as't ware die "vlees" of die "geografiese", konkrete landskap van die onderbewuste en die gees: "The metaphoric nature of the graphic or visual image strives to express a vision of constant transformation and change which can only be experienced, not described." (Breytenbach, 1993:30.)

Die definisies van die term word egter gekompliseer, aangesien 'n landskap sintuiglik, psigologies en onbewustelik deur middel van die mens se onbewuste waargeneem en beleef word, wat 'n simboliese waarde toevoeg tot die betekenis van die woord: "... the visual bias of *landscape* must be reconciled with the fact that experience involves all of the senses ... it would be theoretically inadequate to study its aesthetic quality without reference to the values it symbolizes ... An intertwining of the aesthetic and the practical is inherent in the concept of landscape. This suggests that theories attempting to divorce those two realms by defining the

aesthetic as somehow detached from practical, utilitarian or moral concerns are not going to be able to accommodate landscape as an aesthetic object.” (Bourassa, 1991:21.)

Die ambivalensie van die “landskap” is geleë in sy dubbelkantigheid: beide esteties en topografies, maar gelaai met simboliese waardes en menslike “bagasie”. Coetzee (1988:7&10) beklemtoon die mens se “verantwoordelikheid” teenoor en sy verhouding met die “landskap”: “the task of the human imagination is to conceive not a social order capable of domesticating the landscape, but any kind of relation at all that consciousness can have with it ... This landscape remains alien, impenetrable, until a language is found in which to win it, speak, represent it” en : “...when people are ‘at home in’ or ‘at harmony with’ a particular landscape, that landscape speaks to them and is understood by them”.

‘n Landskap verteenwoordig ook beide verlede en toekoms: “...an understanding of landscape’s past traditions was a source of illumination for the present and future” (Schama, 1995:17) en “... a journey through space and places, eyes wide open, ... may help us keep faith with a future on this tough, lovely old planet” (Schama,1995:19).

Dubbelsinnige gegewens (“ambiguity”) is ‘n postmodernistiese neiging wat ten doel het ‘n “nuwe manier van kyk”. Ten opsigte van die postmoderne skilderkuns by ‘n uitstalling in 1991 in Grahamstad sê Esmé Berman (1993:330) die volgende aangaande ‘n uitstalling wat sy geopen het: “The fascination of the exhibition (‘Pictures as history’) resided in the challenge to the audience to dissect its own conditioned ways of seeing and to decipher the encoded messages embedded in familiar icons. In the conscious effort to bring fresh, unprejudiced perception to bear on the images, the viewer was alerted to the ambiguities inherent in most visual sign-systems, as well as to the subjectivity with which we often read their meanings.”

Net soos die toeskouers by bogenoemde uitstalling bedag gemaak is op die dubbelsinnighede en ambivalensies van die visuele kodes, net so word Viljoen se lesers bedag gemaak op die ambivalensies en veelvlakkigheid in die roman met behulp van kodes, waarvan die motto’s deel is: “Despite the consistency of the conventions employed, ideal landscape was neither a monotonous nor stereotyped form of art. It was capable of almost infinitely varied nuances of interpretation and several major differences of emphasis” (motto van die roman).

Viljoen gee as’t ware met hierdie motto aan die leser toestemming om na al die vlakke van die landskappe in haar roman te kyk, en dit met onbeperkte nuanses in te kleur. Die aanhaling van Anderson, in die tweede motto: “... this is your country station ... and honey, the next one is for you”, beklemtoon die beweeglikheid en die veranderlikheid van die mens se reis deur sy landskappe. Binne die raamwerk van die roman word ambivalensie verder gevoer (soos in Poussin se skildery) sodat dit ‘n meerduidigheid kry.

Die landskappe in die roman is veelkantig en ambivalent, maar die rol van die leser is belangrik want, net soos Lena, word die leser uitgedaag om sy gekondisioneerde voorafbepaalde sienings te dissekteer, ten einde nuut te sien en te dink, die subjektiwiteit van menswees raak te sien. Hierdie dissekteerproses bereik 'n kulminasiepunt in die roman wanneer Lena en haar "reisgenote" (naamlik Mara, Sofie en die lesers) die lykskouing op 'n jong meisie bywoon (201). Ook hierdie gebeure staan in die lig van 'n veelkantigheid: daar is die werklike snit in die werklike lyk: "Dokter Kestell maak die eerste snit" (20). Maar daar is ook 'n indikasie van 'n denkbeeldige snit in die "emosionele liggaam" van Lena: "In Lena se lyf – in die middel van haar borskas – voel dit of daar 'n sluis oopgaan waardeur die teenstrydige emosies soos vloedwater losgelaat word." (201.)

Ambivalensie in die roman kan dus beskou word as nie slegs dit wat twee kante van dieselfde saak openbaar nie, maar ook dit wat lei tot veelvuldige en persoonlike interpretasies in 'n landskap, soos wat die motto's in die roman impliseer. Die ambivalensies in 'n landskap lê ook, volgens Cirlot, opgesluit in 'n kompleksiteit van betekenis en die veelvuldige maniere waarop 'n landskap en sy belangrikheid betekenisvol geïnterpreteer kan word, en hierdie moontlike interpretasies word deur hom gelys as die argaïese, die proses van disintegrasie en vooruitgang (Cirlot, 1983:180).

Dit gaan myns insiens hier oor twee (ambivalente) vlakke van die interpretasie en waarneming van 'n landskap: die konkrete vlak (soos in die roman vergestalt deur Lena) en die onbewustelike vlak (verteenwoordig deur veral die kolonel); en hierdie twee ambivalente vlakke "besit" die inherente eienskappe wat tot oneindige interpretasies kan lei – deur die landskapsreisiger en –kyker sowel as die landskapsgenieter.

- **Die landskap as skilderkunstige ruimte**

Reeds in die titel van die roman word daar 'n verwagting by die leser geskep dat landskappe 'n belangrike sleutel en oriënteringspunt tot die ontsluiting van die roman is. Viljoen (1998:90) bevestig hierdie stelling deur te beweer dat "Lena sterk beïnvloed word deur 'n tradisie in die skilderkuns afkomstig van Europa. Dit verskaf aan die hoofkarakter die middel waardeur sy haar persoonlike ervaring kan afteken teen die agtergrond van die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Dit toon ook die ingewikkelde prosesse van transformasie waardeur 'n identiteit in 'n oorgangsperiode gevorm word."

Buiten vir die geografiese konnotasie wat aan die woord "landskap" geheg word, kan 'n landskap dus ook 'n skildery wees wat 'n natuurtoneel voorstel. (V.A.W., 1993:435). Hierdie beskrywing dui daarop dat 'n sekere ruimte nageboots word; en op 'n sekere ruimte waarin die gebeure afspeel en waarin die karakters optree. Hierdie landskapsruimte kan geskep word deur die vertelling wat tot die konsep van narratiewe ruimte behoort, maar hierdie ruimte kan ook

mitologies, filosofies of kunsteories van aard wees. Landskap is dus 'n vertroude genre van die skilderkunste en die estetiese. In hierdie studie lê die klem telkens op die landskap in Viljoen se teks, al word daar heelwat aandag geskenk aan die visuele landskappe waarom die teks sentreer.

In die roman word, met behulp van die narratiewe, 'n hele ruimtelike klimaat geskep wat sentreer rondom die landskapsgegewe. Hier word plekke en omgewings genoem en beskryf (Wes-Kaap, Karoo, begraafplase, die sub-tropiese hawestad, Lena se werkskamer) waarin insidente plaasvind en waarin karakters beweeg. Tog word die narratiewe ruimte méér as net die noem van plekke, maar kan die konsep van "reis" (deur die landskappe) in die roman 'n ruimte word. Die konsep van reis kan byvoorbeeld in die roman 'n narratiewe klimaat skep van rusteloosheid, 'n gebrek aan permanensie en 'n dringende soeke na 'n kerngegewe - by Lena haar eie psigiese konstruksie. Laasgenoemde hang saam met 'n psigologiese ruimte in die roman. Dit beteken dat die leser heelwat kennis moet dra van Jung se individuasieproses wat 'n betekenisvolle komponent is van die skep van Lena se innerlike (psigologiese) ruimtes. Net so het die ruimte in die roman ook mitologiese konnotasies (byvoorbeeld die Valhalla-hotel) en Bybelse konnotasies (byvoorbeeld Adam en Eva en Rut en Boas).

Die kunsteoriese aspek van ruimte speel 'n baie beduidende rol in die ruimtelike duiding van die roman. Hierdie kunsteoriese aspek vra die leser om die belangrikheid van veral die Barokskilderkuns as belangrike komponente van die ruimte in die roman te sien. Hierdie skilderagtige ruimtes bestaan in hierdie roman via die verteller, die fokusator en die teks. Hoewel hierdie Barokruimtes (van die werklike skilderye) in die "werklike wêreld" bestaan – in die kunsgalerye van die wêreld, verkry hulle in die roman 'n sekere fiksionaliteit en word dit dus 'n verbeeldingsruimte waarna Lena ontvlug as haar onmiddellike ruimte (die plek) waarin sy haar daaglikse bevind, te benouend of bedreigend is. Eers aan die einde van die roman (met die lykskouing) ontvlug Lena nie meer na die fiksionele ruimte van die landskap nie, maar wend sy haar blik na haar eie innerlike ruimte – na die liggaam as landskap, wat 'n besondere intieme ruimte is. Hierdie "private ruimte" help vir Lena om ook, soos Brink dit stel oor Bart Nel, besit te neem van haar werklike ruimte (1987:116) – "juis nou dat (sy) ook die binneste duisternis (geopende liggaam) deurgrond het". Lena se emosionele, geestelike en psigiese bevryding (die voltooiing van haar individuasieproses) gebeur dus eers wanneer Lena haar eie teenstrydige emosies voel loskom met die oopsny van die lyk (201).

Lena beweeg vanaf 'n kunsteoriese ruimte na 'n private ruimte toe. Dit word méér as 'n geografiese of 'n kunsteoriese ruimte. Dit word metafories gebruik om die intieme geestelike en emosionele ruimtes van die vrou uit te beeld – "dit kan geskakel word met haar hoop en verlangens, maar ook met haar vraag van emosionele laste en frustrasies" (Smuts, 1997:2). Sy

kan egter nie by hierdie private ruimtes uitkom sonder die weg deur die kunsteoretiese landskapruimtes van die Barok nie.

Coetzee (1988:40) beklemtoon dat die woord "landskap" beide topografiese en estetiese betekenis dra. Hy gebruik die woord "picturesque" om na landskap te verwys en verbind dit aan beide die natuurlike en die kunstige: "...physical landscape conceived of pictorially". Lena moet deur beide die topografiese en natuurlike, en die skilderkunstige landskappe beweeg om by die belangrikste landskap (die "private ruimte") uit te kom. Lena is 'n entoesiasistiese kunskenner en landskapkyker; sy is "...an observer who views terrain as a potential subject of painting and whose observation of terrain is in turn educated by (her) experience of painting (and) landscapes are pictures of stretches of countryside" (Coetzee, 1988:37).

Tog neem Lena nie slegs die skilderkunstige landskappe waar as potensiële skildertemas nie. Lena sien hulle ook in 'n persoonlike en ambivalente lig. Vir haar is hierdie skilderkunstige Baroklandskappe beide "wild" en subliem. Hierdie landskappe as "wildernisse" verwys metafories na die ruimte waar die natuur heers (soos uitgebeeld in die omslag van die roman) en waar God afwesig is (19 & 27). Die sublieme verwys egter weer na dit wat beeldskoon is, wat goddelik mooi is en verhewe is bo menslike begrip. Volgens Europese kunstradisie (Coetzee, 1988:50 & 52) word die sublieme feitlik altyd gesien as dit wat vertikaal vertoon (byvoorbeeld berge en bome) teenoor plat vlakke wat die teenoorgestelde suggereer. Die berglandskap van die Wes-Kaap is byvoorbeeld 'n sublieme landskap in die roman. Hierdie landskap verwys na 'n paradyslike ruimte (127). Ook die kolonel bevind hom gedurig in 'n sublieme, pragtige, ongeskende landskap (186 & 187).

Alvorens daar na die spesifieke kunswerke verwys word, is dit van belang om enkele algemene karaktertrekke van landskap as skilderkunstige ruimte te beskryf.

Die landskap as skilderkunstige ruimte toon die volgende algemene kenmerke (Anon, 1990:409):

- Dit kan dui op 'n visioen van 'n "ideale bestaan", byvoorbeeld die sublieme landskappe van Poussin (21).
- Die landskap kan uitgebeeld word as 'n goddelike skepping, regstreeks van God.
- Die landskap word 'n atmosfeerdrager vir gebeure in 'n skildery.
- Dit dien as unieke en goeie afbeeldings van die werklikheid.
- Dit kan simboliese drakrag hê – wat veral gesien kan word in Poussin se *Die vier seisoene* – soos in 'n latere afdeling van hierdie hoofstuk gesien kan word.
- Die skilderkunstige landskappe word ook 'n medium waardeur subjektiewe en romantiese ervarings uitgebeeld word.

Skilderkunstige landskappe word komposisioneel dikwels in vlakke opgedeel. Die verste agtergrondvlak, die middelvlak en die voorgrond – 'n eienskap waarna dikwels verwys word in die roman (207) en wat hier verbind moet word aan 'n literêre “handvatsel” vir die leser om uiteindelik die roman te kan lees en te kan verstaan. Dit hou 'n boodskap in van “rondreis” in die roman: die oog (van die leser) mag nie slegs op een plek rus nie, maar moet verskillende fokuspunte hê. Die roman moet dus gelees word soos wat 'n mens na 'n landskapskildery sal kyk (op verskillende vlakke, of met oneindige interpretasiemoontlikhede).

Om die “visuele lees” van die roman moontlik te maak, sal besprekings van die toepaslike skilderye wat in die roman beskryf word in hoofstuk vyf volg. Dié analyses sal aan die hand van Panofsky se model geskied (vergelyk hoofstuk twee).

3.4.2.2 Ruimte, plek en landskap

“Landskap”, soos reeds vroeër genoem, besit in wese die vermoë tot transformasie. “Landskap” word byvoorbeeld kollektief en individualisties “ruimte” en “ruimte” word “plek”. Hierdie transformasieprosesse vind onder andere plaas met behulp van mites, herinneringe en taal. Vir Ashcroft (in Viljoen, SAVAL, 1998:613) is plek ook taal, en daarom is plek 'n konstante veranderlike. Plek word gedurig beskryf en herskryf, wat 'n palimpsest tot gevolg het, wat veral nuttig kan wees by die opskryf van 'n geskiedenis of van gebeure, of selfs by die skryf van 'n roman.

Dit is belangrik om 'n teoretiese onderskeid tussen die drie terme te tref, aangesien daar binne die roman nie veel sprake is van 'n onderskeid nie en daar 'n baie nou wisselwerking, byna 'n vervlegting, van ruimte, plek en landskap is. Enige poging om die drie terme te onderskei is ook moeilik en kompleks omdat die term landskap moeilik heeltemal losgemaak kan word van die terme ruimte en plek.

Plek is ruimte waaraan betekenis geheg word deur middel van die verbeelding, beskouing en herinnering (Darian-Smith, 1996:3). Ruimte word dus deur middel van 'n proses getransformeer tot plek, en binne hierdie groter geheel staan landskap, as die “groot-groot nie-plek” (Miles, in Breytenbach, 1993:51). Hiërdie gebruik van plek sluit aan by 'n postkoloniale siening. Ashcroft (2001:125) verduidelik dit soos volg: “Place, and the experience of displacement, emerge out of the interaction of language, history, visual perception, spatiality and environment in the experience of colonized peoples. The importance of one's 'place' in the business of forming cultural identity, the myriad cultural connections it evokes, its importance as a context for cultural knowledge, make it particularly resonant in the experience of colonialism. In many cases a sense of place may be embedded in cultural history, in legend and language, in art and dance, without becoming a concept of contention and struggle, until colonization disrupts people's sense of place”.

“Plek” kan ook soos volg onderskei word: plaas, vaste oord; sitplek; kamer, gebou; posisie wat iets in die ruimte inneem; posisie, rang; betrekking; stad, dorp (VAW, 1993:652), terwyl ruimte volgens dieselfde bron (1992:726) na die volgende verwys: uitgestrektheid met volop beweegplek; afstand tussen twee voorwerpe; speelruimte; plek wat deur grense bepaal is; die heelal, lugruim, dampkring; onbegrensde uitgebreidheid; onbekrompenheid, en gevoel van vryheid.

Volgens bogenoemde omskrywing is plek ‘n meer konkrete begrip: Lena se huis is byvoorbeeld die plek waarheen sy terugkeer na haar reise, terwyl ruimte ‘n meer komplekse begrip is: “The notion of space as a multi dimensional entity with social and cultural as well as territorial dimensions, has been a prime concern in recent scholarship” (Darian-Smith, 1996:2). Ruimte is dus meer geïdealiseerd as die konkrete, die topologiese plek.

Carter (in Viljoen, SAVAL, 1998:613) huldig die volgende siening oor die verband tussen ruimte en plek: “... place is not simply what is ‘out there’, it comes into being in an ongoing process in which space is transformed into place. Carter regards language as pivotal in this process and focusses on the way in which the language of travel, exploration and of settlement turned empty space into place.”

Bogenoemde definisies van ruimte maak, soos vroeër ook gesê is, ‘n onderskeid tussen ruimte en landskap moeilik. Dit kan aanvaar word dat landskap ‘n spesifieke kategorie van ruimte is, naamlik daardie deel van ruimte wat kultureel gedefinieer is, die deel van geografiese (of ander) ruimte wat nie rou materiaal is nie maar wat op verskeie maniere verfyn, verwerk en geïnterpreteer is deur die mens.

Die estetiese komponent, soos ook reeds vermeld, kompliseer die definiëring van die term “landskap” verder, en word daar onderskeid getref in die visuele kunste tussen bloot ruimte en meer spesifiek landskap, omdat dié term, soos vroeër reeds genoem, ook na ‘n skilderkunstige genre verwys (Coetzee, 1998:37.)

Die term “landskap” het dus ‘n meer gekultiveerde, spesifieke betekenis as ruimte. Viljoen (1998:75) vind die term “landskap” ook nuttig omdat dit ‘n proses van bewuswording aan die gang sit waar ‘n leser, ondersoeker of navorser, bewus word van die “politieke, historiese, sowel as estetiese lading waardeur geografiese terrein omskep word in iets meer”.

“Landskap” kan sowel ‘n objektiewe as subjektiewe betekenis lading hê: Viljoen (1998:613) wys op die objektiewe afstand waarmee gekyk kan word na ‘n landskap. Die term leen hom tot veralgemening: “... because it refers to a generic form and is closely associated with a tradition which views ‘what is out there’ from an objective distance and aesthetic perspective”.

Hierdie objektiewe afstand waarmee gekyk word na “die landskap”, in ‘n baie ruim verband gesien, kan verklaar waarom die verteller in die roman so ‘n afstand behou en bewaar.

Die subjektiewe betekenis van “landskap” hou weer verband met die persoonlike en intieme interaksie tussen die individu en sy ruimte, of landskap: die individu as landskapkyker, óf as landskapskepper, óf as landskapbelewer. Soos John Cross dit stel (in Breytenbach, 1993:66): “The older I get the more I realize how important it is to let the landscapes enter, to travel, to dream, to listen to music. All of these movements leave an after taste, an after flow, deepening the hollows of an inside papered with limitless outside.

Cross (in Breytenbach, 1993:66) “vul” (of vervang) die term “landskap” op met onder andere drome, reise, kuns en musiek. Vir hom is bogenoemde dinge (wat ook landskappe impliseer) noodsaaklik om die persoonlike leemtes gelaat deur ‘n realiteitswêreld te vul. Hy verduidelik soos volg: “The other day on the bus I saw a young boy with his guitar obviously returning from his music lesson, his eyes still dancing and his fingers trembling with the reverberations of music. In time the echoes fade away. The hollows must be nourished. One way of doing so is to substitute paint for the ebb and the flow of the ache. I live. I transmute some of this lifeness in writing and painting of a kind. Meaning: structuring, texturing, image-making ... Grouping for the cracks by plastering an image over the abyss. Artistic activities are also bodily functions: seeing is a form of excretion, poetry is oral sex (or a more refined form of cannibalism). The hand colours the expectation of the maker.”

Lena beleef die landskappe om haar subjektief: sy reis deur hulle, sy bewandel hulle (die parke en die begraafplase) sy kyk na hulle (onder andere Poussin se skilderye), sy stel metafoeries selfs haar liggaam oop wanneer sy die lykskouing bywoon vir die landskap om te “enter”. Sy wil haar seksuele drif in die landskap belê. Ook die roman self word ‘n landskap.

Lena en die leser word dus beide subjektief betrek by die plek, ruimte en landskap van die roman: beide kyk na landskap binne landskap, en vir Lena en die leser word die landskap (of landskapsbeleving) ‘n psigologiese terrein, soos Breytenbach (1993:15) dit stel: “Every painting, drawing or poem is a landscape, or a mindscape.” En wat kan meer intiem wees as ‘n “mindscape”?

In ‘n bespreking van die aard van en wisselwerking tussen Breyten Breytenbach se skilderkuns en poësie (ook taaltekste en visuele tekste, soos in Viljoen se roman), sê Sienaert dat herinnering en verbeelding ook ‘n landskap kan vorm (Breytenbach, 1993:42). Sy verwys na die volgende gedeelte van ‘n gedig van Breytenbach: “‘n mens moet goed omsien na die stywe dooies in jou sorg, en herinnering is verbeelding: toe jy jonk was sou die wêreld nooit verander in jou oorbly elke oomblik ‘n nagemaakte memorie van daardie verre landskap. Like the painting, it is transformation (through imagination) of a memory, the digesting and transforming of something

that has been experienced. By your writing or painting you add on to yourself, as it were, you re-create through return to the ancestors: it is through recognition and transformation of things remembered, real or unreal, that depiction becomes possible.” Herinneringe van plekke en ruimtes (werklik of gefantaseer) is persoonlik van aard en word in die roman afgewissel.

Lena dink terug aan, en besoek selfs, die dorp in die Wes-Kaap waar haar pa begrawe lê, haar ma en suster bly en waar sy ook eers gebly het. Sy hunker na haar suster se ruimte (vergelyk afdeling oor Edda), wat 'n onbereikbare ruimte vir Lena is. Lena dink terug aan Manie Steyn se verlede en die verteller, neem die leser (en dalk vir Lena?) op 'n reis saam na die Kus van Mombasa (80). Lena, en die leser “besoek” die ruimtes van die gees en die landskappe, en lewens van kunstenaars, byvoorbeeld Poussin en Gentileschi (81).

Ook gefantaseerde plekke (wat gejukstaponeer word met die werklikheid), naamlik die argitektoniese plekke genoem in die roman, word persoonlike gefantaseerde ruimtes waar Lena haar seksuele verhoudings met Jack uitleef en uitspeel. Al bogenoemde plekke, ruimtes en landskappe word byvoorbeeld gejukstaponeer met die kolonel.

Die kolonel dra 'n ambivalente “las” op die skouers. Hy is 'n karakter in die boek, maar hy is ook moontlik gefantaseer, 'n metafoor van die mens se ervaring “teen die grens aan” (vergelyk afdeling oor die grenservaring).

Saam met die kolonel kyk Lena en die leser na die tentlandskappe (126), die voorwêreldlike landskappe (127) en na die visioene van die paradys (127). Die kolonel neem vir Lena en die leser op 'n reis na die paradys (wat 'n bedrieglike visioen is) na die slagveld, en na die rand van die afgrond.

Werklike plekke, ruimtes en landskappe word voorts afgewissel in die roman met hulle eie “ambivalente aard”, byvoorbeeld Valhalla, wat 'n mitologiese ruimte is, maar ook 'n werklike plek in die roman: die “Valhalla-hotel onder in Umbilo (62). Die Valhalla-verwysing roep ook intertekstuele verbande op met Etienne Leroux se roman **18-44** (1967).

Lena en die leser “besoek” dus beide werklike, psigologiese, gefantaseerde en intertekstuele landskappe, plekke en ruimtes om sodoende 'n geïndividualiseerde landskapsvisie en beleving te kry.

3.5 SLOTPMERKINGS

In hierdie hoofstuk is daar gekyk na ruimte as 'n aspek van prosa, maar daar is ook gekyk na die begrippe “landskap”, “ruimte” en “plek”. Hoewel die klem op die teoretiese en letterkundige aspek van ruimte as tekselement in die prosa geval het, is daar ook aandag gegee aan die oorsprong en betekenis van die begrippe landskap, ruimte en plek en is daar verkenning

gedoen van die landskap as 'n skilderkunstige genre. Saam met die teoretiese aspekte is daar enkele toepassings gemaak, veral ten opsigte van enkele voorbeelde uit Viljoen se oeuvre. In hoofstuk vier sal gefokus word op die hoofkarakter Lena, en veral haar rol as fokalisator van hierdie landskappe, plekke en ruimtes.