

HOOFSTUK 5 DIE INSPRAAK VAN DIE VISUELE KUNSTE IN DIE ROMAN

“Every painting, drawing or poem is a landscape or a mindscape: it could be seen as representing the ‘writing’ of the unconscious.” (Sienaert, 2001:56.)

“Art is the shadow of humanity.” (Berman, 1993:326.)

5.1 Inleiding

Die interaksie tussen verskillende kunsvorme (beeldende kunste, poësie, romankuns en musiek) is ‘n verskynsel wat dwarsdeur die geskiedenis van die skeppende mensdom opgemerk kan word. So kan die sentiment van “heroïsme” gedurende die tydperk van Louis XIII en Louis XIV in Frankryk in elke kunsvorm bespeur word: “This sentiment overflows into every type of art, tragedy, novel, sermon and landscape.” (Hatzfeld, 1952: 63.)

Breyten Breytenbach lê ook klem op die nou verwantskap tussen die dissiplines van die skryfkuns en die skilderkuns wanneer hy die volgende stelling maak: “Writing is a continuation of painting just as painting is a prolongation of writing: I don’t indulge one in the place of the other, or elucidate the one form of expression by means of the other. These two disciplines of being share the same means.” (Sienaert, 2001:88.)

Ook skrywers en filosowe soos Lacan, Derrida en Kristeva erken die belangrike rol wat skilderkuns speel in veral die ontwikkeling van hulle denkraamwerke: “As their theories developed, however, all three find in painting a necessary complement to their earlier, productive exploitation of the verbal image. Theory appears to have presupposed vision all along.” (Payne, 1993: 214.)

Hagstrum (1958: xiii) lê ‘n “bloedverwantskap” tussen die verskillende kunsvorme: “Men who cherish more than one of the arts have often made comparisons between them. Of these none has had a more important history than the comparison of painting and poetry, the two arts that have most commonly been called ‘sisters’. ” In die roman is die titel van die heel eerste hoofstuk getiteld: “Drie susters sit in ‘n skuur” - ‘n titel wat op die eerste vlak slegs kan dui op die drie werklike susters: “‘n blondine, ‘n brunet en ‘n rooikop.” (10.) Dit kan ook tipies van die veelvlakigheid van die roman, ‘n kode wees vir die inlees van die sogenaamde “sisters arts”- in hierdie geval die skeppende kunste (skilderkuns, met Lena as die skilder en beeldhoukuns, met Edda as beeldhouer - 112), die argitektoniese en die literêre kuns.

Daar is ook ‘n belangrike ooreenkoms tussen die woordkuns en die beeldende kuns : die *storie* wat vertel word. Sporre (1989:13) meen kuns is die volgende: “...art is a story about us. It is a story about our perceptions of the world as we, humankind, have come to see it, both

cognitively and intuitively, to respond to it, and to communicate our understanding of it to our fellow human beings”.

In **Landskap met vroue en slang** word “die storie” gesamentlik uitgesê by wyse van die belangrike gegewe van Poussin en Vélasquez se skilderye en Bernini se marmarbeelde. Bogenoemde word gesamentlik met die verhaalelemente in Viljoen se roman wyses waarop “stories”, en veral die stories van Lena, aan lesers van die roman, kykers en bewonderaars van die beeldende kunste gekommunikeer word.

Lena “skaar” haar by die kunstenaars van die Barok om haar ervarings en haar karakter te “vorm”, en om haar “stories” vollediger te help “vertel”. In die roman verken Lena as vrou en kunstenaar verskeie ruimtes. Wanneer sy onvervul voel as gevolg van ‘n ruimte (en in die geval van die roman kan hierdie ruimte gespesifiseer word as die Natalse ruimte) wat haar nie aanspreek nie (148 & 134) sukkel sy om met passie spontaan te skilder en te teken, en teken sy slegs obsessief. (40.) Eers wanneer Lena al die moontlike ruimtes tot haar beskikking verken en ervaar het – en dit sluit intense inkyk en vreugdevolle belevinge van Poussin en Vélasquez se skilderye in, sowel as ‘n psigologiese reis na die Baroktyd toe – dat sy weer spontaan kuns kan beoefen. (202 & 207.) Sy gaan “skuil” selfs in Barokgeboue waar sy en Jack intense liggaamlike plesier beleef het. (46 & 47.) Omdat Lena haar voortdurend wend na en skaar by die Baroktydperk om haar identiteit en plek as individu en kunstenaar te vind, is die Barok ook belangrik in die roman.

Dit is belangrik om te onthou dat, hoewel die inspraak van die kunste ‘n onontbeerlike en onskeibare deel van hierdie roman is, dit nog altyd in die eerste plek ‘n literêre werk is. Hagstrum (1958: XVI) stel dit eksplisiet: “It should always be borne in mind that literary pictorialism is more literary than pictorial (...). Paintings and other works of graphic art are reproduced and commented on only in connection with literary analysis.” Daarom word in hierdie studie slegs verwys na die mees prominente beeldende kunswerke en hulle belang ten opsigte van die ontsluiting van die roman as literêre kunswerk. Daar word nie gepoog om ‘n volledige kunshistoriese studie te maak nie.

Dit sal mettertyd blyk dat die beeldende kunste se funksie in hierdie roman (net soos in al Viljoen, alias Winterbach se werke) is om betekenislae, perspektiewe en diepte aan die roman toe te voeg. Dit kan vergelyk word met Helen Daniel se stories in **Expressway** (1989) wat geskryf is as ‘n reaksie op Jeffrey Smart se skildery “Cahill Expressway”. Die proses is tweeledig: eerstens is Daniel se skryfwerk ‘n *reaksie* op wat sy in die skildery sien, maar tweedens verkry die skildery ‘n nuwe dimensie deur die skryf van die stories: “The stories add layers of significance to the scene (...). They encourage readers to see Smart’s painting from a variety of novel points of view.” (Bourassa, 1991:117.) Wat uiters belangrik is, is die feit dat die

leser “gedwing” word om na Smart se skildery te kyk, net soos wat die kunskyker dalk die stories kan gaan lees, wat nie ‘n noodwendige aanname is nie, om sy perspektief te verryk. Storie en skildery kan nou byna nie as los entiteite “bestaan” nie.

Dieselfde proses is in **Landskap met vroue en slang** aan die gang. Viljoen maak dit vir die leser makliker deur byvoorbeeld op die omslag enkele van Poussin se skilderye visueel beskikbaar te stel, toeganklik te maak. Sy verwys ook na kunskritici se menings (Wollheim & Stokes) en gee grafiese beskrywings van veral Poussin, Velasques en Bernini se werke.

Wat nooit in Viljoen se roman uit die oog verloor moet word nie, is die feit dat ook hier, net soos met Daniel en Smart, storie en kunswerk nie meer as los entiteite gesien kan word nie. Die roman word ook ‘n soort verkorte amateuragtige “kunsgeskiedenis-handboek” (23) wat die leser wil inlig oor nog ‘n kunsvorm - die skilderkuns. Alle kunsvorms word nou, soos in die Postmodernisme “geënkodeer” om ‘n nuwe “digte” kunswerk (skildery-roman) aan te bied.

In hierdie hoofstuk sal gepoog word om die verskillende kunswerke aan te dui waarmee die roman “verdig” word en waarmee die roman vollediger ontsluit kan word.

Dit sal eers nodig wees om ‘n algemene agtergrond oor die tydperk en die kuns van die Barok te gee, ten einde by ‘n ontsluiting uit te kom van die belangrikheid van die Barokgegewe in die roman.

In die afdeling oor die hoofkenmerke van die Barok, sal dit belig word vanuit twee kante, naamlik die roman self waar heelwat kenmerke kripties uitgelig word, onder andere Lena se perspektief óf deur middel van jukstaponering van gegewe en tweedens die opnoem van kunshistoriese feite – aangehaal uit erkende en bekende bronne.

Voorts sal daar analyses volg van belangrike skilderye, soos dit in die roman figureer. Hierdie analyses van kunswerke sal aan die hand van Panofsky se model gedoen word, en ‘n interpretasie en toepassing sal telkens in ooreenstemming met die beskrywing plaasvind. Daar sal ook aandag gegee word aan die verskynsel van *collage* in die literatuur sowel as in die skilderkuns. Ten slotte sal ek poog om ‘n sintese uit te lig tussen die literêre werk en die toepaslike kunswerke.

Hier volg dus nou die mees algemene kenmerke van die Barok.

5.2 Die Barok

5.2.1 Agtergrond

Viljoen verwys reeds vroeg in haar oeuvre na die kuns en kunstenaars van die Baroktyd, byvoorbeeld in **Klaaglied vir Koos** (1990:39), **Belemmering** (1990:33, 34, 67 & 128), **Erf** (1986:16, 40) en **Karolina Ferreira** (1993:11,12).

Hierdie werkswyse bereik 'n klimaks in **Landskap met vroue en slang** waar die kuns en kunstenaars van die Baroktyd verhef word tot 'n onontbeerlike sleutel ten opsigte van die ontsluiting van die roman. Daar word byvoorbeeld verwys na prominente Barokkunstenaars soos Caravaggio en Ignatius Loyola, asook na Nicolas Poussin (15). Die roman neem hierdeur selfs 'n andersoortige rol aan, naamlik dié van 'n kriptiese kunsgeskiedenishandleiding vir die lekeleser. 'n Deel van die roman neem selfs sekere eienskappe van die Barokkuns aan sodat Viljoen ook op 'n manier 'n beoefenaar word van die Barokkuns, 'n gegewe wat in die verloop van hierdie hoofstuk duidelik sal word.

Sy lê spesifieke intertekstuele verbande met spesifieke skilderye van Poussin, en ander Barokkunstenaars wat in hierdie hoofstuk beskryf sal word. Die skilderye en kunswerke waarna hier verwys sal word, hou direk verband met die verhaalinhoud. Viljoen doen dit ook met 'n goeie rede: Poussin is 'n belangrike eksponent van sowel die sublieme as die ambivalente landskap van die Baroktyd. Die skilder is die skakel tussen die omslag, die titel en die romangegewe. Hierdie ambivalente aard van onder andere Poussin se werk, tesame met die ambivalensie in die natuur wat hy weergee, het soos wat dit reeds genoem is, op elke faset van Lena se bestaan afgevat. Lena beleef haar hele werklikheid as ambivalent, maar maak uiteindelik vrede met hierdie ambivalente, niesublieme werklikheid nadat sy as soeker heelwat fisieke en psigiese reise afgelê het.

Die Barokkuns is kuns wat die onvolmaakte in die skynbaar volmaakte of sublieme versteek. Hierdie gedagte van die onvolmaakte realiteit wat oral verskuil is, word reeds in **Belemmering** (Viljoen, 1990:74) verwoord: "Die skoonheid is ook so 'n immense aantying teen alles wat onvervul bly." Hierdie stelling word 'n eggo in **Landskap met vroue en slang** en word visueel bevestig deur Poussin se Baroklandskappe.

Viljoen wend haar ook, soos reeds genoem, dwarsdeur haar oeuvre na die Barok, want die Barokkuns is juis die kuns van 'n oneindige verskeidenheid van interpretasies (ook in dié roman moontlik – kyk byvoorbeeld na die romanmotto uit Kitson). Die Barokkuns leen hom ook tot 'n sekere grensloosheid, wat in die "oneindige" diepte van die landskappe van byvoorbeeld Lorraine gesuggereer word, wat juis 'n kontras vorm met die mens se onvermydelike grenservarings. Verder werk Poussin op 'n palimpsesagtige wyse (later in hierdie hoofstuk

bespreek) om 'n meerdimensionele betekenis aan sy skilderye toe te voeg. Viljoen se roman kan ook byna as palimpsestagtig gesien word as gevolg van die veelvlakkige betekenisinhoud. Ook vind Viljoen se roman aanklank by die “versluerde”, “vindingryke” en “ontwykende” wese van die Barok. (181.)

Grové (Cronje, 1968:1 – 3) verwys na “intieme vriendskapsverhoudings” wat daar tussen byvoorbeeld skilders en skrywers ontstaan, waar die kunstenaars mekaar of persoonlik ken, of waar hulle wedersydse inspirasie put uit mekaar se skeppings, byvoorbeeld Eybers se “Piëta” wat geïnspireer is deur Michaelangelo se beeld van die Piëta. Ook gebeur dit dikwels dat kunstenaars (byvoorbeeld skilders, skrywers en musici), uit dieselfde periode teoreties dieselfde kunsideale sal nastreef. Een kunsoort kan ook terme ontleen uit 'n ander gebied, byvoorbeeld “beeldende poësie” of “sangerige verse”. Een so 'n kunstenaar is byvoorbeeld die modernistiese skilder-poëet Marc Chagall.

Bewyse kan in die roman gevind word om bogenoemde stellings te bevestig. Hoewel Viljoen, Vélasquez en Poussin mekaar uiteraard nie persoonlik ontmoet het nie, kan daar tog sprake wees van 'n meer “intieme” verhouding tussen Viljoen (as opgeleide kunstenaar) se karakter Lena en bogenoemde kunstenaars. Lena, as kunskenner en kunsliefhebber, doen moeite om met die lewe en werke van die kunstenaars kennis te maak. Lena lees selfs kunskritici, soos Wollheim en Stokes (24) en Kitson (motto) se menings oor die Barokkunstenaars se werke. Voorts knoop Lena ook hegte, egte verhoudings aan met ander kunstenaars in die roman, byvoorbeeld Mara (26), Sofie Brand (10) en haar belangrike vorige leermeester (96), wat almal 'n invloed het op Lena se denke.

'n Belangriker gegewe is dié van wedersydse inspirasie wat kunstenaars uit mekaar se werke put. Dit kan aanvaar word dat die roman elemente bevat wat geïnspireer is deur die werkswyse en die estetiese, maar ook ambivalente kwaliteite van die Barokkuns. Net soos wat die Barokskilders sekere ideale nagestreef het (wat in 5.2.2 genoem sal word), word sekere van hierdie ideale toegepas op die roman, en word daar selfs van die leser verwag om die roman te lees op dieselfde wyse as waarop daar na 'n Barokskildery (veral by die landskap) gekyk word: “Die oog word volgens bepaalde roetes geleidelik die skildery ingelei, van die voorgrond na die middelgrond, na die diep en halfverborge agtergrond – en vir die duur van die kyk kom daar 'n einde aan chaos en onbehae, die verlange word geharnas en die siel haal vry asem.” (172 & 207.) Louise Viljoen (1997:SAUK-resensie) bevestig bogenoemde stelling: “Die leser se oog word ook met verruklike gevolge heen en weer gelei tussen die voor - ,middel - en agtergrond van die vertelling, 'n tegniek wat die aandag vestig op verskillende vlakke van die menslike ervaring. Die volgende beskrywing van die landskapskilderye gemaak deur die sewentiende-eeuse Franse skilder Poussin kan met vrug oorgedra word op die verteltegniek van die roman: ‘Die oog word – volgens bepaalde roetes – geleidelik gelei van die gewelddadige voorgrond –

brutaal, skerp in fokus – na die weelderige en vrugbare (onheilspellende) middelgrond, en van daar na die paradyslike agtergrond – ‘n misterieuse, ontwykende, newelagtige gebied soos die vroegste herinneringe uit die kindertyd’.” (207.)

Lena is ‘n soeker na skoonheid, net soos wat die kunskepper (hier Lena, Poussin, Vélasquez en alle ander kunsskeppers – ook Mara) op soek is na skoonheid. Lena vind, onder andere skoonheid in die kunswerke van die Barok: in die kuns van die “hibridiese, versluisde, eindeloos vindingryke en ontwykende barokagtige wêreld” (181).

5.2.2 Kenmerke en ideale van die Barok

In hierdie afdeling gaan daar gepoog word om die belangrikste kenmerke van Barokkuns te noem en waar nodig te bespreek en toe te pas. Spesifieke Barokkunsenaars en hulle inspraak in die roman sal onder ‘n aparte afdeling bespreek word.

Hierdie afdeling kan belig word vanuit twee oogpunte, naamlik die roman self wat heelwat kenmerke van die Barok kripties uitlig deur middel van jukstaponering, en aan die hand van die beskikbare en betroubare kunshistoriese bronne. Dit is belangrik om daarop te let dat die kenmerke en ideale nie slegs genoem word nie, maar dat dit telkens bespreek word en dat daar ook terselfdertyd toepassings gemaak word wat vir die ontsluiting van die roman belangrik is. Dit skep dalk ‘n skynbaar “slordige” afdeling, maar ter wille van ‘n sintese en om herhaling te vermy, was dit die werkbare metode om ‘n komplekse saak uiteen te sit.

5.2.2.1 Kenmerke van die Barok volgens kunshistoriese bronne

Die woord “barok” is afgelei van die Portugese woord “barroco” wat verwys na ‘n onreëlmatige pêrel (Botha, 1982:110). Volgens Kitson (1966:10) is die woord in ‘n metaforiese sin gebruik in Italië en Frankryk in die sestiende eeu, “when it meant any contorted idea or tortuous, involved process of thought”. Barok word beskou as die laat tydperk (± 1600 – 1760) van die Renaissance. Die woord word vandag in stilistiese terme gebruik om die kuns te beskryf wat in Italië ontstaan het en versprei het na die res van die kontinent.

Gilbert (1988:532) gee die volgende definisie van Barok: “A style dominant in European art during the 17th century, characterized by strong colours and value contrasts, bold scale, dramatic use of light, elaborate ornamentation, great emotionalism, even theatricality.”

Die laaste dekades van die Renaissance is gekenmerk deur onsekerhede: die Reformasie wat die Christelike geloof en outoriteit van die kerk bevraagteken en uitgedaag het, die wêreldbeskouing wat verskuif het van ‘n terrasentriese na ‘n heliosentriese heelalsbeeld, oorloë in Europa wat harmonie bedreig het, sowel as nuwe wetenskaplike en filosofiese “ontdekkings”

het die Renaissance-mens aan heelwat van sy sekerhede laat twyfel. 'n "Moderne era" was besig om te verrys, naamlik die Barok: "The Baroque meant opulence, intricacy, ornateness and appeal to the emotions ... Diverse and widespread, Baroque art took Renaissance clarity of form and recast it into intricate patterns of geometry and fluid movement." (Sporre, 1989:294.)

Volgens Botha (1982:108,109) verteenwoordig die Barok die samevloei van diverse tendense en style. Dit is ook tegelykertyd 'n "wedersydse beïnvloeding en verryking van die visuele kunste" wat dwarsoor Europa versprei het. Tog verwys dit ook na 'n era van "uitdeierende aktiwiteite, wat die menslike brein besig kan hou op alle moontlike ander fronte, bo en behalwe die kunste."

Aanvanklik (17de en vroeg 18de eeu) word die woord "barok" gebruik om enige kunsvorm te beskryf wat afwykend was van die klassisistiese smaak van die Renaissance. Die term "barok" is toe oor die algemeen gebruik om enigiets te beskryf wat te belangrik, bisar, absurd, grotesk, deurmekaar, kunsmatig en negatief geaffekteer voorgekom het. Eers in 1875 het die kunshistorikus, Jacob Burckhardt, erken dat Barokkuns meer respek en navorsing verdien en word dit in die 1880's deur Cornelius Gurlitt as 'n erkende, akademiese styl erken. Die sewentiende eeu is gekenmerk deur 'n bewuswording van die individuele spirituele, intellektuele en fisiese vermoëns sowel as deur welvaart en sterk persoonlike emosionele belewenisse, alles eienskappe wat besonder hoog geag is (Botha, 1982:108, 109 & 110). Hierdie sosiale kenmerke is deur die Barokkuns gereflekteer – op so 'n wyse dat die kerk en die edelman sowel as die middelklasmens die kuns kon waardeer en interpreteer.

Barokkuns het hoofsaaklik in twee "benaderingsgroepe" ontwikkel, naamlik 'n meer statiese en waardige benadering, en aan die ander kant van die skaal 'n belangstelling "in die drakrag en affektiewe impak van dinamiese sensuele en emosionele onderwerpe" (Botha, 1982:110). Sporre (1989:300) beklemtoon ook die ambivalente aspek van Barokkuns, naamlik die emosionele en die rasonale: "Painting appealed to the emotions and to a desire for magnificence through opulent ornamentation but it also adopted a systemized and rational composition in which ornamentation was unified through variation on a single theme."

Die Barok poog dus om indrukke van emosie te verhoog, maar die benaderingswyse is byna altyd meer rationeel: "Oordrewe of verhoogde emosie is dus in verskillende gebiede op verskillende en tog basiese metodes weerspieël." (Botha, 1982:114.) Dit gee dikwels aanleiding tot simboliek wat in die allegorie tot uitdrukking kom en dikwels 'n atmosfeer van patos skep (Anon, 1990:39). 'n Voorbeeld van allegorie in die Barokskilderkuns is Poussin se *Die Vier Seisoene* wat later bespreek word en sy skildery *Die blinde Orion soek na die opkomende ster* waar die skildery ook 'n allegorie word van die oorsprong van natuurverskynsels soos wolke en reën en dit nie slegs 'n uitbeelding is van 'n klassieke storie

nie. Laasgenoemde werkswyse van Poussin kom ooreen met 'n soortgelyke werkswyse kenmerkend van die modernistiese skilderkuns, wat Poussin ook dalk in laasgenoemde kategorie kan laat val: "The landscape artists of the classical tradition, humanist in inspiration, depicted quite another world: a more lofty, ideal world, a setting fit for great human deeds, heroic acts, deep thoughts, surpassing the mean, everyday world. Poussin ... is perhaps the best example of a man with such a vision. ... Poussin painted a world as it should or might have been: a world inhabited with gods – in a deep sense allegorical figures – or heroes, ideal human beings from a lofty and poetic past. He painted more than the eye can see, he painted a norm, a wish, a vision of mankind. His art is imbued with a philosophy of life and of the cosmos, ordered and well defined, deeply human while yet more than human." (Rookmaaker, 1994:22 & 23.)

Poussin, volgens bogenoemde bron, skilder 'n ambivalente wêreld: hy droom van 'n aardse paradys, bewoon deur grootse karakters, 'n ideale mens, 'n verhoogde menslikheid; maar ook van 'n breekbare en weerlose wêreld, asof die wêreld slegs soos 'n droom is wat nooit bewaarheid kan word nie. Lena kyk ook dieper, sy sien ook die onsienbare (kyk afdeling oor fokalisasie), en deur die kontemplasie van Poussin se skilderye beweeg sy psigologies in sy ideale wêreld in. Tog besef ook Lena, net soos Poussin, dat die werklikheid nie ideaal is nie, en dat die "helde" van die slagveld almal breekbaar is. Dat die sublieme werklikheid waarna Lena soms hunker gevul is met die onvolmaakte: "...that the world is not without its storm-clouds, that it is not unspoilt" (Rookmaaker, 1994: 23).

Die Barokkunsenaar maak van verskeie tegnieke gebruik om by beide kunstenaar en kunsgenieter sterk emosionele response te ontlok. Die volgende tegnieke of werkswyses (saamgestel uit Botha, 1982; Sporre, 1989; Anon, 1990; Kitson, 1966 & Toman, 1998) is tiperend van die Barokkunsenaar:

- Die werkswyse van die materialiste, naamlik die gebruik van dramatiese lig - donkerkontraste en dinamiese komposisies, wat 'n groot invloed uitgeoefen het op Barokkunsenaars en 'n sterk emosionele respons ontlok het. Die werkswyse is ook sigbaar in die roman: "Die eerste vier jaar van haar lewe het Lena in 'n huis gewoon wat nie donker en ook nie lig was nie. Of om meer presies te wees: die een kant was donker, die ander kant lig." (13.) Hierdie ambivalente spel word ook subtiel in die verhaalinhoud ingewef. So word die donker, tragiese kant van Johnny Deventer se dood "belig" deur die komiese beskrywing van Molly Bloem se keuse van 'n uitrusting vir die lykuitkenning (65). Die hele roman staan in die teken van hierdie ambivalensie – die lig en donker kant van dieselfde saak, wat die leser dwing om óf te lag óf te huil. Die roman eis dus byna van die leser 'n opheffing van 'n neutrale houding teenoor die romangegewe. Die emosionele word 'n uiterste belangrike hoek van waaruit Viljoen se roman gelees (en bekyk) moet word. Daar is ook aan die einde van die roman 'n

beskrywing van die hoogsomerseisoen in die hawestad, en hier word die ambivalente spel van lig en donker as “skerp”, onsubtiel beskryf: “Die kontraste tussen lig en donker is skerp: die skadudele in die tuin is donker en diep, en die sonligdele ondraaglik fel.” (202 & 203.)

- Die Barok maak ook dikwels gebruik van “ekstra effekte” om die indrukke van emosie te verhoog. Hierdie “effekte” is essensieel “skilderkunstig”, byvoorbeeld die gebruik van dramatiese komposisies en heroïes-tragiese temas, asook dramatiese kleurgebruik en kontraste. Hierdie emosies wat pertinent in skilderye voorkom, veral by die Spaanse Barokkunstenaar Diego Vélasquez – wat later bespreek word, is die volgende :
 - trots,
 - waardigheid,
 - statiese objektivisme, volgens Descartes, later ook Francis Bacon se filosofie van die rede en kennis – ‘n epistemologiese werkliheidsbeskouing (Rookmaaker, 1994:171) en
 - ingetoë patos (‘n beginsel gebaseer op die Jesuïet-idee van beheersde emosie).
- ‘n Klemverskuiwing, via die filosofie, van veral dan Descartes en Bacon, (na ‘n diep belangstelling in die psigologie wat die belangstelling in emosies direk beïnvloed het. So vind die leser dat die roman deurtrek is met aanhalings, terme en gegewens wat direk uit die veld van die psigologie kom. Mara Darboven, Lena se vriendin en reisgenoot, “was ‘n terapeut voor sy begin skryf het” (13). Saam met die kolonel is Mara gedurig besig om psigologies-kliniese uitsprake te maak, waarnemings en gevolgtrekkings te maak en na sielkundiges soos Freud en Jung te verwys. Mara en die kolonel dra as’t ware by tot daardie onbewuste deel van Lena se werklikheid wat deel uitmaak van haar totale “prentjie” van die werklikheid om haar. Dit vorm die brug tussen die rasonele en die emosionele in die roman, en dit vind ‘n sintese en Poussin en Vélasquez se skilderkuns. Ook dokter Kafka en Martjie, laat hulle hieroor uit: “Dokter Kafka – met Martjie aan sy sy – lei soos Moses van ouds die volk hele oggend lank deur die woestyn; dui die weg na geestelike gesondheid en hormonale heelheid oggend na oggend met onbegrensde kundigheid aan.” (74.)
- Daar vind ook ‘n “omgekeerde” proses plaas ten opsigte van die emosies, naamlik dat die Barokkuns soms die rede aanspreek via die emosionele, met ander woorde, die Barokkunstenaar gebruik die beroep op die emosionele om sodoende die rede op ‘n besondere wyse aan te spreek. Deur klem te lê op die emosionele, kom die kyker ook by die rasonele uit. Dit kan geïllustreer word aan die hand van die wyse waarop figure in Barokskilderkuns benader is :
 - Figure word gekonsentreerd aangetref in ‘n “naby” voorgrond.

- Die agtergrond word “afgesluit” van die figure in die voorgrond deur ‘n swart, ondeurdringbare skilderkunstige “muur” in te verf wat die figuur se bewegings beperk en tot ‘n vlak “verhoog”. Dit word ‘n nabyskoot (“close-up”) genoem.

Die gevolg van bogenoemde werkswyse is dat die gemoedstoestand, die aksies en die fisieke realiteite van die figure op die voorgrond opgedring word aan die kyker, en sodoende deel word van die verbeeldingswêreld van die kunstenaar.

Later verdwyn die “swart, ondeurdringbare muur” uit die agtergrond en vervul lig-donker kontraste, gereflekteerde lig vanaf ‘n bron buite die skildery, ‘n neutrale grys agtergrond of ‘n landskap die funksie om die figure na die voorgrond te skuif. Dieselfde effek is ook soms verkry met die teenoorgestelde metode - om kleur aan te wend op ‘n baie uitgebreide ruimte of vlak – en sodoende ook die geïsoleerde figure na die voorgrond te dwing.

Watter rasionele tegniek ook al gebruik word, bly die figure op die voorgrond die belangrikste: “the figures remain compellingly ‘there’ – alert, expressive and watchful. Sometimes they gaze at or gesture directly towards us, as if to penetrate the psychological barrier between their world and ours.” (Kitson, 1966: 61.)

Die kolonel sien byvoorbeeld altyd die landskap in die verte, maar hy is op die voorgrond en kyk na die leser en na sy psigologiese verlede en bestaan. Ook Lena word gejuks taponeer teen ‘n agtergrond, of agtergronde, byvoorbeeld haar tuin, die parke en begraafplase waarheen sy gaan, haar omringende Natalse landskap, en hoewel al hierdie landskappe belangrik is in die roman, bly Lena se innerlike soeke en haar innerlike landskap wat sy saam met haar dra die belangrikste landskap in die roman. Die uiterlike landskappe waarna sy haar wend is byna dekorstukke wat wel op die hoofkarakter ‘n invloed het, maar wat nie op die ou einde bepalend is vir die innerlike koers waarheen sy beweeg nie.

Ook die lykskouing (199, 201 & 202) is ‘n voorbeeld van hoe die klem op die innerlike landskap geplaas word en hoe emosionele aspekte die rasionele kan aanspreek om sodoende ‘n gebalanseerde psige te skep. Hier word aanvanklik klem gelê op dinge wat Lena emosioneel en sintuiglik ervaar: die reuk van die spreekkamer is vir Lena onaangenaam (199), sy het ‘n “afskuwelike vermoede” dat dit die lyk van ‘n kind is (200), sy is paniekerig (200), Lena se hande bewe en haar hart klop onstuimig (200), sy kan nie sluk nie (200) en toe die dokter die snit maak, ruk sy terug (201). Tog bring die emosiebelaaide gebeurtenis Lena uit by meer rasionele denke: sy weet nou hoekom sy as kunstenaar nie van groen hou nie (204), sy benoem die giftige slang (203), sy bestudeer die slangkaart teen die muur en verwyder koelkop en rasioneel die slang (203) en leer om in hierdie aanvanklik bedreigende nuwe geografiese ruimte haarself emosioneel uit te leef (204 & 205) en om te droom, om haar te laat meevoer, te laat lei, te bekoor en troos (206), maar sy leer ook dat sy haarself rasioneel kan vrywaar van

ondermynde en bedreigende dinge deur rasideel haar lendene te omgord en hierdie dinge name te gee (205).

- Soos reeds gesê, het die Barokeffek van 'n "nabyskoot" gelei tot 'n psigologiese impak op die kyker (of leser). Hierdie selfde psigologiese impak (wat emosies kan ontlok, 'n grens kan afbreek – innerlik of tussen geskilderde individue en die realiteitswêreld van die kykers) kan egter paradoksaal ook verkry word deur die teenoorgestelde tegniek te gebruik, naamlik die van uitgebreide ruimtes in 'n dieper vlak. 'n Tegniek wat veral in die laaste derde van die sewentiende eeu gebruik is. Dit kom daarop neer dat die kunstenaars (byvoorbeeld Claude Lorraine en Poussin) 'n ruimtelike diepte aan hulle skilderye gee wat die kyker tot aksie of betrokkenheid dwing – dit wek die gevoel dat die kyker in die diep ruimte ingetrek word, deur middel van die oog wat geleidelik na al die vlakke gelei word. Om hierdie effek te verhoog, word argitektoniese ekstra effekte toegevoeg tot die ruimte van die skildery, byvoorbeeld stelle trappe en die inskildering van villa's, wat dit vir die kyker psigologies moeilik maak om passief te voel of op te tree. Die kyker is aan die beweeg – psigologies word trappe geklim en geboue betree en sodoende word die ruimte van die skildery 'n subjektiewe ruimte vir die toeskouer.

Viljoen gebruik hierdie twee Baroktegnieke tot groot effek in haar roman. Ruimte word in die roman beide as "close-ups" en uitgebreide vlakke aangebied, en beide wek besondere emosies by Lena en by die leser. Die subtropiese Natalse kuslandskap word deur Lena as 'n "close-up" beleef en gesien : "Smiddae om vyfuur gaan Lena in die tuin af ... As sy opkyk, sien sy die smal strook maanlose hemel bo haar. Die verdonkerende lower, die donker silhoeëtte van die bome, die oordadige groen blaremassas verdoesels die lug. Die horison is hier nouliks sigbaar" (13). Lena kyk ook ondergronds (170). Die naby-kyk na dinge, die naby-beleef van 'n ruimte en landskap en die naby-leef in 'n baie nou, naby ruimte word ook aangespreek (39 & 40). Die gevolg van hierdie naby ruimte is dat Lena 'n lewe lei "van betreklike afsondering, met min onderbreking en heelwat reëlmaat" (41). Dit is ook so dat 'n te naby-kyk na objekte 'n sekere mate van visuele distorsie tot gevolg kan hê, byvoorbeeld in die geval van die skilderye van Georgia O'Keeffe (Gilbert, 1992:68). Dan lyk die werklikheid nie meer soos die werklikheid nie. Lena se geografiese Natalruimte het tot gevolg dat sy voel dat haar visie versteur is; sy voel benard in hierdie naby-ruimte (75) en dit laat haar ontuis voel asof sy, soos 'n krap in 'n huis, "wegbeweeg het van die natuurlike element waarin dit (sy) tuishoort" (75). Hierdie "close-up" gee aanleiding daartoe dat Lena haar bestaande ruimte ambivalent sien en beleef. Hierdie ambivalensie kom byvoorbeeld tot uitdrukking in die verhouding tussen Lena en Jack (75). Jack en Lena (as 'n eenheid in die huwelikskonteks) bly in een huis in dieselfde ruimtelike gebied, tog word hierdie eenheid 'n ambivalente saak. Jack voer 'n stryd in die wêreld – hy droom selfs van konflikte in die openbare wêreld. Lena droom van "huise, tuine en landskappe" (75). Net soos in 'n Barokskildery word een "toneel" (naamlik Lena en Jack se "huwelikhuis"

as metafoor vir hulle totale verhouding) in dramatiese kontraste geskilder: "Een huis in verskillende gedaantes. Een tuin, in wisselende vormings. In die verdonkerde tuin gloei 'n enkele vrug. Sy voel asof sy iets verloor het." (75.)

Hierdie naby, benarde ruimte beklemtoon ook die ambivalensie wat in die roman in 'n suster-eenheid bestaan: Edda se uitgebreide naghemel (soos reeds bespreek) versus die naghemel in Lena se kuslandskap waar daar skaars 'n stukkie van die uitspansel oor is: "Hier is geen maan en sterre nie. Hier is die naghemel dun en smal. Verskans, ingeslote" (soos sy, Lena) ... Hier is geen koel ruimtes tussen die sterre nie, hier is net die wemelende, snel vermenigvuldigende oordaad van plant- en dierewêre, net die obsene, vegetale voortstuwing van die half-oerwoud." (76.) In hierdie nabyruimte word die atmosfeer ook as "warm" ervaar deur Lena (21). Daarom smag sy na die "koelte van die Barok", asook die "orde", "die klassieke eenvoud" en "harmonie" (19) wat haar in Poussin se landskappe aanspreek. Hierdie eienskappe staan in direkte kontras met Lena se belewing van haar eie eksterne ruimte, wat ook geprojekteer word na haar innerlike syn toe : die oorvloedige, bedreigende ruimte van die hawestad het nie slegs haar uiterlike sig belemmer nie, maar haar ook innerlik ongefokus, geslote, en verward gelaat (93) teenoor die "nie-belade" oop ruimte van die Wes-Kaap (94). Wanneer Lena fisiek verwyder word uit die nabyruimte (die "close-up") verkry sy helderheid en innerlike visie en word sy doelgerig (21). Die onmeetbare, gedetailleerde landskap van die subtropiese stad veroorsaak dat Lena se visie, net soos die landskap, sowel psigologies as fisiologies, "gefragmenteer" raak (21). 'n Uitgebreide landskap gee as't ware aan Lena die moed om byvoorbeeld haar rol as vrou te kan aanvaar (120), terwyl sy in die beklemmende ruimte haarself met "haar rug teen die muur" bevind in die konteks van haar rol as Jack se vrou (21).

Tog keer Lena telkens terug na die "close-up" ruimte van die hawestad nadat sy sporadiese reise onderneem na ander, meetbaarder ruimtes (geografiese sowel as psigologiese ruimtes). Dit sluit aan by die diëgetiese ruimtelike patrone van weg- en terugreis, van verder en nader beweeg tot heel nader (Lena se eie kern, soos vergestalt in die oopsny van die lyk). Hierdie nabyruimte wat tipies is van die wêreld van die Barok word beskryf as "versluierd" en "ontwykend" (181). Dit is asof Lena reis tussen die dramatiese kontraste van die Barok, naamlik tussen "skaduwee en sonlig" (Viljoen, 1996:47). Bogenoemde ruimtes, (naby- en uitgebreide of meetbare) dien ook in die roman as 'n metafoor van die Baroktema: "ongeskonde landskap" versus "menslike tekortkominge" (122), 'n tema waarmee Lena worstel terwyl sy soek na 'n psigiese identiteit. Aan die einde van die roman is dit juis die ambivalente eienskap van die Barok wat sy aanvaar en integreer om sodoende vrede in haar eie psige, haar werklike ruimte en haar besondere identiteit te vind.

Die Baroktegniek van uitgebreide ruimtes en dieper vlakke om emosie en subjektiwiteit te wek, word verder ook in 'n baie spesifieke konteks ontgin, naamlik in die konteks van Lena en Jack

se intieme huwelikslewe. In die roman word die Barokwerkswyse van die inverf van villas en stelle trappe en ander argitektoniese ruimtes in die skilderye, “ingespan” om die verhouding tussen Lena en Jack metafories te intensifiseer. Omdat die villas ‘n belangrike tema in die roman ondersteun, sal dit hier gepas wees om in meer diepte te kyk na die inspraak van die argitektoniese strukture van die Barok (met spesifieke verwysing na die villas) in die roman.

Op die omslag van die roman, in die gekose skilderye se agtergrond, is argitektoniese gegewens reeds teenwoordig. Antieke Megara – die dorpie wat op twee rotse gebou is, is sigbaar bokant ‘n sentrale tempel. Hierdie rotse is bo-oor ‘n laag wolke geverf met ‘n stukkie hemelruim agter die wolke net-net sigbaar. Daar is dus slegs in die agtergrond vier skildervlakke teenwoordig, wat diepte en uitgebreide ruimte suggereer. Die tempel, wat ‘n fokuspunt in die agtergrond is, is afgeskilder deur Poussin van ‘n rekonstruksie deur Palladio van ‘n werklike tempel by Trevi. Dit verhoog die antieke karakter van Poussin se toneel – ‘n tipiese karaktertrek van Poussin se skilderwerk.

Andrea Palladio (1508-1580), volgens Gilbert (1992:407), was ‘n vooraanstaande argitek van die laat Renaissance en Baroktydperk. Een van sy bekendste geboue is die Villa Rotonda naby Vicenza. Palladio se ontwerpstyl is geïnspireer deur antieke Griekse en Romeinse argitektuur. Dit sluit byvoorbeeld die gebruik van Doriese-, Ioniese-en Korintiese pilare in, sowel as sentrale tempelfasades en koepels. Sy villas is simmetries ontwerp, met die vierkant as basiese struktuur met identiese Griekse “portale” gebou aan elk van die vier sye van die villas, presies soos die Griekse tempels gebou is.

In die middel van sy villas en tempels was dikwels ‘n ronde kamer (“rotonda”) met ‘n koepeldak. Palladio se argitektoniese styl word beskou as die hoogtepunt van die klassieke styl en eggo’s van sy styl word wêreldwyd gevind. Die koepeldakke is ook ‘n tipiese Barokwyse om diepte en ruimte te skep en om sodoende klem te lê op die individu binne die gebou se emosies en rede.

In die roman kombineer Viljoen die nabyruimte en die uitgebreide ruimte deur die uitgebreide ruimte (te konkretiseer deur die argitektoniese ruimtes) psigologies deel te maak van Lena en Jack se intieme ruimte in hulle hawestadruimte. Tog beleef (en sien) Lena nie slegs hierdie villas in haar verbeelding en psige nie.

Sy kyk na hierdie villas (dalk in boeke, op foto’s of op poskaarte) en beskryf dit in redelike detail: “Vir Lena Bergh is twee van die mooiste villas van Palladio die villa Chiericati in Vicenza (die streek waarin Palladio hoofsaaklik werkzaam was), en die villa Godi in Lonedo di Lugo. Albei is in skakerings van okerkleurige sandsteen, of hulle uit die aarde gegroei het. Albei is argitektonies hoog gekunsteld, selfs maniëristies. ... Die geboue is sensueel, met ‘n sensualiteit wat aan die erotiese grens.” (174.) (Kyk ook 46, 47, 48 & 49.) Nadat Lena die argitektoniese strukture en estetiese waarde van die villas beskryf het, beweeg sy na die emosionele en

erotiese kwaliteite wat, tipies van die Barok, agter die sigbare en konkrete lê : “Die middelste gedeelte (van Villa Godi) is effens teruggeplaas, dit vorm ‘n wig tussen die massiewe hoekdele. Die geboue is sensueel, met ‘n sensualiteit wat aan die erotiese grens.” (175.) Lena gee haar oor aan die sensualiteit van die geboue, wat eintlik ‘n metafoor is vir die intimiteit wat sy en Jack beleef, en hierdie intimiteit word vir Lena byna ‘n verhewe emosionele ervaring. (174.)



Palladio, Andrea

Villa Rotondo (Villa Capra)

- **Vicenza, Italië**
- **1566 – 1570**
- **http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Villa_Capra.html/cid_2462234.html**

Uit hierdie voorbeeld is dit duidelik hoe die individuele emosie kan ontstaan uit die rede en die simmetrie van die Barok, soos vergestalt deur die villas. Soos reeds genoem, voel Lena dat sy heelwat verloor het in haar nuwe, geografiese nabyruimte wat sy saam met Jack betree het. Daarom betree sy saam met Jack, buite die normale gang van die tyd, hierdie ander “verder” ruimte, naamlik die van die Barokargitektuur. ‘n Ruimte wat by uitstek ‘n seksuele, genotvolle ruimte vir Lena en Jack word. Wanneer daar dan sprake is van hulle seksuele verhouding, verskuif die ruimte (psigologies) na een van hierdie argitektoniese plekke toe (75, ook 46, 47, 48 & 49).

Daar word verder in die roman (op bogenoemde bladsye) ook heelwat klem gelê op ander Baroktuine en Barokargitektuur: die Moorse Palazzo Cinese en die tuine van die meesterstukke van die Maniërisme (‘n stilistiese kunsbeweging binne die Renaissance en Barok). Dit is hier belangrik om die simboliese en funksionele bedoelings van die argitektoniese verwysings na te gaan. Die geselekteerde beskrywings van die geboue (dikwels paleise) gee aan die leser heelwat inligting oor die funksie van hierdie gegewens. Indien in ag geneem word dat die

argitektoniese detail slegs (psigologies) "opgerig" word wanneer die seksdaad tussen Lena en Jack ter sprake is, spreek die volgende aanhalings van self: "Met sy (Jack se) hand beweeg hy lig oor haar rug. Soos iemand wat sy hand liggies op 'n warm somerdag oor die oppervlak van 'n warm muur laat gly." (46.) Hier word die argitektoniese gegewe 'n metafoor vir Lena se vroulike liggaam. Die sensualiteit en die skoonheid van die liggaam word in terme van die geboue beskryf, en dit hou 'n "vervulling" in. Die parallel kan hier ook na die Bybel toe deurgetrek: die liggaam as gebou (en as "tempel" van God, volgens die Bybel, bevat op sigself alles wat nodig is om sublieme vervulling te bereik. Die liggaam, net soos die "argitektuur van die Italiaanse paleise en villas", en die Renaissance en Baroktuine word vir Lena alles sublieme landskappe van die gees: "lets wat haar voortdurend ontwyk, maar eindeloos aantrek." (46.)

In hierdie geboue en tuine van verruklike omvang beweeg Lena en Jack as die koning en die koningin. Hierdie tuine is ontwerp om "die maksimum veranderinge in klimaat en stemming te akkommodeer" (47). Die Palazzo Cinese is spesiaal gebou deur Koning Ferdinand Bourbon vir sy koningin, uitsluitlik om "na middagete plesier in te hê" (48). Al die gegewens rondom hierdie argitektoniese vestings dui daarop dat dit uitsluitlik ontwerp is om die "koning en koningin" (Jack en Lena) in al hulle wisselende stemmings as huweliksmaats te akkommodeer: "n Hele paleis net vir hulleself, dink die koningin." (49.) In hierdie paleis is haar lyf verguld (49), beleef sy verrukking en genot (49) en voel sy veilig: "Maar haar paleis bly 'n verruklike vesting, 'n ligsinnige burg, warm gebak en ondeurdringbaar soos die Siciliaanse aarde smiddae om drie uur." (49.) Daar kan geredeneer word dat die huwelik en die seksdaad metafoories 'n paleisagtige ruimte word waar die huweliksmaats koning en koningin word en mekaar ontmoet, en waar hulle heers.

Vanuit 'n simboliese konteks (Cirlot, 1983:18) beskou, word elke gebou 'n menslike liggaam en volgens Kubler se navorsing oor Barokargitektuur (in bogenoemde bron), wat hy baseer op Rissi se maniëristiese voorgangers se sienings, was die argitektuur van die baroktydperk 'n poging om 'n "nuwe harmonieuse" of geïdealiseerde argitektuur daar te stel deur middel van die integrasie van sisteme: "...by integrating the existing systems (Tuscan, Doric, Ionic, etc.) into a scheme whereby each different mode was related to a specific temperament" (Cirlot, 1983:18). Dit sluit aan by die tema van die sublieme, geïdealiseerde landskap, asook by die gedagte dat Lena en Jack wisselende temperamente het en dat hierdie wisselende temperamente en stemminge dan geakkommodeer word in hierdie gekose argitektuur.

Die simboliek agter "paleis" is daarin geleë dat dit dui op die verborge band wat die mens bind aan sy oeroorsprong en sy einde (die idee van 'n kern), die paleis van die "ou koning" het ook geheime kamers wat die onbewuste voorstel en waarhede berg (Cirlot, 1983:248).

Dit kan verklaar waarom Lena en Mara so graag saam met die koning op die balkonne wil gaan stap. (192.) Dat hulle eintlik 'n wandeling wil onderneem in die geheime kamers van hulle eie onbewuste en sodoende as konings heers oor hulle eie psige.

Die koning en koningin (Jack en Lena) volgens Jung (in Cirlot, 1983:168) verteenwoordig eerstens die perfekte idee van samevoeging van hemel en aarde en tweedens die harmonieuse byeenkoms van die bewuste en die onbewuste. Daardie "moment" wanneer 'n persoon se proses van individuasie voltooi is. Liefde speel hier 'n belangrike simboliese rol omdat dit een van die sigbaarste kulminasiepunte in die mens se bestaan is. Lena en Jack se verhouding maak dus van hulle konings en koninginne, geplaas binne 'n gepaste ruimte van paleise en tuine. Lena en Jack kan ook saam beskou word as die bewuste en die onbewuste in harmonie.

Jack se liggaam word ook byna 'n gebou ('n fort) wanneer Lena hom beskryf as iemand wat haar nog steeds snags "die beskerming van sy liggaam bied" (142). Lena en Jack se verhouding word ook soos 'n huis met 'n tuin beskryf: Jack se drome "reflekteer konflikte in die openbare wêreld. Lena droom van huise, tuine, landskappe. Een huis, in verskillende gedaantes. Een tuin, in wisselende vormings." (75.)

Die aard van Lena en Jack se verhouding bereik myns insiens 'n klimaks wanneer die grense tussen hulle by implikasie uitgewis word (169 tot 175). In hierdie gedeelte word al die beelde wat met Lena en Jack se verhouding in verband gebring kan word, voltrek. Die ambivalensie van die verhouding, die onvervuldheid versus die oorgawe, die tuin en argitektoniese as metafoor van hulle twee saam as een tuin en een huis, die liggaam as ruimte.

Jack word beskryf as 'n intellektuele tipe (170) wat wel aanklank kan vind by die skoonheid waarmee Lena haar voortdurend in die kunste besig hou (141). Tog beweeg hy rusteloos tussen die psigoanalise van Freud deur die Tao na Palladio. Lena ontwyk hom egter, maar die sensuele belofte wat haar liggaam vir hom inhou, word in terme van tuinelemente beskryf: "...die lug is geurig, met 'n delikate suggestie van somer en vrugte wat ryp word. Spanspekke en waatlemoene en mango's met hulle weelderige, vroulike vlees." (169.) Jack kyk in oorgawe na 'n boek oor Palladio, maar Lena wil nog nie kyk nie: "Sy stel die bevrediging uit." (170.) Lena bly as't ware in hierdie stadium nog in die ruimte van die metaforiese tuin (sy is nog nie in die gebou nie). Haar liggaam voel dig en geslote." (174.)

Aanvanklik wil Lena die seksdaad uitstel, wil sy slegs rus in die kamer met die Moorse vensterjie (171). Jack is egter rusteloos: "Hy druk teen haar aan. 'n Rustelose behoefte om haar binne te dring." (171.) Jack word deur Lena beskou as iemand wat in 'n tuin wandel "waar hy hom oorweldig voel deur die rykdom en skoonheid van die omgewing" (172). Hierdie tuin, kan binne die konteks hier, Lena se liggaam wees waardeur Jack - 'n persoon wat beter

bestand is teen teleurstelling – (172) met dankbaarheid en in “religieuse toewyding” (172) kan wandel, as Lena hom deur die hekke sou toelaat.

Die ambivalensie in hulle beleving van intimiteit word deurgaans beskryf: sy het 'n behoefte aan rus, Jack is rusteloos, haar lyf is koel, tog voel sy koorsig, Jack se penis is warm, maar sy skrotum is koel (174). Daar is aanduidings dat Lena nog nie op hierdie punt gereed is vir seksuele oorgawe nie: “Jack dring hom stywer teen haar aan. Asof hy 'n groot begeerte het om die afsonderlikheid tussen hulle op te hef. Die grens wat hulle skei uit te wis.” (174.)

Wanneer Lena haar egter oorgee aan die seksdaad (174) is dit vir haar 'n “oorweldigende ervaring”. Dan betree sy die metaforiese ruimte van die “villa”. Dit is dan ook “twee van die mooiste villas van Palladio” (174). Hierdie villas is in Lena se gunsteling skakerings: oker; die argitektuur is ook hoog gekunsteld, klein, intiem, die geboue “is sensueel, met 'n sensualiteit wat aan die erotiese grens” (175). Nadat Lena hierdie meesterlike villas “binnegegaan” het saam met Jack vind 'n paar ruimtelike gebeure plaas:

- hulle liggame word groter en die ruimte om hulle liggame krimp,
- hulle vorms sluit weer dig (hulle word weer een),
- die afsonderlikheid tussen hulle word opgehef (die grens tussen hulle word dus so vloeibaar dat dit verdwyn) en
- “hulle liggame word 'n gesamentlike topografiese veld waarin die gebruikelike onderskeidings van binne en buite nie meer geld nie.” (175.) Nou word hulle liggame 'n geografiese topografiese ruimte met tipies gedetailleerde beskrywings van byvoorbeeld 'n landskap.

Dit is een topografiese veld – een liggaam as landskap, in teenstelling met die beskrywing van 'n topografiese veld waarna Lena kyk as sy in “haar pa” se begraafplaas sit: “'n wisselende, veranderende landskap wat hier tot tweedimensionele kaart gereduseer is” (119).

Dit is opvallend dat Lena in bogenoemde ruimte kyk na 'n kaart van 'n slagveldruimte (119) wat hier nog wisselend, veranderend en tweedimensioneel is; nadat Lena die ekstase van “die villa” betree het (175), en nadat sy verklaar het dat sy haar man na die slagveld sal volg (120), is die wisselende topografie van hulle “landskap” opgehef – dan funksioneer hulle soos “een topografiese veld”.

Hierdie bereidwilligheid van Lena om haar man (figuurlik) na die slagveld te volg (om dus die gevolge te dra van Jack se vrou te wees) word ondersteun deur die gedagte van 'n vrou se rol as versorger, sieketrooster en sterwensbegeleier tydens die koning se siekte en sterfte (189), metafories altyd op die slagveld. Die yskoue, sterwende koning roep na sy vrou, “die een wat hom altyd hierheen vergesel” (190). Hierdie sin herinner aan die vrou wat haar man na die slagveld vergesel. Toe die koning sterf, kyk Lena en Jack saam as 'n huwelikseenheid, na die

koning se begrafnis en kyk hulle na die kontoere van 'n landskap wat vir altyd verander het (204). Nou maak Lena vir Jack wakker om saam met haar in die "klein kamertjie met die Moorse venster" te gaan lê, en sy draai haar na hom (204 & 205).

Enkele ander kenmerke van die Barok, soos opgesom uit Sporre en Kitson sluit die volgende in, en is van toepassing op die roman:

- **Die sublieme**

Dit word dikwels die "sublieme" era genoem, wat aansluit by die aristokratiese idee van die tyd, naamlik dat die aristokrasie alles wat beter en verhewe is verteenwoordig. Die aristokratiese, sublieme Barokkuns, waarvan Poussin die hoofeksponeent was, moes die idees en doelstellings van die aristokrasie uitbeeld omdat laasgenoemde bedreig was deur die toenemende mag van die vinnig groeiende bourgeoisie en middelklasmense. Viljoen verwys dikwels in haar roman na die sublieme, en die sublieme in die roman word gelykgestel aan "die natuur soos God dit nooit kan sien nie" (27). Hierdie sublieme landskappe word 'n metafoor in die roman vir die ongeskonde paradys, waarna Lena as 'n verwarde, gebroke Eva so smag. "Dit is die sublieme landskap" (23), wat haar by roekelose herhaling aanspreek. Tog vind Lena nie die sublieme bevredigend nie wanneer sy na Poussin se sublieme landskappe kyk nie (23 & 24). Sy soek 'n "ander interpretasie. Sy wil op 'n ander roete in die landskap ingelei word." (24.) Hierdie roete is die roete van ambivalensie. Lena sien die gebroke "sublieme" paradys raak: "Benewens as verlore paradys, interesseer die landskap haar ook as plek van konflik." (24.). Lena skaar haar hier eerder by die middelklasmense as by die aristokrasie wat hulle na die sublieme van die skilderye wend om sodoende 'n vals ervaring van sekuriteit en status te behou.

Die tema van aristokrasie versus die middelklasmense word in beide Afrika- en Europese konteks aangebied in die roman wanneer Viljoen deurgaans na konings verwys (42, 48, 181, 189, 190 & 192). Afrikakonings in Donnievale, met sy stakings en straatgevegte en 'n onderling verdeelde polisiemag (192) én Europese konings, byvoorbeeld koning Phillip IV van Spanje (138).

Volgens Cirlot (1983:167) verteenwoordig die koning, simbolies, die universele mens; staan hy vir "supreme bewustheid" en algehele selfbeheersing. Die kroning van 'n koning simboliseer oorwinning en die suksesvolle afhandeling van 'n taak. "Hence any man may properly be called a king when he achieves the culminating point in the unfolding of his individual life." (Cirlot, 1983:167.)

Dit hang saam met die tipiese Baroksintese van "absolutisme" (Sporre, 1989:300). Laasgenoemde het 'n dominante individuele en kollektiewe impak op die psige van die Barokmens gehad, en dit kom daarop neer dat elke mens sy lewe moet regeer soos 'n absolute

monarg: "Let all your actions be those of a king, or at least worthy of a king in due proportion to your estate. Every man is inwardly a king." (Sporre, 1989:300.) Die gedagte wys ook op 'n individuasieproses – die ego en die superego word entiteite wat geen beperkings ken of verduur nie. In die roman word Lena as't ware, deur haar eie individuasieproses, die "koning" van haar eie lewe.

Wanneer die koning siek word (189) en sterf (192) verteenwoordig dit simbolies die vernietiging van alles wat beheerbaar is (Cirlot, 1983:167). Dit versterk die tema van die mens se magtelose uitgelewerdheid aan die gebroke ideaal. Die dood van die koning vernietig ook Lena se idee van 'n meetbare, kontroleerbare ruimte om subliem in te leef: "Nou kan ons" (Lena en Mara) "nooit met die koning teen sonder op die balkonne stap nie" (192). Selfs hierdie droom van Lena en Mara is vernietig met die afsterwe van die koning.

Die kolonel (as meerduidige karakter in die roman) word ook subtiel met die koning-gedagte verbind (181). Die "koning-beeld" en die "kolonel" word byvoorbeeld tipografies onder mekaar geplaas – parallel met mekaar (83): eers droom die koning van 'n kameel en 'n jong kind. "Die kameel word aan 'n tou deur 'n volwasse man gelei. Die man kyk voor hom in die verte. In sy hand hou hy 'n spies vas." Toe die koning wakker word, is hy bedroef en ongerus. Dan, direk hierna, droom die kolonel 'n ou, slegte droom wat hom onrustig laat slaap (84).

'n Belangrike gegewe in die drome is die teenwoordigheid van die "kameel". Soos dit reeds bespreek is, is die roman deurweef van memento's mori wat die mens telkens herinner aan verganklikheid, gebrokenheid en magteloosheid. Die kameel staan in die simboliese teken van bogenoemde. Volgens Zohar se interpretasie (Cirlot, 1983:37) is die kameel 'n ambivalente simbool wat beide draak en gevleuelde slang voorstel. Daar is ook heelwat skilderye uit die kunsversamelings wat beskou kan word in Wright, (1996) wat die slang in die tuin van Eden voorstel as 'n soort gevleuelde kameel, wat 'n bedrieër, 'n indringer en 'n vernietiger is van die volmaakte, sublieme paradys. Die kameel/slang se teenwoordigheid in die roman dui duidelik aan hoe die absolute, individuele monargie van die "koning-mens" van die Barok en die paradys vernietig is. Viljoen gebruik die metafoer van die kind op die kameel om hierdie tema op nog 'n wyse uit te beeld: "Die kind is magteloos op die hoë rug van die kameel want hy weet nie wat die man wat die kameel lei, van plan is nie." (84.)

Teenoor die idee van aristokrasie en koninklikheid staan die burgery. Laasgenoemde word in die boek vergestalt deur onder andere Molly Bloem en Dyf (11 & 67). Later skaar ook Mara en Lena hulle eksplisiet by die wêreld van die "gewone" mens. Wanneer die koning dood is en hulle idealistiese drome van 'n "sublieme uitstappie" saam met hom (192) vernietig is, sê Mara oor die lykskouing: "...dit was ons burgerlike avontuur by uitstek" (202).

- **“Besige” versus gesofistikeerde komposisies**

In alle Barokkuns word klein, los “stukkies” deur middel van ‘n baie gesofistikeerde organisatoriese skema saamgevoeg tot ‘n geheel (Toman, 1998:9,10). Elke klein deeltjie van die kunswerk word versigtig opgeneem in ‘n volgende deeltjie om ‘n gefragmenteerde en baie komplekse, maar hoogs verenigde geheel te vorm. Laasgenoemde kom ooreen met die struktuur van die roman wat dikwels gefragmenteerd voorkom. Dit is veral opsigtelik in die opskrifte van die nege en twintig hoofstukke wat nie voor die hand liggende verbande met mekaar toon nie. Tog word elke hoofstuk en elke gegewe in die roman se deurlopende temas opgeneem om sodoende ‘n geheelbeeld te vorm. Net soos die Barokskilderye wat gekenmerk is deur intense aktiewe, besige komposisies, word die roman gekarakteriseer deur ‘n “besige” komposisie.

Die roman word op dié wyse ‘n soort “Barokskildery-in-woorde”. Hierdie besige komposisies, volgens die Baroksintese, benadruk gevoel eerder as vorm of styl en stel dus hoë eise aan die intellek, omdat die kyker óf in die geval van die roman die leser, nie meer kan staat maak op tradisionele interpretasiewyses van die skilderye óf die roman nie. Dié soort kuns vra inderdaad ‘n nuwe manier van kyk, of van lees. (Die roman as “Barokskildery-in-woord” sal in die afdeling oor collage in die literatuur belig word.)

Onder andere vanweë die feit dat gevoel eerder as vorm en styl in die Barokkuns beklemtoon word, word Poussin se werke besonder ambivalent. Dit kan byvoorbeeld gesien word in die natuurtonele, of landskappe wat hy weergee, en hierdie ambivalensie in Poussin se landskappe is dieselfde soort ambivalensie wat op elke faset van Lena se bestaan afgevyf het – sy beleef haar hele werklikheid as ambivalent, maar maak uitendelik vrede met haar ambivalente (nie sublieme) werklikheid nadat sy as soeker heelwat fisieke en geestelike reise onderneem om “dit wat sy nooit ten volle sal vind nie”, te vind. Hierdie gedagte van die onvolmaakte realiteit wat oral verskuil is word reeds in **Belemmering** (1990:74) verwoord: “Die skoonheid is ook so ‘n immense aantying teen alles wat onvervul bly.” Hierdie stelling word ‘n eggo in **Landskap met vroue en slang** en dit word visueel bevestig deur die “onvervulde skoonheid” in Poussin se Baroklandskappe.

Alle kuns het met die lewe self te doen, en die mens self is tog ook lewe. Daarom is dit belangrik dat die mens, en nog meer die kunstenaar, die lewe in al sy omvattendheid en in totale betrokkenheid moet ervaar, anders kan daar nie kuns wees nie. Elke kunstenaar het sy eie spesifieke gemeenskap wat sy ervaring vorm. Lena skaar haar veral by die Barokgemeenskap. In die roman verken Lena (as vrou en kunstenaar) soos reeds gesê, verskeie ruimtes. Wanneer Lena onvervuld voel as gevolg van ‘n ruimte wat haar nie aanspreek nie, (148 & 134) sukkel sy om met passie spontaan te skilder en te teken (40); net

soos die naamlose vrou in **Klaaglied vir Koos** (1990) ook sukkel om met haar kreatiewe talente te woeker. Hierdie moeisame proses om te probeer om kuns te beoefen sonder veel sukses is 'n onderliggende draad wat deur beide romans loop. Eers wanneer Lena al die moontlike ruimtes tot haar beskikking in hulle totaliteit ervaar het, en dit sluit intense in-kyk en vreugdevolle beleving van Poussin en Vélasquez se skilderye in (171) asook 'n psigologiese reis na die Baroktydperk toe, dat sy weer spontaan kuns kan beoefen (202 & 207). Lena skaar haar by die Baroktydperk in nog 'n poging om haar identiteit te omlin, asook om haar individuele plek as mens en kunstenaar te vind.

Lena is 'n karakter wat besonder ingelig is oor die kunshistoriese feite van die Barok. Daarom is dit nodig om 'n onderafdeling af te staan aan die kenmerke van die Barok, soos wat dit in die roman deur Lena uitgelig word. Die kenmerke en aanhalings rondom die Barok, soos dit in die volgende onderafdeling genoem sal word, word uit die roman gehaal en belig spesifieke Barokeienskappe en is kunshistories korrek.

5.2.2.2 Die roman as kunshistoriese bron

Hier word slegs aanhalings en voorbeelde gebruik uit die roman en hier sal die klem gelê word op die feitlikheid van die inligting wat Lena aan die leser wil oordra. Heelwat van hierdie eienskappe sluit by die roman aan in soverre dit 'n weerspieëling is van dit waarna Lena soek in die landskappe van Poussin, maar ook in haar eie geografiese landskap, sowel as in haar innerlike landskap. Dit is onder meer die volgende:

- Elke beskrywing deur Lena van elke Barokskildery waarna sy kyk, word 'n kunshistoriese "lesing" wat die leser korrek wil en kan inlig (vergelyk 19, 21, 22, 23, 99, 138, 139, 140, 171, 172, 206 & 207.)
- "Die koelte van die Barok" (19.)
- Die "orde" (19.)
- "Klassieke eenvoud" (19.)
- "Harmonie" (19.)
- 'n Kuns verwyder van "die sfeer van morele, politieke en emosionele chaos" (19.)
- Die tropiese Baroklandskap is: "harmonieus, gebalanseer, ewewigtig", 'n balans tussen mensgemaakte en natuurlike vorms – hulle "sluit moeiteloos met mekaar" (23.)
- Subliem (27.)
- Barokkuns wil die "maksimum verandering in klimaat en stemming" akkommodeer (47.)
- Afwisseling tussen skaduwee en sonlig (47.)
- Simmetriese afmetings, veral in die argitektuur (48 & 49.)
- Die gebruik van "trompe-l'oeil" (49), om die oog te "mislei".

- Heelwat gebruik van Moorse traliewerk (49) ook 'n spesifieke kenmerk van Barokargitektuur.
- Die gebruik van 'n landskap agter 'n landskap – veelvlakigheid (69.) 'n Kenmerk veral eie aan Poussin.
- Gedempte lig (99.)
- Die tema van “ongeskonde landskap” versus “menslike tekortkominge” (122.)
- Die grensloosheid van die geskilderde Baroklandskap versus die mens se voortdurende grenservarings” (122 & 172.)
- Sensuele kuns (175.)
- Die wêreld van die Barok is “hibridies”, “versluierd”, “vindingryk” en “ontwykend” (181.)

Bogenoemde kenmerke, soos hulle voorkom in die roman, is die belangrikste toepaslike gegewe ten opsigte van die Barok in **Landskap met vroue en slang**. Dit is ook opvallend dat die tema van die gebroke wêreld of realiteit, gekontrasteer met die sublieme, 'n deurlopende tema in sowel die Barokkuns as die roman is.

Hierdie ambivalensie binne die genre van die skilderkuns is veral opvallend in die werk van Poussin. Die volgende afdeling sal dus afgestaan word aan die Barokkunstenaar Nicolas Poussin en aan die ander belangrike kunstenaars en aan die belangrikste skilderye wat in die roman figureer.

5.3 Spesifieke Barokkunstenaars

In hierdie afdeling sal gekyk word na die spesifieke kunstenaars uit die Baroktydperk wat pertinent in die roman genoem word en wat 'n belangrike inspraak het in die ontsluiting van die roman. Hoewel daar heelwat kunstenaars in die roman genoem word, het ek 'n seleksie gemaak van wie na eie mening die belangrikste kunstenaars in die roman is. Hierdie seleksie is gemaak op grond van Lena se seleksie, sowel as tematiese belangrikheid.

5.3.1 Poussin as Barokkunstenaar

“It must not be forgotten that in the course of those same years Nicolas Poussin was in Rome, meditating and painting” (Viljoen, 1996:15.)

5.3.1.1 Agtergrond

Nicolas Poussin (1594-1665) word beskou as die beste klassieke kunstenaar van die sewentiende-eeuse Frankryk. Poussin is gebore in Les Andelys in Normandië, maar verlaat sy tuisdorp en gaan na Parys, waar hy 'n liefde en belangstelling ontwikkel vir die antieke klassieke style. In 1624 verlaat hy Parys en gaan hy na Rome waar hy tot sy dood gewoon en gewerk

het. Hy behoort, saam met Rubens, Rembrandt en die beeldhouer Bernini, tot die sogenaamde aristokratiese Barokgroep (Sporre, 1989).

Hoewel Poussin met verskeie style en temas geëksperimenteer het (onder andere die mitologieë, landskappe en teologiese temas), ontwikkel hy sy talente uiteindelik sodanig om ordelike, moreel opbouende en skilderye met 'n stoïsynse onderbou te maak wat direk gelei het na twee honderd jaar Akademiese kuns in Frankryk.

5.3.1.2 Eienskappe van sy werk

('n Opsomming van die meer algemene kenmerke van sy werk is uit die volgende bronne gemaak: Anoniem, 1994; Anoniem, 1990; Botha, 1982; Toman, 1998; Sporre, 1989 en Verdi, 1990.)

Poussin plaas 'n geweldige hoë premie op die rede en die intellek. Sy werke maak dus aanspraak op verstandelike en kliniese analise. (Dié eienskap van Poussin se werksbenadering word in die roman gereflekteer in die wyse waarop Lena sy landskapskilderye analiseer en bestudeer; die patoloog se ondersoek van die lyk tydens die lykskouing plaas ook 'n hoë premie op die intellek en die kliniese aspek van 'n faset van die lewe en die dood.) Die volgende eienskappe van sy werk word vervolgens uiteengesit:

- Sy onderwerpe is dikwels ontleen aan die literatuur van die antieke tydperk (byvoorbeeld die verhaal van Fasion.)
- Poussin is gepreokkupeer met die uitbeelding van emosies deur middel van gebare, houdings en gesigsuitdrukings van sy figure.
- Poussin gebruik soms kort kwashale met 'n doelbewuste intensie en dikwels word sy figure se bewegings vir 'n oomblik "gevroes" in 'n abstrakte houding, wat die spanning in sy skilderye verhoog.
- Die figure se gesigte toon dikwels "gemaskerde" gelaatstrekke en dit word "'n oppervlakkige en mimetiese namaak van emosionele gesigsuitdrukings en/of aksiebelaaide gebare" (Botha, 1982:169.)
- Poussin weerhou sy eie emosies, op 'n Stoïsynse manier van sy skilderye. Elsen (1972:314) spreek hom hieroor uit: "Basing his ideas on principles of Greek and Roman rhetoric and in terms of 'modes' by which one could interpret happy, calm or sad events. To control the effect of his art, he did not allow his own emotions to influence the act of painting. Which was to be governed only by a rational adherence to these modes. Nature and art were thus constrained by Poussin's intellect." Stokes (1978:40) praat van Poussin se afgeslote wêreld: "...an enclosed world that provides a fencing to the masterful prompting of his temperament". Hierdie Stoïsynse kuns is 'n besondere

prestasie indien in ag geneem word dat hy beskou was as "a young man who possessed 'the fury of a devil'" (Marino in Verdi, 1990:13).

- Sy skilderye toon 'n teatrale kwaliteit soortgelyk aan die toneelstukke van die Barokdramaturge, Cornielle en Racine. Poussin het, soos bogenoemde dramaturge, gekonsentreer op temas met 'n hoë morele inhoud. Sy kunswerke toon ook dieselfde beperkinge van die "klassieke eenheid", wat beteken het dat elke toneelstuk of skildery 'n enkele onderwerp met absolute helderheid moes uitbeeld. Poussin gebruik ook 'n tegniek (sy sogenaamde "teatertegniek") om sy komposisies te balanseer. Dit het die maak van wasmakette (of voorbereidende wasbeeldjies) van figure ingesluit wat Poussin dan op 'n klein geboude verhogie, teen 'n reeds geverfde agtergrond - dikwels sy skilderdoek - rondgeskuif het totdat hy tevrede was met die verhouding tussen sy figure en sy agtergrond. Hy baseer dan sy skildery se komposisie hierop.
- Hierdie versugting na eenheid het Poussin nooit laat afwyk van sy palimpsesagtige werkswyse nie. Poussin het veelvuldige verskuilde betekenislae aan sy werke geheg, waar een skildery byvoorbeeld 'n mengsel is van klassieke Christelike en natuurlike elemente. Sy "Seisoene-siklus" (wat later bespreek word) is 'n voorbeeld hiervan, 'n tegniek wat Viljoen ook in haar oeuvre toepas en wat veral opsigtelik is in haar roman **Karolina Ferreira**.
- Poussin gebruik dikwels rooi-bruin skakerings om vleeskleur aan te dui. 'n Tegniek wat hy veral toepas om te onderskei tussen die velkleur van manlike en vroulike karakters. Die mans word rooier gekleur as die vrouens, byvoorbeeld by Jess (Viljoen, 1993:168).
- Poussin gee sy Ou-Testamentiese onderwerpe weer (byvoorbeeld sy "Rut en Boas") in die styl van Hellenistiese en Romeinse reliëfs, terwyl sy groeperings ooreenkomste toon met die klassieke frieswerke, waarvan die Trajanus-suil in Rome, die belangrikste invloed op sy werk gehad het.
- Die landskap as genre word sy belangrikste fokuspunt: "Naast de interpretasie van de menselijke figuren was het daarin vooral de wijze van weergawe van landschappen, die bepalend was voor de ontwikkeling van zijn eigen idealen en heroïsche landschappen" (Anoniem, 1990:581.)
- In hierdie landskappe, wat later eers ontwikkel, oorheers die menslike figure. (Poussin se landskappe word afsonderlik bespreek.)
- Poussin was bekend vir sy vurige liefde vir filosofie. Hy was veral 'n aanhanger van Descartes - een van die grootste rasionaliste van die sewentiende eeu wat beide skolastiese denke en Renaissance-filosofie verwerp: "Daarom zag Descartes het als zijn taak zich los te maken van de traditie en van de omgeving en langs methodische weg een eigen conceptie op te bouwen daarbij alleen geleid door het licht van de rede." (Spier, 1959:128.)

- Poussin was goed belese en besonder intelligent. Sy passie vir die letterkunde (veral die klassieke) kulmineer dikwels tematies in sy skilderye. Hierdie liefde maak (behalwe vir al die ander redes) van Poussin 'n geskikte “medewerker” aan Viljoen se roman. Poussin (as skilder, filosoof, denker en letterkundekenner) vorm as’ t ware ‘n skakel tussen Viljoen se literêre wêreld en die Barokwêreld.
- Gedurende die laaste tien jaar van sy lewe ontwikkel Poussin ‘n obsessie met en ‘n vrees vir die dood. Hy skryf in ‘n brief aan Chantelou: “a swan sings more sweetly when it is near to death” (Verdi, 1990:14). Hierdie obsessie van Poussin sluit tematies aan by Viljoen (en die Barokera) se konsep van “memento-mori” wat soos ‘n goue draad dwarsdeur haar roman (en haar oeuure) loop.
- In sy laaste produktiewe jare vind ‘n verdieping plaas ten opsigte van Poussin se verbeeldingswêreld wat hy oopskilder. Dit gee aanleiding tot baie intiem-persoonlike en poëtiese skilderwerk wat ‘n hoogtepunt bereik in sy laaste vier werke, *Die Vier Seisoene* (1660-1664).
- Poussin word deur heelwat akademici beskou as ‘n voorloper van moderne kuns en een van die mees suksesvolle skilders van moderne tye: “the most accomplished and most perfect painter of all the moderns... one of the supreme masters of formal design in Western art ... and ... a spiritual ancestor of Cézanne” (Verdi, 1990:15). Cézanne, wat die orde en geometriese basis van Poussin se styl bewonder het, en daarna gestreef het om Poussin “oor te doen”, maar direk vanaf die natuur (Anoniem, 1994:2027), kan beskou word as ‘n belangrike voorloper van ‘n formalistiese skilderstyl wat kulmineer in Kubisme.
- Poussin trek self ‘n verband tussen die skryfkuns en sy skilderkuns wanneer hy opmerk dat sy skilderye, soos gedigte, slegs ten volle begryp kan word wanneer daar besondere aandag daaraan gegee word, byna soos ‘n gedig wat gememoriseer word. Hy lê ook klem op die feit dat ‘n raam belangrik is in die “lees” van sy skilderye: “My paintings should be framed so that in considering all its parts, the eye shall remain concentrated and not dispersed beyond the limits of the picture” (Honour & Fleming, 2002:599).

5.3.1.3 Poussin se landskappe

Poussin word beskou as een van die meesters van die “ideale landskap”. Die vader van die sogenaamde ideale of sublieme landskap is Annibale Carracci, ‘n Italiaanse skilder wat heelwat kunstenaars uit Frankryk (Poussin en Lorraine) en Duitsland (Elsheimer) in die landskaptradisie opgelei het. Die essensie van hierdie ideale landskapskildery was tweërlei van aard: sketswerk direk vanaf die gegewe natuurlike omgewing (“drawing from nature in the countryside round Rome- the Campagna” (Kitson, 1966:74) en die gebruik van ‘n gegewe stel piktorale konvensies.

Kitson (1966: 74 & 75) som hierdie konvensies soos volg op:

- Die voorgrond bestaan uit min of meer 'n plat vlak, dikwels met 'n stroompie water wat daardeur vloei. Aan die een kant, wat dikwels die volle lengte van die doek beslaan het, word een of meer bome met blare gegroepeer wat in skadu en sihoeët teen die lug gesien kan word.
- Aan die teenoorstaande kant, dieper in die agtergrond in, met behulp van liniêre perspektief, word 'n kleiner groepie bome saam met 'n klassieke gebou ingeschilder. Die res van die agtergrond word gevul met nog 'n plat vlak, met moontlik nog 'n rivier wat daardeur vloei.
- Op die horison is 'n dowwe lyn wat heuwels in die verte of die see voorstel.
- Die teenwoordigheid van figure - uit die Bybel of die mitologie – is belangrik.
- 'n Alomteenwoordige ligbron wat dikwels die essensie was van die landskap en wat ingeschilder is om die hele komposisie te balanseer.

Hoewel al hierdie ideale landskappe deur die Romeinse platteland geïnspireer is, was dit die kunstenaars se einddoel om die natuur in sy eie geïdealiseerde vorm uit te beeld, en nie om die natuur in sy naturalistiese realiteit na te boots nie.

Hierdie konvensie het direk aanleiding gegee tot nog 'n eienskap van die Barokkuns, naamlik die geneigdheid van vorms om te “meng” en in mekaar in te pas. Dit sluit aan by Wölfflin se begrip van veelheid na eenheid, met ander woorde, 'n veelheid van “beelde” word saamgesnoer, of vermeng tot 'n eenheid, waar die oog as't ware alle gegewe gelyktydig raak sien. Daar is nie 'n enkele fokuspunt in die skildery wat die oog domineer nie. Die geheelbeeld is belangrik. (Hierdie is 'n eienskap wat aansluit by die kenmerke van die postmodernisme). “In a full baroque painting the eye is given only a few points of rest” (Kitson, 1966:43.) Hierdie eienskap vind ook aansluiting by die motto van die roman: “... this is your country station and honey, the next one is for you” – Laurie Anderson.

Beide die motto in die roman en bogenoemde Barokkenmerk impliseer dat die leser of die toeskouer nie te veel moet stilstaan by een aspek nie, maar die geheel moet raaksien. Die vorm en gegewe sluit dig (23) en is moeilik van mekaar te onderskei: “(...) each one leads into the next. The relationship of forms is like the sequential arrangement of images in Milton's poetry. One can hardly dwell on each in isolation but must take them as part of a continually moving whole” (Kitson, 1966:43.)

Die ander motto (reeds vroeër aangehaal) wat direk uit Kitson (1966:74) geneem is, dien saam met bogenoemde motto, as 'n kompas waarvolgens die roman gelees behoort te word: die roman, net soos die Barokskildery, beskik oor oneindige interprestasiemoontlikhede en verskeie fokuspunte. Dit word ook uit verskeie betekenislae opgebou, soos 'n Poussin-skildery, dit

bestaan uit verskeie fokuspunte wat verbind is tot 'n onlosmaaklike geheel. Die leser word byvoorbeeld in die roman gelei van die Wes-Kaap as fokuspunt (93) na die hawestad (121) na die paradys (126), na die kus van Mombassa (80). Ander fokuspunte waarheen die leser gelei word, is die Spaanse hof van Phillip IV (106), die slagvelde (120), die tyd van Poussin en Vélasquez, die Valhalla-hotel (62), parke en tuine (50) – en die natuur.

Poussin se landskappe weerspieël dieselfde algemene eienskappe as die res van sy werke. Dit sluit in die beklemtoning van logika en duidelikheid, 'n voorkeur vir helder sonlig en skerp buitelyne en die gebruik van wiskundige prinsipies om orde in die chaos van die natuur te skep.

Poussin se landskappe is heroïese landskappe (met emosielose Stoïsynse helde wat 'n onregverdige of 'n wrede dood moet sterf). So 'n held is Phocion – een van Poussin se gunstelinghelde. Hy wend hom ook tot die sogenaamde idillies-arkadiese landskap, byvoorbeeld *Et in Arcadie Ego*.

Dikwels is Poussin se landskappe 'n samevatting van simboliese verwysings (sy palimpsemagtige tegniek) en hierdie simboliese betekenislae word by Viljoen verder gevoer waar dit ook binne 'n literêre konteks 'n bykomende simboliese waarde aan die roman toevoeg. So word Poussin se skildery van die somer uit *Die Vier Seisoene* die storie van Rut en Boas wat in Viljoen se roman *Ruta en Bojas* word wat as 'n paar verstoot word uit die paradyslike, soos gesuggereer in die roman (154).

Gedurende 1647-1648 ontdek Poussin die “dieper dimensies” van lewe in die natuur. Hierna word sy landskappe somber, geheimsinnig en stigteliker en verskil dit radikaal van sy vroeëre Bacchanaliese skilderye se speelse natuurtonele. Nou skilder Poussin die konflik en ambivalensie wat in die natuur te bespeur is met oorgawe: “The conflict between violence and sensual pleasure, between joy and death, which had inspired his ‘heroic’ scenes acquired a new significance . No longer merely incidental to the human situation, it now becomes assimilated to the contrast between the endless, carefree life of Nature and the pathetic brevity of man’s lot on earth” (Chatelou, 1963:224 & 225.) Poussin wil dus die tragiese faset van die lewe beklemtoon met behulp van kontras.

In die roman word ook verwys na die ambivalensie in die natuur wat by Poussin in hierdie tydperk voorkom – sy sogenaamde middeltydperk (22). Viljoen boots hierdie tipe landskappe van Poussin na deur middel van jukstaponering van die natuur, wat sy gang gaan met die weerlose, hulpelose, sondige, gevalle en patetiese mens. Die natuur in die roman is oordadig en welig in die hawestad en meetbaar en wyd en oop in die Wes-Kaap en die Karoo. Viljoen slaag ook, soos Poussin, daarin om die tragiese lot van die mens sodoende te beklemtoon. Nadat Lena haar eie lot en die lot van die mens intiem bekyk (met die lykskouing - 201) beseft sy dat die kleure van die mens – en die verrotting dus – lewerrooi, kaneelbruin en bruinpienk is

(202.) Dit kan gesê word dat omdat die kleur van die geopende (tragiese) liggaam nie groen is nie, Lena onbewustelik nie van groen hou nie (202). Hoewel sy haar – ironies -dikwels tot groen landskappe wend, weet Lena dat groen vir oneindige lewe staan – iets wat nie meer vir Eva en die verlore paradys bedoel is nie. Daarom wend sy haar, ook as kunstenaar, instinktief na die kleure wat vir haar simbolies is van verganklikheid.

5.4 Omskrywende begrening van Poussin se skilderye

5.4.1 Beskrywing, analise en toepassing van kunswerke van Poussin



Die begrafnis van Phocion, 1648

Beskrywing

Die skildery beeld 'n klassieke landskap uit met heuwels en berge in die agtergrond, 'n antieke stad sigbaar in die middelvlak. Bome, 'n rustige waterstroom, 'n skaapwagter, 'n ossewa, en in die voorgrond twee mans wat 'n toedraaide liggaam op 'n draagbaar dra. Onweerswolke bou in die lug op en die hele landskap is in 'n goue skynsel gehul. Die kleure wissel van duifgrys in die lug, tot marmertige wit en terracotta op die geboue tussen 'n golwende groen landskap. Die figure in die skildery word deur die landskap verdwerg, tog is daar heldergeklede figure oral teenwoordig. Die liggaam wat in wit doeke toedraai is, vorm 'n onwaarskynlike fokuspunt onderaan die skildery.

Analise

Die skildery beeld die klassieke verhaal uit, wat in Plutarchus se werke voorkom, van die Atheense generaal Phocion wat onregverdig ter dood veroordeel is vanweë sy kritiek teen die oorlog teen Macedon. Hierdie skildery is die eerste in 'n reeks van twee skilderye rondom die tema van Phocion se dood. Die tweede skildery beeld die held se vrou uit wat sy as optel sodat dit herbegrawe kan word in die stad Athene. (Vergelyk afsonderlike bespreking.)

Volgens oorlewing het Phocion se vyande die Atheense demokratiese sisteem misbruik om hom skuldig te bevind. Poussin beeld hom in hierdie skildery uit as die slagoffer van 'n politiese moord, 'n held wie se liggaam uit die stad uitgedra word na die nabygeleë Megara, om daar veras te word. Volgens Atheense wette was dit verbode om 'n verraaiër, na hulle mening Phocion, se liggaam in die stad self te begrawe. In die stad, sigbaar in die agtergrond, gaan die mense hulle gewone gang.

Die stad met sy tempel, sy koepels en sy klassieke geboue word 'n agtergrond vir die droewige lykstoet van twee slawe en die oorskot van die held in die voorgrond. Beckett (1994:220) lewer die volgende kommentaar op die toneel: "Yet all this outward stability is made into a lie by the sad pair in the foreground, moving disconsolately through the wholly civilized terrain on their uncivilized task. Justice has been flouted, cruelty and envy have triumphed: the great pacific state apparatus grinds on with massive and unreal dignity."

Atmosferiese perspektief ontbreek in die skildery: die objekte in die verste uithoeke van die oorweldigende landskap word met dieselfde detail geskilder as dié in die voorgrond. Die diep ruimte van die agtergrond is met grafiese helderheid geskilder en strek sover as wat die oog kan sien. Die komplekse detail in sowel die argitektoniese strukture as die figure en landskapselemente dra by tot die fassinerende effek wat die skildery op die kyker het. Die komposisie is in verskillende vlakke opgedeel: 'n agtergrond, 'n middelste vlak en 'n voorste vlak, waarin die liggaam van Phocion geïsoleerd uitgebeeld word. Hierdie vlakke lei die oog metodies van die een kant van die skildery na die ander kant, en van bo na onder. Dit het tot gevolg dat die kyker se oog geleidelik na die agtergrond gelei word, terwyl die ander vlakke deeglik beskou word. Die presiese weergawe van argitektoniese detail in die skildery dui op Poussin se belangstelling in klassieke argitektuur, en sy opleiding in Romeinse argitektuur (Sporre, 1989:305).

Die skildery word beskou as 'n heroïese landskap wat aan die een kant die goeie dade van die held besing, maar tegelykertyd bestaan daar 'n ironiese kontras tussen die oorfloed van die natuur, die feestelike stemming van die mense (dalk feesgangers by die Tempel van Jupiter) en Phocion se tragiese lot. Dit dra by tot die somber atmosfeer van die skildery. Die inhoud van die skildery kan dien as 'n bewys van die alomteenwoordige ambivalensie binne die bestaan.

Toepassing

Hoewel bogenoemde skildery nie outonoom in die roman figureer nie, skakel dit tematies aan by die tweede skildery in die reeks, naamlik *Die optel van die as van Phocion*. Laasgenoemde skildery is een van twee gekombineerde Poussin-werke wat in die omslag van die boek gebruik word, en is daarom baie belangrik as oriënteringspunt.

Poussin, as landskapskilder van die meer klassieke Baroktradisie, is uiteraard humanisties geïnspireerd, en beeld daarom 'n geïdealiseerde wêreld uit: 'n ideale agtergrond vir heroïese daade gepleeg deur "groot" helde, daade wat ver bo die alledaagse wêreld verhewe is. Rookmaaker (1994:23) huldig die volgende siening oor die skildery: "Poussin painted a world as it should or might have been: a world inhabited with gods – in a deep sense allegorical figures – or heroes, ideal human beings from a lofty and poetic past ... His art is imbued with a philosophy of life and of the cosmos, ordered and well defined, deeply human while yet more than human." Rookmaaker impliseer met hierdie stelling dat daar meer agter Poussin se skildery skuil as wat die oog kan sien, dat hy 'n sekere norm wou vaslê, 'n begeerte wou "uitspreek" (uitskilder) na 'n geïdealiseerde visie van die mensdom.

Ambivalensie is ook gesetel in hierdie skildery, aangesien die dood hom onwrikbaar aan die kyker opdring: die dood is teenwoordig selfs in Poussin se aardse paradys: "Poussin dreams of an earthly paradise, with great men, a high humanity – but, alas, a fragile and easily-broken one, as if it is a dream that will never be fulfilled" (Rookmaaker, 1994:23.)

In Viljoen se roman word hierdie selfde tipe ambivalensie verwoord in die afdeling getiteld "N GESIG OP DIE PARADYS" (126.) Die kolonel bevind hom hier in 'n landskapsomgewing wat beskryf word as paradyslik: "Na drie dae bevind hulle hulle in 'n omgewing van voorwêreldlike prag ... 'n gesig op, 'n visioen van die paradys" (127.) Tog is die verganklikheid ook hier teenwoordig wanneer hy 'n "pyn van verlange en dreigende ontbinding" (126) in sy bors ervaar. Ook die kolonel se droom van 'n ideale wêreld is verydel, want ten spyte van die paradyslike wat die oog waarneem, is ook hiêrdie wêreld broos, breekbaar en gesetel in die onvolmaakte.



Die optel van die as van Phocion, 1648-1650

Beskrywing

Net soos die eerste skildery in die tweeluik, het hierdie skildery die verhaal van die Atheense held Phocion as tema. Dit beeld Poussin se fassinering met mitologiese figure in die landskap uit – 'n tipiese eienskap van Poussin se tweede landskapstyl. Hierdie skildery verskil dramaties van die eerste een, hoewel beide die dood as gemene deler het. Die eerste skildery is 'n soort herdenking van die slawe se daad om, te midde van gebeurlikhede in die stad, die vernedering te verduur om die gevalle held se oorskot uit te dra. Dié daad, sowel as Phocion se onregverdige heldedood, word gesimboliseer deur die monumentale Atheense geboue in die agtergrond.

In teenstelling hiermee sien die kyker in die tweede skildery die intieme daad van Phocion se vrou en haar slavin wat sy as bymekaar maak aan die buitewyke van Megara. Volgens Verdi (1990:101) is hierdie daad 'n "...clandestine act which is mirrored in the more enclosed and mysterious nature of the scene".

Ook in hierdie skildery word die natuur in sy welige oorvloed uitgebeeld: die skildery word omraam en byna "ingeperk" deur hoë bome, wat 'n misterieuse kwaliteit daaraan gee. Die held se vrou kom byna angstig voor terwyl sy die as optel, terwyl die slavin senuagtig rondkyk. Hierdie liggaamshoudings skep spanning en laasgenoemde word versterk deur die teenwoordigheid van 'n misterieuse man wat vanuit die skadu's (regs van die skildery en op die agterkant van die romanomslag) op die twee vroue spioeneer.

Hierdie gelade toneel word in die skildery gekontrasteer deur gewone mense wat, op die agtergrond, hulle daaglikse gang gaan: besig om te bad, te lees en pyl te skiet. Hierop reageer Verdi (1990:101) soos volg: "They go about their daily lives indifferent to Phocion's fate. The world does not pause over the downfall of one man."



Et in Arcadia Ego, 1638-40

Beskrywing en analise

Hierdie werk is die tweede skildery wat Poussin oor die Dood-in-Arkadia-tema geskilder het. Die eerste, bekend as die Chatsworth-weergawe, het hy tussen 1630 en 1632 geskilder. Dit beeld 'n groep skaapwagters uit wat met 'n skok 'n graf ontdek in die idilliese landskap waarin hulle hulle bevind. Hulle leun gespanne vooroor in 'n poging om die steurende boodskap op die grafsteen beter te kan lees: "Ek, die oorledene, was ook eens in Arkadia", ook: "Ek, die Dood, is selfs in Arkadia teenwoordig." In hierdie skildery sit Poussin die Arkadiese tema van die Italiaanse kunstenaar Guercino voort. In sy skildery maak hy toevoegings tot die inhoud van Guercino se skildery deur die Arkadiese riviergod Alfeus tot die toneel toe te voeg, en deur 'n meer amoreuse inhoud aan die skildery te gee met die inskildering van 'n vroulike skaapwagter.

Die aandag word hier gevestig op die tweede skildery, naamlik *Et in Arcadia Ego* (die Louvre-weergawe). Die oorspronklike titel was *Vreugde word deur die dood gedemp*. In hierdie werk is die groepering en houding van die skaapwagters meer ontspanne en ontbreek die geskokte, gespanne uitdrukkings sigbaar in die eerste werk. Dit is asof elkeen van die vier skaapwagters (drie manlik en een vroulik) individueel reageer op die inskripsie op die grafsteen: "Et in Arcadia Ego." In die agtergrond is idilliese berge sigbaar, terwyl bome die grafsteentoneel in fokus omraam.

Die vier figure is simmetries gerangskik rondom die grafmonument, besig om in 'n kalm "stilte" met mekaar te kommunikeer. Een van die herders kniel voor die steen, asof hy die inskripsie van nader wil lees, terwyl 'n tweede dit met die mooi meisie bespreek. Laasgenoemde lyk asof sy die woorde bepeins. Die laaste herder kom voor asof hy diep en melankolies nadink oor die betekenis van die graf in hulle arkadiese landskap. Die graf is 'n eenvoudige, reghoekige vorm

wat parallel geplaas is met die horisontale komposisie van die skildervlak. Die kleurgebruik is ryk maar gedemp: ougoud, stofpienk, oker, swartgroen en diepblou.

Die skildery adem 'n gevoel van vrede en kalmte, byna soos die Arkadia waarin Poussin se herders hulle bevind. Beckett (1994:218) beklemtoon die gevoel van stilte wat die skildery uitstraal: "Poussin's Arcadia is a silent place; even the shepherds seem to be communicating by gesture rather than by word. They seem to have found, to their bewilderment, their first evidence of death." Panofsky interpreteer hierdie houding van die groep as 'n kalm meditasie oor 'n pragtige verlede wat verby is: "They seem to think less of themselves than of the human being buried in the tomb – a human being that once enjoyed the pleasures which they now enjoy, and whose monument 'bids them remember their end' only in so far as it evokes the memory of one who had been what they are." (Panofsky, 1955:313.)

Hierdie skildery beeld nie 'n dramatiese en skielike konfrontasie met die dood uit nie. Dit blyk meer 'n spirituele kontemplasie te wees oor verganklikheid. Beckett (1994:218) som die skildery se inhoud op deur dit te vergelyk met elke mens se erkenning en aanvaarding van sy verganklikheid. Net soos wat die jong skaapwagters die dood midde-in hulle Arkadia moet aanvaar, net so is dit elke mens se taak om sodanig volwasse te word dat die dood as 'n natuurlike lewensproses aanvaar kan word, en nie meer as 'n bedreiging nie.

Die inskripsie op die grafsteen vorm die fokuspunt van die skildery, en die kyker se blik word direk daarheen gelei deur middel van die herders se vingers wat oor die woorde streef. Oor die presiese betekenis van die inskripsie op die grafsteen is daar heelwat uiteenlopende menings. Ek volstaan met Panofsky se verklaring daarvan, naamlik dat dit die dood self is wat aan die woord is. "This inscription emphasizes the fact that the *person buried in this tomb has lived* (past tense) in Arcady. Here, then, we have the occupant of the tomb substituted for the tomb itself, and the whole phrase projected into the past: what had been a menace has become a remembrance." (Panofsky, 1955:317.)

Hierdie skildery is 'n toonbeeld van Poussin se toenemende passie vir orde en helderheid: die figure is nie sorgvrye of verwaarloosde skaapwagters nie. Hulle is geskoei op die klassieke ideaal: perfek, sober en waardig. Die jong vrou se fynbesnede neus, gladde wenkbroue en perfekte proporsies weerspieël die geïdealiseerde ideaal van antieke Griekse beeldhoukuns. Midde in hierdie perfekte wêreld skuil egter die verganklike en die menslike. Poussin herinner die mens op subtiële wyse aan sy weerloosheid en uitgelewerdheid aan die verloop van tyd.

Toepassing

Uit die konteks van die roman kan afgelei word dat Poussin se twee Arkadiese skilderye begryp kan word as 'n tipe memento mori. Arkadia kan by implikasie gesien word as 'n sublieme,

paradyslike plek waarheen die mens sal wil ontsnap om die dood te ontkom. Dit korreleer met Schama se siening: "... (at) the heart of one of our most powerful yearnings is: the craving to find in nature a consolation for our mortality" (1995:15). Dit is ook by Lena die geval. Wanneer sy direk gekonfronteer word met die dood het sy 'n sterk drang om haar "toevlug tot die landskap te probeer neem." (201.)

Tog is die wete helder in Lena se bewussyn dat die landskap wat sy in gedagte het, naamlik die sagte, groen arkadiese heuwels, "haar geen skuilplek sal bied nie" (201.) Dan moet sy haar toevlug neem tot die landskap van die verganklike ligaam, wat nie 'n arkadiese landskap is nie, maar 'n ambivalente landskap, wat beide die dood en die lewe gelyktydig akkommodeer.

Dit is op hierdie punt van belang om kortliks te fokus op die begrip "memento mori". Die tema van die dood as 'n permanente metgesel van alle lewende dinge op aarde is 'n belangrike tema in Viljoen se oeuvre, en bereik 'n hoogtepunt in haar roman **Buller se plan** (1999).

In hierdie roman word Hans Holbein die jongere se memento mori-detail uit sy skildery *Die ambassadeurs* as omslagontwerp gekies. Holbein se houtsnede-afdrukreeks, naamlik *Die dans van die dood* word ook teksinhoudelik verweef en verbind aan die karakter Jan de Dood. Hiermee onderstreep Viljoen myns insiens die tema van die intimiteit en onafwendbaarheid van die dood. Sy maak met ander woorde gebruik van 'n eeue-oue tegniek, dié van die kombinasie van woord- en visuele teks om die leser te herinner aan die konstante teenwoordigheid van die dood.

Kuns is reeds in die veertiende eeu, gedurende die dodelike plaë wat deur Europa geswiep het, ingespan om die onafwendbaarheid van die dood te visualiseer: "By separating the procession in *The Dance of death* into individual scenes, Holbein was able to intensify the suddenness and personal tragedy of death." (Meggs,1992:107.) Reeds in die omslagontwerp van **Landskap met vroue en slang** (1996) is daar al sprake van 'n skielike en onverwagse konfrontasie met die dood (vergelyk bespreking van *Landskap met man gedood deur 'n slang*).

Viljoen gebruik nie slegs skilderye om die tema van die dood as metgesel, te onderstreep nie. Sy voeg talle ander verwysings na die dood, verrotting en aftakeling in. Die dood word nog 'n stukkie kaleidoskoop waarna en waardeur Lena moet kyk om die volle omvang van haar menslike werklikheid te begryp. Die mens, soos verteenwoordig deur Lena, kan dus nie die realiteit van die verwarrende en kortsondige bestaan van die mens ontvlug nie. Net soos wat sy haar herhaaldelik na Poussin se ambivalente skilderye moet wend (23), net so moet sy ook die dood konfronteer (201), ten einde haar "teenstrydige emosies" (201) los te laat. Eers dan besef en aanvaar sy dat alles nié noodwendig moontlik is nie (207) en kan sy haar met onverdeelde aandag en energie oorgee aan haar kunstenaarsroeping (207.)



Landskap met man gedood deur 'n slang, 1648

Beskrywing, analise en toepassing

Hierdie skildery is een van Poussin se eerste landskapskilderye en verskil van sy ander landskappe vanweë die feit dat die presiese geografiese ligging wat in die skildery uitgebeeld word nie bekend of identifiseerbaar is nie. Laasgenoemde gegewe verhoog die universele kwaliteit van die skildery, wat tematies aansluit by die roman, waar die karakters en die lesers worstel met universele kwessies soos onder andere die dood, die weerloosheid van die mens en sy omgang met die natuur.

Die skildery "vertel" die verhaal van 'n vrou wat langs 'n pad 'n waarskuwingsteken rig aan 'n jong man. Hy kyk beangs na 'n reuse-slang wat met die lyk van 'n man in 'n fonteinpoel verstrengel is. Dié toneel, wat in skadu gehul is, is links op die voorste vlak van die skildery sigbaar. Die middelste vlak word gevul deur die vrou, die beangste jong man en 'n poel water waarin geboue weerkaats lê. Antieke argitektoniese strukture, wat aan 'n middeleeuse dorp herinner, berge, onweerswolke en 'n stukkie blou lug links bo vul die agtergrond, terwyl die hele skildery deur bome omraam word.

Hierdie skildery is 'n voorbeeld van die sogenaamde "ideale landskap" wat in die Barok besonder gewild was. Kitson (1966:74) beskryf dit soos volg: "The essence of ideal landscape painting lay in the conjunction of two things: drawing from nature in the countryside round Rome ... and the use of a certain set of pictorial conventions." Laasgenoemde sou dan volgens bogenoemde bron die volgende tot gevolg hê: 'n voorgrond bestaande uit 'n min of meer gelyk vlak omraam deur 'n groep bome. Verder terug in die skildervlak sal 'n groep kleiner bome sigbaar wees en een of meer klassieke geboue. Twee ander belangrike byvoegings is die volgende: figure, dikwels vanuit 'n mitologiese, Bybelse of historiese agtergrond, en 'n ligbron wat die uitgebeelde tonele omhul. Volgens Kitson (1966:74) was die hoofdoel van hierdie Barokskilderye nie om die landskappe presies na te boots nie, maar om die natuur uit te beeld op 'n geïdealiseerde wyse.

Hoewel hierdie landskap dus geïdealiseer is, is dit geensin monotoon of gestereotipeer nie: "It was capable of almost infinitely varied nuances of interpretation and several major differences of emphasis. Poussin, as might be expected, stressed logic and clarity, preferring strong sunlight and sharp outlines and applying to the confusion of external nature the same principles of mathematical order which he introduced into his figure compositions." (Kitson, 1966:74.) Die tema van die skildery, naamlik die verwarring en gebrokenheid wat die dood meebring, soos vergestalt deur natuurkragte (hier die slang), word gejuksaponeer deur Poussin se strewe na logika in sy werke: "Poussin strove for rational and clear structure in his work." (Rookmaaker, 1994:95.)

Hierdie jukstaponeering van teenstrydighede, die bybring van disparate dinge en oënskynlik onversoenbaarhede in sy skilderye het besondere sterk raakpunte met die postmodernisme, omdat, soos Hambidge (1995:76) dit stel, die postmodernisme se sentrale uitgangspunt juis teenstrydigheid is. Die aanname kan hier gemaak word dat Viljoen se gebruik van Poussin se skilderye in haar teks dan ook verband kan hou met sekere raakpunte van postmodernistiese eienskappe wat in Poussin se skilderye geïdentifiseer kan word. (Daar moet egter geen verwarring ontstaan oor die feit dat Poussin onder geen omstandighede as 'n postmodernis gesien moet word nie.)

'n Deel van bogenoemde aanhaling uit Kitson word ook woordeliks as motto in die roman gebruik, deels om die belangrike inspraak van die skilderkunstige landskap in die roman te onderstreep, maar sekerlik ook om as gids vir die leser te dien: die roman hou ook verskillende nuances van interpretasie in en het verskillende fokuspunte. Laasgenoemde hou verband met en verhoog die postmoderne kwaliteit van die roman.

Om Poussin se werk in 'n moderner, of dan postmoderne konteks te sien, is geensins vergesog nie, veral nie binne 'n kunshistoriese konteks nie. Cézanne, post-Impressionis, was intens bewus van die feit dat die kunstenaar – skilder – nie die natuur naboots nie, maar 'n redelik getroue weergawe van die natuur gee op 'n plat vlak, naamlik die skilderdoek. Volgens Cézanne moes hierdie weergawe 'n rasonele, menslike insig weergee van die werklikheid soos wat die kunstenaar dit sou sien. Hiervoor het hy hom na die werkswyse en tegnieke van Poussin gewend, en sodoende, volgens Rookmaaker, die eerste doelbewuste treë gegee tot die totstandkoming van moderne kuns: "In this way he tried to make a new impressionistic art worthy of the art gallery, of equal standing with the great masterpieces of the past. Here he was thinking of the great classical landscape painter Poussin, who also strove for rational and clear structure in his work. Cézanne wanted to restore the great tradition of Poussin...: the first step to modern art had been taken." (Rookmaaker, 1994:95.)

Ook die modernis Fernand Léger (1881-1955), wat in 'n masjiniesties-kubistiese styl geskilder het, het hom binne 'n Marxistiese konteks na die werke van Poussin gewend ten einde 'n tipe "kuns vir die volk" te skep: "In a picture such as *The Constructors* (1950), we see an attempt to bring a Poussinesque classicism to terms with properly modern and Marxist subject-matter ... Léger looked back towards the Baroque of Poussin in trying to create an 'art of the people'." (Lucie-Smith, 2001:43&49.)

Nog 'n kunstenaar wat hom bewustelik na die kuns van Poussin wend om 'n postmodernistiese stelling te maak is die Chinese postmodernis Wang Xingwei (1996). Hy het in die 1990's beroemdheid verwerf met sy weergawe van Poussin se *Et in Arcadia Ego* (vergelyk bespreking van Poussin se skildery). Xingwei vervang Poussin se klassieke skaapwagters geklee in hulle tradisionele tunieke met 'n jong man geklee in 'n moderne hemp en 'n denimbroek. Die betekenis agter Xingwei se *Arcadia* (1996) is gesetel in die postmoderne siening dat nuwe tegnieke en metodes in die kunste (fotografie en letterkunde ingesluit) geografiese, historiese en kulturele verskille oorbrug en dat dit tot kontemporêre uitdrukking lei, wat op sy beurt universeel is. Die hele kwessie van verandering en van die verskuiwing van grense is opgesluit in hierdie siening (Lucie-Smith, 2001:285.)

Dit is duidelik dat Poussin, soos ook ander klassieke kunstenaars, 'n rol speel in die totstandkoming van postmodernistiese kuns. Lucie-Smith (2001:285) beweer dat daar 'n toenemende teenwoordigheid van klassieke vorms in kontemporêre kuns te bespeur is, wat gekoppel kan word aan 'n tipe Post-Popkuns: "...what classical imagery very often does is to build bridges between intellectual theorizing and popular life – the life of commerce and the street. Works that employ classical imagery can be approached in many ways ... In the context of today's fragmented culture, they are inevitably ambiguous, and this ambiguity gives them energy." (Lucie-Smith, 2001:285.)

Lucie-Smith se siening koppel Poussin feitlik direk aan Viljoen se postmoderne teks: die oneindige interpretasiemoontlikhede (soos Kitson dit stel), die vermenging van alledaagse dinge en mense met die meer verhewe dinge en mense (byvoorbeeld Lena, gewone ma, vrou en Jack, wat wêreldliteratuur lees, en die verwysings na Kafka in die roman), die gefragmenteerde aanbod van die roman (waarna gedurig verwys word in die studie) en die ambivalensie (wat soos 'n goue draad deur die roman loop en aan die teks sy eiesoortige karakter verleen).

Daar kan dus aangeneem word dat dit heel aanvaarbaar is om in 'n postmodernistiese konteks die visuele kunste in die literatuur na te boots en van klassieke kunstenaars soos Poussin gebruik te maak om aan tekste (hierdie geval Viljoen se teks) "energie" en nuwe en meer betekenislae toe te voeg. Hierdie afbreek van die "veilige" skeidslyne tussen kunsvorme dra by tot die skep van 'n palimpsest in die roman, wat 'n interafhanklikheid tussen die kunsvorme

impliseer. Dit lei weer tot die nuwe manier van lees, waaraan Hambidge die leser telkens herinner (elders in die verhandeling). Dit getuig by uitnemendheid van postmodernistiese benadering tot die teks.

Die inspirasie agter Poussin se skildery is waarskynlik op sy beurt aan die letterkunde ontleen, wat die argument versterk dat daar 'n onlosmaaklike band bestaan tussen die litterêre en die visuele kunste. Dieselfde toneel word byvoorbeeld ook in 'n gedig van Homer (Illiad 111) beskryf, wie se poësie in besondere detail deur Poussin gelees is: "As a man who has come upon a snake in the mountain valley steps back, and the shivers come over his body, and he draws back and away, cheeks filled with a green pallor." (Cropper & Dempsey, 1996:293.) Die slang om die lyk in Poussin se skildery het semanties 'n uitkringende effek: die vrou rig 'n waarskuwingsteken, die jongman se bewegings stol van skok, en die jeugdige, wat saam met sy vriende in die meer roei, word bewus van die gebeure. Félibien (in bogenoemde bron) verwys na hierdie "tegniek" van Poussin as verskillende stappe van angs of vrees, wat spontaan voorkom wanneer die mens in 'n onverwagse ontmoeting met die dood staan.

Poussin se tema hier is dus die mens se onverwagse ontmoeting met die dood, hier in 'n oerlandskap wat paradyslik en idillies lyk. Dit handel oor die bedrieglikheid van 'n sogenaamde sublieme landskap waar die dood en vernietiging om elke draai skuil.

Verdi (1990:69) beskou ook hierdie skildery as 'n metafoer wat Poussin gebruik het om die universele tema van die mens se vrees vir die dood skilderkunstig uit te beeld. In al die poëtiese en mitologiese bronne van waaruit Poussin inspirasie kon kry vir sy temas (byvoorbeeld Danté se **Inferno** en Virgilius se **Eclogae**) word die tema van die dood as alomteenwoordigheid aangespreek, selfs in die mees idilliese natuurlike omgewings of ruimtes: "In all of these sources it serves as a reminder of the need for vigilance in the face of unpredictable nature and of those sudden blows of fortune which may befall even the most favoured of men." (Verdi, 1990:69.)

In die roman word hiérdie tema 'n leitmotief, wat myns insiens in **Buller se plan** (1999) 'n klimaks bereik in Viljoen se oeuvre. In Poussin se skildery is die slang die vehicle waardeur die boodskap oorgedra word aan die kyker. Dié tema van die slang as bose verwoester is so oud soos die mensdom self. Die slang is egter 'n ambivalente simbool (sien onderafdeling oor die slang), en sy teenwoordigheid in die roman (sowel verbaal, soos in die titel en die teks, as visueel, deur middel van die gekose skildery op die omslag) is ook opvallend ambivalent. 'n Volledige onderafdeling oor die slang se simboliek en ambivalente rol in die roman sal volg na 'n kort bespreking van Poussin se skildery *Landskap met twee nimfe en 'n slang* (1659). Wat van belang is, is die feit dat die slang in verskillende kontekste in die roman verskyn (onder andere binne die konteks van Poussin se skildery) en dat daar in die afdeling oor die slang

gepoog sal word om na die slang as ambivalente gegewe te kyk wat, binne die verskillende kontekste, uiteindelik ook sal help om Lena se individuasieproses te verstaan en te voltooi.



Landskap met twee nimfe en 'n slang, 1659

Beskrywing, analise en toepassing

Hierdie skildery val ook in die kategorie van die sublieme landskap, maar sluit tematies aan by 'n mitologiese onderwerp, naamlik nimfe. Poussin het hierdie werk in die laaste jare van sy lewe geskilder en word beskou as besonder verbeeldingryk en intens persoonlik. Ook in hierdie werk is daar 'n slang teenwoordig: die skildery beeld die oomblik uit waar 'n slang 'n voël insluk en sodoende die twee nimfe se kalmte versteur. Hulle staar in bewondering na die krag en soepelheid van die reptiel, terwyl hulle weer eens omring word deur 'n idilliese, ongeskonde landskap. Die slang is in die linkerhoek net-net sigbaar in die donker skadu's van die bosse wat hom omring. In die middelgrond van die skildery is 'n groot dam water sigbaar. 'n Man loop gebukkend op die wal van die dam. Hy word verswelg deur die grootsheid van die landskap wat hom omring. In die agtergrond is berge en geboue sigbaar, terwyl die skildery deur bome aan weerskante omraam word. Hierdie agtergrondlandskap van Poussin word deur Wollheim (1990:228) beskou as 'n poging van Poussin om 'n element van misterie aan die landskap te verleen.

Verdi (1990:69) beweer dat die slang in hierdie skildery, soos in talle ander skilderye van Poussin, as vermaning dien dat die natuur onvoorspelbaar is en dat enige mens – belangrik al dan nie – onder die negatiewe kragte van die natuur kan ly: "It also alludes to the presence of death, even in the midst of the most idyllic surroundings." Die skildery beeld die allereerste toestand van die aarde uit, en binne hierdie ongeskonde landskap dui die slang se teenwoordigheid op die onheilspellende krag van die natuur.

Ook Wollheim, wat in die roman by geleentheid woord vir woord in vertaalde weergawe deur Lena aangehaal word (21,22,23 & 24), beklemtoon Poussin se preokkupasie met die kragte van die natuur, en met die ambivalensie teenwoordig, veral in sy latere werke. "In the first place, this sense that the past survives within the present, or that the present is heavy with the future, fosters in a general way the view that nothing is, for better or for worse, just what it appears to be. Disturbing forces, not fully assimilated, not fully anticipated, lurk within the most placid settings. An ambiguous perception of the world is thus encouraged." (Wollheim, 1990:224.)

Volgens bogenoemde bron wou Poussin die natuur uitbeeld as 'n palimpses wat verskeie lae of vlakke wou uitbeeld: "Nature, now represented as holding within itself different layers of time, of culture, of instinct, becomes not merely a more flexible, it becomes a vastly more potent, a vastly more disturbing, vehicle of expression. It is now a vehicle admirably suited to express the new ambiguity of feeling." (Wollheim, 1990:224.)

Die eerste doelbewuste pogings van Poussin om die ambivalensie in die natuur uit te beeld geskied deur middel van die invoeging van die slang: "It occurs from the middle period onwards. It is the recurrent presence of the snake, the hidden danger which chooses the richest vegetation for its habitat: the snake is the traditional guardian of the well or spring, and also sinister intruder on hot summer days." (Wollheim, 1990:226.)

Die slang, wat tradisioneel beskou word as die bewaker van "die put en die fontein" (22), is gereeld in antieke tye in kunswerke uitgebeeld. So is die slang- en voëlgroep (soos in Poussin se skildery onder bespreking) in die Palestrina-mosaïek sigbaar. Die slang se verbintenis met die fontein in die skildery kan aan die hand van die slang se rol as bewaker van die fontein verklaar word: "The idea of a snake as the guardian of a spring is common in antiquity, and is linked up with the general connection of snakes with the underworld from which the spring rises." (Blunt, 1967a:314.) 'n Verdere verklaring vir die teenwoordigheid van die slang is dat die meer in die agtergrond deur giftige slange bewoon word wat die water sodanig vergiftig dat al die visse en paddas sterf, en die landskap en al sy bewoners (ook die mens) deur die slange gedomineer word (Blunt, 1967a:314.)

Blunt (1967a:313) sluit voorts by bogenoemde gedagte aan wanneer hy oor Poussin se panteïstiese inslag in sy mitologiese werke die volgende opmerk: "Poussin goes beyond the humanist concept of nature as something which can be controlled by man and made to act in accordance with his rationalist concept of the universe." Hierdie besef dat die natuur onder geen omstandighede beheerbaar is deur die mens nie, dring tot Lena deur in die subtropiese hawestad. Daarom wend sy haar, ironies, tot Poussin se sogenaamde koel, kalm, beheersde landskappe net om verwar te word en ongevraag en onverwags herinner te word aan die slang se teenwoordigheid. Sodoende besef sy ook dat sy haar glad nie meer na dié landskap as

“skuilplek” kan wend nie (201) want selfs die sublieme landskap is uiteindelik ook gevaarlik, bedreigend en verwarrend.

Hierdie skildery van Poussin word nie slegs deur Viljoen gebruik as ‘n memento mori in die roman nie, maar dit kan ook gekoppel word aan, soos reeds genoem, die individuasiëproses by Lena. Om hierdie stelling te staaf, sal die teenwoordigheid van die nimfe ondersoek moet word.

Volgens Larousse (1990:162) val nimfe onder die kader van sekondêre gode. Hulle was bekend vir hulle uitsonderlike skoonheid en ewige jeugdigheid. As gode sowel as bewakers van die natuur - die berge, woude, strome, fonteine en waterputte – asook as die bewakers van die skaapwagters, pas hulle in Poussin se skildery in by die skilder se panteïstiese siening. Hulle kan ook gekoppel word aan die slang as die simboliese bewaker van die put en die fontein (vergelyk afdeling oor die slang). Hulle teenwoordigheid kan ook ambivalent wees, aangesien hulle kan dui op die simbool van sowel vrugbaarheid en geboorte as verganklikheid en die dood. (Cirlot, 1981:238.)

Laasgenoemde bron haal ook Jung aan wat beweer dat die nimf verbind kan word aan die individuasiëprosesteorie. Jung sien die nimf as ‘n onafhanklike en gefragmenteerde uitdrukking van die vroulike deel van die onbewuste. Die nimfsimbool korrespondeer, volgens Jung se psigoanalise, met ‘n relatief onontwikkelde fase in die individuasiëproses. Dit word gekenmerk in die individu deur onder andere die konsepte verleiding, veelvoudigheid en ‘n onvermoë om oplossings te vind vir krisis. Volgens Blunt (1967a:315) is hierdie mitologiese figure verhewe bo die alledaagse menslike tekortkominge: “...they are abstract beings existing in a world above love or any other emotion, who symbolize those mysterious forces of nature which are implicit in the painting of the actual landscapes”.

Dit is duidelik uit bogenoemde redenasie dat ook die nimfe ‘n ambivalente betekenis is in die roman (en skildery) het: aan die een kant simbolies van die geheimenisse van die natuur, maar ook simbool van ‘n onvoltooide individuasiëproses.

Die verwysings na die vroulike onbewuste en die individuasiëproses kan gekoppel word aan Lena, waar die nimfe se simboliese konnotasies verbind kan word met haar soeke na identiteit en bevryding. Die titel van die roman verwys na “vroue”, in plaas van “nimfe” wat, na eie mening daarop kan dui dat die vroue in die roman by die onvoltooide nimffase moet/kan verbygroeï. Lena is aanvanklik ook byna net ‘n toeskouer (soos die nimfe in die skildery) van die landskappe waarin sy haar bevind asook van die gebeure in dié landskappe. Sy kyk na Poussin se sublieme landskappe, maar bly ‘n toeskouer (20,21,22 & 23, ens.) Lena kyk by Mara se motorvenster uit na die veranderde landskap om haar (26), maar sy bly passief in die motor sit. Sy kyk lank na die krokodille in die hok in die park (43), sy en Mara en soms ook Keet sit in die tuin en kyk na alles om hulle (48). Tog bly Lena ‘n onbetrokke toeskouer.

Sy verkies ook om slegs onbetrokke toeskouer te bly wanneer die lykskouing gedoen word, en na 'n veilige plek te vlug, naamlik die psigologiese landskap van haar gees: "Sy het die gevoel dat die ervaring op hande nie net buite die reikwydte van haar artistieke gemoeidhede lê nie, maar ook buite waarmee sy haar wil bemoei ... Laat Sofie en Mara dit doen" (197). Anders as die nimfe, word Lena gedwing om deel te word van die gebeure in haar landskap wanneer dokter Kestell die lykskouing doen. Dan beseft Lena dat sy nie meer slegs 'n toeskouer kan bly nie, en dat sy haar nie verder na die veiligheid van die sublieme landskap kan wend nie (201). Tydens hierdie gebeure "transformeer" Lena van nimf na vrou in 'n gebroke werklikheid. Dit gaan na my mening daaroor dat Lena beseft dat sy, ten einde 'n persoonlike geskiedenis te konstrueer (56) deel moet word van die landskappe om haar. Dat sy die ambivalensie in die bestaan om haar moet kan aanvaar en akkommodeer. Dat sy beseft dat sy aan en op die grens leef, tussen die sublieme en die onvolmaakte, en laasgenoemde moet kan integreer. Dan eers kan sy haar lewensiklus sinvol en met grasia voltooi.

Die vier seisoene (Word individueel bespreek.)

Inleiding

Poussin se laaste "grootse" werke bestaan uit 'n reeks van vier landskapskilderye, geskilder vir die Hertog van Richelieu, wat die vier jaarseisoene illustreer. Elkeen van hierdie werke is gekoppel aan 'n Bybelse verhaal, vandaar die titels tussen hakies. Wilenski (1949:65) voer aan dat Poussin se religieuse skildery in drie tipes verdeel kan word, naamlik die ekklesiastiese styl (wat meer dekoratief en eklekties was), die historiese, en die argitektoniese styl. Die *Die vier seisoene*-siklus ressorteer onder die kategorie religieus-histories, hoewel daar ook duidelike pogings was om die argitektoniese styl in die skilderye te integreer.

Wilenski (1949:65 & 66) definieer Poussin se religieus-historiese styl as 'n rekonstruksie op skilderdoek van 'n dramatiese gebeure in die verlede: "...it was the concoction of a *tableau vivant* on canvas, the crystallisation as it were a moment in a play". Terselfdertyd moes dit dien as 'n demonstrasie van die kunstenaar se tegniese voortreflikhede. Hierdie skilderye van Poussin moes ook, soos van sy ander werke wat reeds bespreek is, 'n mikrokosmos uitbeeld: "In these pictures Poussin ... was again attempting to achieve a microcosm; he was aiming at the expression of the whole range of human passions and emotions by gesture and expression" (Wilenski, 1949:66.)

In hierdie vier skilderye is die klein menslike figuurtjies nie slegs toevallige toeskouers in die landskappe nie, maar het hulle duidelike illustratiewe sowel as dramatiese belangrikheid, omdat hulle gebare en uitdrukkings en handelinge die hele spektrum van menslike emosie uitbeeld: van die rustigheid en vredeliewendheid van 'n paartjie in *Lente*, tot by die angs en vrees van die sondaars in *Winter*. Volgens Blunt is hierdie siklus ook van Poussin se mees fabelagtige

weergawes van die grootsheid en die krag van die natuur, soos hy dit gesien het, in haar verskeie fasette: "benign in spring, rich in summer, sombre yet fruitful in autumn, and cruel in winter" (Blunt, 1967a:332.) Terselfdertyd illustreer hierdie skilderye ook 'n onderliggende tema, naamlik die vier dagtye: lente is vroegoggend as die son opkom, somer is laatmiddag, herfs is skemertyd met sy lang, koel skadu's en winter is die nag met sy donkerte wat slegs deur 'n waterige maan verbreek word.

Besprekings van die afsonderlike skilderye in die landskapsiklus sal nou volg. Voordat daar met die analyses van die afsonderlike skilderye begin word, is dit nodig om te noem dat, omdat hierdie vier skilderye 'n eenheidsiklus vorm, daar soms na ander skilderye in die siklus verwys sal word tydens die bespreking van 'n spesifieke skildery.



Die vier seisoene: Somer (Rut en Boas), 1660-1664

Beskrywing, analise en toepassing

Die skildery is byna rigied "opgebou" uit 'n reeks reghoekige blokke met 'n driehoekvormige berg in die agtergrond. Twee "mure" koring is parallel met die skildery se voorgrond geskilder en die koring is versier met 'n tipe palmmotief, gevorm deur die stingels. Dié koringland vorm 'n kalm agtergrond vir die res van die komposisie, en dit dien byna dieselfde doel as die mere en riviere in Poussin se ander landskappe. Regs van die komposisie word die koringland se streng lyn verbreek en dit lei die oog dieper die skildery in: na 'n landskap van rotse, die see, en berge. Die drie figure in die voorgrond is in profiel geplaas en hulle gebare vorm ook 'n reghoekige vorm. Die oeswerkers agter hulle vorm 'n fries wat as't ware 'n eenheid vorm met die koringland in die agtergrond. Regs van die skildery is vyf perde te sien wat koring trap. Volgens Blunt (1967a:335) dui hierdie detail op Poussin se kennis van antieke praktyke en gee dit aan hom die vryheid om 'n manjifieke eg klassieke groepering in sy komposisie in te sluit.

Links van die skildery oorheers 'n boom die toneel terwyl vroue onder die boom besig is om brood te bak en wyn uit 'n wysak te skink. Die kleurgebruik is warm en die kleure is gloeiend: olyfgroen en blou, met aksente van perskepienk, oranje en ysblou. In die agtergrond is argitektoniese strukture sigbaar en die skildery skep 'n gevoel van behaaglikheid by die kyker.

Hierdie skildery, soos die ander in die siklus, wat die somerseisoen uitbeeld, bevat ook sterk Christelike simboliek. Christus se kruisiging word metafories uitgebeeld in die brood en wyn wat berei word. Blunt (1967a:334) noem dit sakramentele verwysings, iets wat ook in *Herfs* voorkom (die druiwe uit die beloofde land). Sauerlander (in Blunt, 1967a:334) beweer voorts dat hierdie skilderye ook gelees kan word in die konteks van die mens se fases volgens die skeppingsgeskiedenis: "*Spring*, the state **ante legem**, before the giving of the law to Moses; *Autumn*, **sub lege**, under the dispensation of the Mosaic law; and *Summer*, **sub gratia**, under the new dispensation of Christ, since from the marriage of Ruth and Boaz sprang the line of David and thus of Christ... and their marriage was also symbolical of Christ's union with the Church."

Die skilderysiklus kan, behalwe in 'n Christelike konteks, ook gelees word in die konteks van paganisme. Die volgende vier gode word, volgens Sauerlander (Blunt, 1967a:334) verteenwoordig: Apollo, Ceres, Bacchus en Pluto. In *Lente* word Apollo deur die son verteenwoordig wat deur die gaping bokant Eva deurloer. In *Somer* kan Rut, wat die koringgerf vashou waar sy voor Boas kniel, net sowel die godin Ceres wees, terwyl die druiwe en oorgrote appels in *Herfs* kan dui op die god Bacchus, sowel as op vrugbaarheid. Ten laaste is die reuse slang wat in die skildery *Winter* voorkom 'n simbool van die ryk van Hades: die onderwêreldse. Hierdie kombinasie van Christelike- en paganistiese simboliek is nie vreemd in die kuns van Poussin nie, en kom dikwels voor, byvoorbeeld in die volgende werke: *Die geboorte van Bacchus* en *Die ontmaskering van Moses*.

Hierdie feite beklemtoon na eie mening die kenmerkende intertekstuele netwerke aanwesig in Poussin se werke. Daar is 'n palimpsesagtige proses aan die gang wat dit moontlik maak om dié Barokkunsenaar se werke op 'n postmodernistiese wyse te lees, of om sy werke in 'n postmodernistiese teks te gebruik. Wat Viljoen inderdaad ook doen. Die skilderye verwys, in hierdie roman, maar ook selfs buite die konteks van die geskrewe woord, na meer as die losstaande, outonome kunswerke. Dit wys heen na bepaalde ander kunswerke of mites of stories, en selfs na bepaalde plekke en filosofieë. Dit stel dus tipies postmodernisties, besondere eise aan die "leser": beide Viljoen en Poussin maak die leser dus attent op lees as "strategie": "Daar is telkens sprake van 'n intertekstuele netwerk sodat 'n mens sou kon aanvoer dat die postmodernisme ons daarop attent maak dat lees eintlik 'n *strategie* word; begryp 'n bevraagtekening" (Hambidge, 1995:32). Kan die aanname hier dan gemaak word dat in beide Viljoen en Poussin se eiesoortige tekste die finale begrip die leser ontglip?

Hierdie skildery word nie eksplisiet, byvoorbeeld *Lente*, in die roman genoem nie. Dit word op 'n verrassende wyse in die romangegewe ingebed met die teenwoordigheid van die "onwaarskynlike" paartjie Ruta en Bojas. Die afleiding kan gemaak word dat hulle nie van 'n blanke ras is nie en dat hulle huis- en tuinwerkers is. By implikasie verteenwoordig hulle, saam met Molly en Dyf, 'n laer sosio-ekonomiese kategorie.

Ruta is Molly en Dyf Bloem se huishulp en sy en Faith Mbatha, Lena se huishulp, beskinder mekaar oor en weer (33, 34). Vandaar die opskrif van hoofstuk vier van die roman, naamlik "Ruta se slanderous tales". Molly verbind vir Ruta en Faith aan allerlei bose dade: die steel van motors, wapens asook die meng van toorgoed om slegte geluk oor Molly te bring (33, 35 & 154). Molly sê die volgende oor hulle: "...diep in hulle harte weet hulle dat God alles sien" (34.) Bojas is tuinier en Ruta se lewensmaat en hulle word gelykgestel aan Adam en Eva na die sondeval: "Ruta en Bojas soos Adam en Eva op die lang en moeisame hasepad." (154.)

Nadat die Paradys vernietig is, word Adam en Eva (en Ruta en Bojas) uit die Paradys uit verban: "Molly Bloem se tuin is stil sedert Ruta en Bojas daaruit verban is." (154.) Dit is duidelik uit die beskrywings van Bojas se dade dat hy oor woedende en helse energie beskik wat hom in staat stel om gewelddadig op te tree binne Molly en Dyf se "verlore" paradystuin: "Bojas donder die hele middag in Molly Bloem se erf klippe teen die wal af ... met 'n diaboliese intensie... Vroeër vandeeweek het Bojas vir Ruta bo van die trappe afgemoer... En nadat hy haar by die trappe afgegooi het, het Bojas vir Ruta geslaan." (86.)

Daar is min ooreenkomste tussen Viljoen se Ruta en Bojas en Poussin se Rut en Boas. Na my mening kan Viljoen se Ruta en Bojas Poussin se tematiese beheptheid met die konflikte of kontraste in die natuur, asook tussen die mens en sy bestaan eggo. Molly en Dyf se verwaarloosde tuin staan afgeëts teen Poussin se oorvloedige koringlande, en staan in die lig van 'n verlore paradys, soos Milton se "Paradise Lost". Molly en Dyf se verlore, verlate tuin/paradys ondergaan as't ware 'n tweede sondeval, baie erger as die eerste: "Molly Bloem se tuin is stil sedert Ruta en Bojas daaruit verban is ... die tuin het 'n verwaarloosde, verlate aansyn, soos die paradys na 'n tweede val – erger as die eerste – 'n verval in bitter boosheid en onbruik." (154.)

Die geweld wat met Bojas geassosieer word, kan aanduidend wees van die eksterne geweld wat in 'n land kan voorkom (vergelyk hier die talle verwysings na oorloë en veldslae, asook gewelddadige dood, in die roman: vergelyk 12,26,82 & 126) maar dit kan ook verwys na geweld binne familieverbande. Edda se ongeluk (17) en Lena se verongelukte vorige huwelik (9). Selfs die meisie op wie die lykskouing gedoen word, dra tekens van geweld aan haar liggaam: "Wat Lena onmiddellik opval is die swartblou kneusplekke aan haar dun, lyksbleek bene." (201.)

Hieruit kan afgelei word dat, selfs al word hierdie skildery net soos *Herfs*, wat vervolgens bespreek word, nie direk in die roman gebruik nie (soos wat die geval met *Lente* en *Somer* is nie) dit effektief is. Effektief in soverre dit tydsverloop aandui, met ander woorde die seisoenale siklus voltooi, maar ook effektief ten opsigte van 'n postmoderne konteks. Voorts wend Viljoen hierdie skildery van Poussin aan om die teenstrydighede van die natuur en van die mens se bestaan in die natuur te beklemtoon.



Herfs (Die verkenners met die duiwe uit Kanaän), 1660-1664

Beskrywing, analise en toepassing

Hierdie skildery se komposisie is effens meer informeel as die ander drie in die siklus. Die voorgrond word gevul met 'n reliëfagtige groepering van twee mans (die verkenners) wat 'n reuse tros duiwe aan 'n stok oor hulle skouers dra. Agter hulle, deel van die middelvlak, is 'n man besig om appels te pluk. Die middelvlak word verder gevul met plantegroei, nog 'n figuur na regs wat 'n mandjie op sy kop dra, en geboue. Die regterkantste horison is beskilder met rotse en antieke geboue, terwyl die verste vlak die oog lei na 'n dorpie aan die voet van, weer eens, 'n driehoekvormige berg. Hierdie skildery is, net soos die ander skilderye in die siklus, duidelik verdeel in voorgrond, middelgrond en agtergrond, met die twee figure op die voorgrond wat die fokuspunt vorm.

Herfs is 'n verdere voorbeeld van Poussin se komplekse geneigdheid om veelvuldige betekenislae aan sy skilderye toe te voeg: "The need for unity did not, however, prevent Poussin from introducing multiple layers of meaning into his paintings." (Anon, 1994:2027.) Die skildery verteenwoordig die genoemde seisoen, die tyd van die dag, naamlik laatmiddag (of vroeëand), asook die mens se lewensfase (in sy rype jare voor die finale fase intree,

gesimboliseer deur *Winter*). Verder is daar ook nog die mitologiese verwysing, wat reeds genoem is in die bespreking van *Somer*.

Hierdie veelvuldige betekenislae in die skilderye is weer eens bewys van die bruikbaarheid van dié kunstenaar se werke in 'n postmoderne teks, aangesien die postmoderne teks juis met die palimpse werk. Hambidge (1995:45) spreek haar soos volg uit oor die palimpse van die postmoderne teks: “'n Teks wat ingaan op 'n bekende vertelling/ gegewe/ mite/ situasie ten einde dit nuut of anders voor te stel. Die doelwit kan ontluistering, demistifisering, ontheiliging, verklarend, defiksionaliserend of onthullend – ten opsigte van 'n waarheid of leuen – wees.”

Beide Poussin en Viljoen maak gebruik van bogenoemde tegniek: Poussin gebruik die bekende Bybelverhaal van die Israelitiese verkenners wat terugkeer uit die beloofde land om ander bekende gegewens nuut en anders voor te stel. Viljoen maak weer op haar beurt gebruik van Poussin se kunswerke ten einde haar teks nuut en anders aan te bied.

Hoewel *Herfs* dus nie eksplisiet in Viljoen se teks gebruik word nie, is dit 'n belangrike deel van die roman se postmoderne onderbou omdat ook dié visuele “teks” deel uitmaak van die veelvuldige landskappe waarheen Lena (en ook die romanleser) haar wend in haar reise deur 'n komplekse en ambivalente bestaan.



Winter (Die sondvloed), 1660-1664

Beskrywing, analise en toepassing

Winter of Die sondvloed is die laaste skildery in die seisoenesiklus. Hier beeld Poussin die winter uit as 'n destruktiewe mag wat dood en verwoesting saai. Die skildery is weer eens opgedeel in voor-, middel- en agtergrond. In die voorgrond is 'n man op 'n perd en 'n figuur wat hulpeloos vasklou aan 'n plank in die proses van verdrinking. 'n Houtbootjie kom tot die tydelike

redding van nog figure, terwyl 'n man en 'n vrou 'n baba uit die boot uit tel na 'n veiliger plek toe. In die middelgrond is nog 'n bootjie met mense op besig om te sink terwyl die waterval 'n skeidslyn vorm in die middel van die skildervlak. In die agtergrond is die driehoekvormige berg weer dofweg sigbaar met 'n maan wat sinister deur onweerswolke loer. Die ark van Noag is sigbaar links en vaar op stiller waters. Die skildery word omraam deur rotse en bome, terwyl water die res van die voorgrond vul. Links, teen 'n rots, seil 'n reuse slang onheilspellend na veiligheid. Die hele toneel is in dowwe groen, diep swartblou en mosgroen ingekleur, terwyl blou-grys die skildery domineer. Slegs die silwerige maan, die wit waterval, die silwer skeur van 'n weerligstraal en die helder blou hemp van die man en vrou regs van die skildery verlig die monochromatiese en somber prentjie. Die horisontale lyn van die waterval word herhaal in die lyne van die rotse, die boot en die sinkende/swemmende figure in die voorgrond. Selfs die ark in die agtergrond se lyne korreleer met die streng parallelle lyne van die res van die skildery.

In *Lente*, wat vervolgens bespreek sal word, is die slang afwesig. Dit is ironies en opvallend dat die slang nie in dié skildery aanwesig is nie, aangesien die skildery die tuin van Eden uitbeeld. In *Winter* keer die slang terug. Wollheim (1990:230) koppel 'n Freudiaanse interpretasie aan die teenwoordigheid van die slang in die skildery: "Snake and water: ... the power of this legendary painting comes partly from the way it presses upon some of the most unsavoury memories in the history of the individual: our memories – our unconscious memories – of infantile sadism." Hierdie sadisme hou kortliks verband met die infantiele kind se drang om sy ouers te straf, óf om deur hulle gestraf te word. Daar is plek-plek direkte verwysings na Freud in die roman (170), maar die kolonel kan op 'n indirekte wyse met Freudiaanse sieninge in verband gebring word.

Vergelyk byvoorbeeld Wolheim se siening van die slang in die vorige paragraaf met die volgende aanhaling uit die roman: "Die kolonel het 'n slegte nag gehad. Hy het 'n ou droom gehad ... Die basiliskagtige kyk is dreigend. Dit hou die belofte van meedoënlose bestraffing in. Dit fokus op sy penis. Hy gaan buitentoe en sien ... dat die tente in die nag nog verder uitgebrei het. Wat eet hulle? Wonder hy terloops. Mekaar?" (84.) Hoewel ek geensins wil uitbrei op 'n Freudiaanse lesing van die roman of van Poussin se skilderye nie, is dit tog nodig om kortliks daarna te verwys, en is dit duidelik dat 'n Freudiaanse lesing nie vergesog is sover dit die roman van Viljoen betref nie. Hierdie punt verdien dan dalk ook verdere navorsing.

Dit is opvallend in die roman dat Lena haar slegs bewustelik wend na *Winter* en *Lente*. Dit korreleer met die feit dat Lena slegs geïnteresseer is in die ruimte as 'n verlore paradys en as plek van konflik. (24.) Laasgenoemde twee ruimtes vind weerklank in die paradyslike assosiasies van Poussin se *Lente* en die wrede, vernietigende assosiasie met die sondvloed in *Winter*. Dié twee seisoene wat tydsgewys die verste uitmekaar lê, wat 'n reis tussenin impliseer, is myns insiens belangrik. Dié polarisering kan metafories dui op Lena se taak om

haar bestaan as winters en somers te aanvaar. Dit dui met ander woorde daarop dat die bestaan gereflekteer is in opponerende waardes. Dit versterk die ambivalensie in die roman.

Oor die skildery *Winter* se inspraak in die roman sê Marion Hatting (1997:18) die volgende: "Die volgende beskrywing van die skildery dui op die metaforiese waarde van hierdie skilder se werk vir Lena se eie psigiese stryd as kunstenaar: 'Tegelyk onheilspellend (beklemtoon deur die teenwoordigheid van die slang) en weelderig ... Tegelyk paradyslik en subliem, primordiaal en misterieus – verwarrend sowel as verblindend in die oorfloed daarvan'." Uit hierdie aanhaling is die ambivalensie weer eens glashelder en word die bipolêre aard van die menslike bestaan onderstreep.

Dit is opvallend dat Poussin se laaste vier skilderye almal Ou Testamentiese temas as subtitels het. *Winter* beeld die vernietigende mag van die natuur uit, maar dit beeld terselfdertyd die mens se angs en magteloosheid uit teenoor die oorheersende krag van die natuur, waaraan die mens nie kan ontkom nie. Ek wil hier 'n vergelyking tref tussen die mens se universele uitgelewerdheid aan die natuur, (soos vergestalt in *Winter*) en Lena se onvermoë om te ontkom aan die lykskouing (201), en by implikasie dan aan haar kern, haar ware realiteit. Sy besef dat sy nie haar toevlug tot die landskap kan neem nie (201) en dat sy sal moet deurdruk met die observasie van die lykskouing op die jong meisie. Dit word egter méér as 'n kliniese lykskouing vir Lena: "Lena dink hoe gewelddadig die droefheid in haar losgekome het. Sy merk met 'n effense (wrang) laggie teenoor Mara op dat sy nooit voorheen besef het dat die kleure van die geopende liggaam toevallig ook haar gunstelingkleure is nie." (202.)

Die droefheid in Lena het gewelddadig losgekome: "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.) Hierdie beskrywing van wat in Lena se psige gebeur, vind "visuele weerklank" in Poussin se skildery, waar die waterval soos 'n oopgemaakte sluis oor die verdrinkende mense spoel. Waar die sondvloed dus 'n tipe uitwissing, reiniging en loutering impliseer, speel hierdie lykskouing 'n ewe groot rol in die katarsis en die loutering van Lena se karakterontwikkeling. Hoewel die winter op die oog af dus wreed en onverdraagsaam is, vorm dit tog deel van 'n groter prentjie (soos *Winter* 'n onlosmaaklike eenheid vorm met die res van Poussin se seisoenesiklus). Hierdie ongunstiger seisoen (letterlik en figuurlik gesproke) is noodsaaklik vir harmonie in die natuur, 'n harmonie wat juis, ironies genoeg, met behulp van kontras en ambivalensie geskep word, soos onder andere winter en somer.

Dit lyk asof Lena se interpretasie van Poussin se laaste vier groot skilderye saamhang met haar gemoedstoestand en haar psigiese ontwikkeling. (19 – 25.) Die verskillende seisoene (werklik en in die skilderye) wek ook bepaalde assosiasies by haar: die eerste winter na haar egskeiding assosieer sy met slegte herinneringe, en sy koppel dit aan Poussin se *Winter*. (205.)

Lente het 'n tweeledige funksie in die roman: dit word eerstens, tydsgewys dié tyd van die jaar toe haar eerste man haar verlaat het: Lena se depressie oor haar mislukte eerste huwelik het geduur tot die "eerste ysige lentewinde begin waai het" (9). Hierdie tydperk, voor haar en Jack se verhuising na die hawestad word beskryf as as 'n landskap: "'n Groot en yskoue en droewige lentelandskap" (56) waarin Lena haar bevind het.

Tweedens verwys dit metafories na die paradys: nie 'n verlore paradys nie, maar 'n ambivalente plek wat vir Eva verwar: "In *Lente* word die tuin van Eden uitgebeeld, en hier funksioneer die natuur as 'n mag van verwarring – geestelik sowel as fisies destruktief ... Die oorfloed van die natuur verwar Eva. Lena voel haar een met Eva." (19.)

Beide die skilderye *Winter* en *Lente* word in hierdie roman ambivalent gebruik. Die ambivalensie in die gebruik van *Lente* is reeds in die vorige paragraaf uiteengesit. *Winter* word ambivalent gebruik omdat dit enersyds dui op 'n seisoen van doodsheid en destruksie, maar ook omdat Lena haar aan die einde van die roman met 'n gevoel van tevredenheid wend na Poussin se skildery, wat nié in die kleur waarin sy 'n weersin het, naamlik groen geskilder is nie: "Lena kyk na die afbeelding van 'Winter', deel van die laaste landskapsiklus van Poussin. Die vloed word hierin uitgebeeld. Groen is hier nie meer die oorheersende kleur nie, maar wel blougrys." (206.)

Dit is opvallend dat, nadat Lena finaal na Poussin se *Winter* kyk (205), die slotparagrafe in die roman na die somerseisoen verwys: "Dit is hoogsomer. Die weligste groeiseisoen." (207.) Nou kan Lena vrede vind in haarself en met al die aandag tot haar beskikking werk. Na die gewelddadige winter breek die paradyslike seisoen vir Lena aan. Nie 'n perfekte paradys nie, maar "tegelyk onheilspellend (beklemtoon deur die teenwoordigheid van die slang) én weelderig vrugbaar. Tegelyk paradyslik en subliem, primordiaal en misterieus – verwarrend sowel as verblindend in die oorfloed daarvan." (206.) Net soos Poussin se dubbelsinnige landskappe.

'n Volledige bespreking van die laaste skildery in Poussin se siklus, naamlik *Lente*, sal vervolgens bespreek word:



Lente (Adam en Eva in die tuin van Eden), 1660-1664

Beskrywing, analise en toepassing

Soos die titel suggereer, beeld hierdie skildery die tuin van Eden uit. Die fokuspunt is die twee naakte figure in die middel op die voorgrond van die skildery. Die twee figure beeld Adam en Eva uit. Eva wys met haar linkerhand na 'n boom vol vrugte reg agter hulle. Die twee figure word deur bome en welige plantegroei omring. In die agtergrond, net-net sigbaar agter die bome is 'n berg ingeschilder, wat baie soos die driehoekvormige berge lyk in Poussin se ander drie seisoenschilderye. Reg bokant die berg dryf 'n figuur (God) op 'n wolk weg die hemel in.

Viljoen gee ook, met Lena as fokaliseerder, 'n beskrywing van die skildery (19), tesame met 'n interpretasie wat sy direk uit Wollheim (1990:228) aangehaal het: "In 'Lente' word die tuin van Eden uitgebeeld, en hier funksioneer die natuur as 'n mag van verwarring – geestelik sowel as fisies destruktief. Die diminutiewe Eva sit in die natuur soos 'n parasiet op haar gasheer, en haar nabyheid aan die natuur suggereer dat dit haar daarvan weerhou om God se verbod na te kom. God draai sy rug op haar – as 'n manifestasie van hulle albei se onwilligheid om te weet. Daar is geen boosheid hierin nie, net die verwarrende, die disoriënterende, die verblindende effek van weligheid en oorfloed. Die oorfloed van die natuur verwar Eva." (19.) Volgens Wollheim (1990:228) word die weligheid en oorfloed in dié natuurtoneel verhoog deur Poussin se inskildering van die verblindende magdom klein blommetjies – wit en blou – soms skaars sigbaar tussen die blare, die gras en die bosse in die agtergrond, en selfs tussen die vrugte van die boom van goed en kwaad.

Lettie Viljoen se direkte vertaling van Wollheim se skildery-analise herinner aan 'n soort plagiaatpleging. Die skryfster vermeng kunshistoriese gegewens met fiksie, wat bydra tot 'n vloeibaarheid van grense: wat is plagiaat en wat is nie, wat is toelaatbaar en wat nie, en wat is

moontlik en wat nie. Hierdie benadering van Viljoen verhoog die postmoderne kwaliteit van die roman verder, en die leser word gekonfronteer met fiksie versus feite (kunshistories in hierdie geval). Dit bring die ernstige leser van die teks weer eens uit by die kwessie van die palimpstes: waar lê die werklikheid gesetel? Is die teks die vervalsing van die werklikheid (in hierdie geval Wollheim se teorie én/of Poussin se skilderye), of is die werklikheid “ ‘n vervalsing van die teks?” (Hambidge, 1995:77.) Daar bestaan dus, volgens bogenoemde bron, ‘n interafhanklikheid tussen teks en lewe en (in hierdie spesifieke roman van Viljoen) visuele beeld: “Hierdie soort interafhanklikheid tussen teks en lewe word erken en selfs omgedop sodat daar selfs gesuggereer word dat ons net die wêreld kan begryp omdat ons alreeds daarvoor gelees het.” (Hambidge, 1995:77.)

Rondom die palimpstesagtige aard van die roman is die volgende afleiding nie vergesog nie, naamlik dat dit op ‘n manier Lena se vasgevangenheid in die subtropiese ruimte waarin sy haar bevind reflekteer. (Soos die rotskunstenaar op rotswande projekteer?) In die oudste kuns aan die mensdom bekend, naamlik primitiewe rotskuns, is die konsep van ‘n palimpstes nie vreemd nie. (In die konteks van die rotskuns is dié tegniek byvoorbeeld gebruik by ‘n gebrek aan genoeg skilderspasie of –ruimte.) Indien in ag geneem word dat Lena vasgekeer voel (9,13,19,20 & 93) in die hawestad waar sy en Jack woon, kan aanvaar word dat Lena se vasgekeerdheid en emosionele gevangendheid geprojekteer word op die ruimte om haar, wat die skilderye waarna sy kyk insluit.

In die roman interpreteer Lena God se spesifieke posisie in die skildery as “voelbaar afwesig” (19). Adam en Eva is naak in hierdie slanglose paradys. God verdwyn in die wolke en Eva wys vir Adam met haar hand in die rigting van God wat sy rug op hulle gedraai en hulle aan hulle eie lot oorgelaat het (19, 20 & 172). Ten spyte van die feit dat Lena reeds aan die begin van die roman na Poussin se *Lente* kyk en dit beskryf, word daar weer later in die roman ‘n beskrywing van die skildery gegee: “Adam en Eva in die Tuin en God wat in die wolke verdwyn. Geen diere word uitgebeeld nie, behalwe vir die paar swane op die skitterende watervlak in die verte; net die bome met digte lower, water en berge ver op die agtergrond. God, Adam en Eva dus. Geen slang nie, net die digte mat plantegroei waarop hulle sit en klein, blou blommetjies op die voorgrond. Bykans in die middel van die skildery is die boom vol vrugte. Skitterende, byna deursigtige, glashelder vrugte. Adam sit met sy rug op God gekeer. Eva kniel, na Adam gekeer; sy rus haar hand op sy arm en wys met haar ander hand in die rigting van die boom, of in die rigting van God wat sy rug pas op hulle gedraai, en hulle aan hulle eie lot oorgelaat het.” (172.)

Lena spreek ‘n versugting uit na ‘n mistieke behoefte om te verenig met hierdie “afwesige” God (165) wat ‘n groter ruimte in haar hoof in beslag sal neem: “Enigiets naamlik van die versugting na ‘n vereniging met die liggaam van die geliefde tot ‘n versugting na ‘n vereniging met God ...

Sy sit haar hande 'n oomblik lank oor haar ore ... of sy die versugting 'n groter ruimte in haar hoof wil gee." (165.) Dit is asof Lena met hierdie versugting haar ervarings binne haar gegewe ruimtes wil verbreed, uitbrei. Hierdie "groter ruimte" word na my mening egter eers geskep wanneer Lena uit die veilige grense (of rame) van die sublieme landskappe van Poussin (metafories van haar gemaksone) tree en dokter Kestell se ondersoekkamer binnetree. Via die jong meisie se lyk betree Lena dan haar eie binneruimte.

Nou, na hierdie ervaring, het sy nie meer die uitgebeelde landskappe van Poussin nodig om 'n einde te bring aan die chaos en onbehae van haar siel nie (172), maar kan sy rustig en gefokus werk "met al die aandag tot haar beskikking" (207). Nou kan sy kies om die landskap net "te sien" (173) vir wat dit is. Sy kan die groen kleur, waaraan sy 'n afkeer het, aanvaar of vertaal: "sy kan haar daaraan oorgee, of sy kan dit vertaal na iets wat dit nie is nie. Sy kan in swart en wit werk ... sy kan haar omgewing ignoreer." (173.) Die keuse is hare, en sy het die vryheid van keuse. Sy hoef dus nie meer vasgevang te wees binne die ambivalensie van Poussin se landskappe nie, want sy weet die winterfase van haar lewe (hier kan ook gelees word die sublieme-ambivalente Poussin-fase) is verby. Dit was noodsaaklik binne die groter geheel (om die vier metaforiese seisoene in Lena se lewe te voltooi), maar uiteendaard is dit die lente wat die vrugbare somerseisoen aankondig.

Die invloed van Poussin se landskappe, in die roman, sal in 'n afsonderlike afdeling bespreek word. Daar sal nou kortliks kennis geneem word van Viljoen se gebruik van enkele ander kunswerke deur enkele ander kunstenaars. Slegs die belangrikste kunstenaars en werke sal hier bespreek word, hoewel daar na baie meer kunstenaars in die roman verwys word. Hier kan 'n punt van kritiek teen die roman ingebring word, naamlik dat daar hier en daar die indruk gewek word dat kunstenaars se name en besonderhede lukraak gebruik word in die roman, sonder om 'n definitiewe bydrae tot die romaninhoud te maak. Die teendeel kan egter ook waar wees: naamlik dat Viljoen doelbewus van hierdie tegniek gebruik maak om die palimpsesagtige effek in die roman te verhoog, en om 'n "oorgroeide" gevoel aan die roman te gee wat die leser se uitsig deur middel van woorde en name belemmer, soos wat Lena se uitsig belemmer is deur die plantegroei in die hawestad.

5.4.2 Die inspraak van die kunswerke van Vélasquez, Bernini en Gentileschi in die roman

Hoewel Poussin die fokus kunstenaar in die roman is, is die werke en invloede van bogenoemde kunstenaars ook belangrik vir die ontsluiting van die roman. Dit is ook nodig om te noem dat bogenoemde kunstenaars nie die enigste kunstenaars is wat in die roman genoem word nie. Daar is talle verwysings na ander kunstenaars soos Rembrandt (27), Van Gogh (40, 97 & 142), Caravaggio (15), Diego (20), Donatello (112), Picasso (157) en Wattau (121). Die inspraak van

hiërdie kunstenaars sal nie bespreek word nie, aangesien die verwysings nie direk by die titel van die studie aansluit nie, en ook omdat dit veel minder omvattend is.

Dat die beeldende kunste 'n baie belangrike rol speel in die roman kan nie betwyfel word nie. Dit hang na my mening saam met die karakterbeskrywing en karakterontwikkeling van Lena: sy is self 'n kunstenaar met 'n belangstelling in die kunste. Dit verhoog verder die postmoderne, eklektiese kwaliteit van die roman en dra by tot die palimpsesagtige aard van die boek.

Om hierdie afdeling oor die inspraak van die beeldende kunste in die roman af te sluit, sal daar nou gekonsentreer word op die individuele werke van die enkele kunstenaars soos dit in die voorafgaande bespreking genoem is.

5.4.2.1 **Diego de Silva Vélasquez (1599 – 1660)**

Inleiding

Hy word in Seville, Spanje gebore as lid van 'n adellike familie. As besondere talentvolle kunstenaar word hy op die ouderdom van vier en twintig jaar die hofskilder van die regerende Spaanse koning, Phillip IV. Hier blink hy uit as portretskilder wat eindelose skilderye skilder van die koning, sy vrouens, kinders en bejammerenswaardige hofnarre.

Algemene kenmerke van sy werke

Die volgende kenmerke (Anon. 52, 1990:1633-1644) is tiperend van Vélasquez se werk:

- Hy word beskou as die meester van die Spaanse Barok. Emosies kom pertinent in sy werk te voorskyn. Emosies soos "trots, waardigheid, statiese objektivisme en ingetoë patos, maak van hom een van die mees enigmatiese figure van die skilderkuns, veral waar 'n studie van die emosies gepoog word (Botha, 1982:118). Vélasquez se emosionele uitbeeldings word deur 'n andersoortige tradisie weerspieël as dié van Poussin.
- Hy probeer nie sy onderwerp geïdealiseer uitbeeld nie. Soos Goya verkies hy om die werklikheid nie te verdoesel nie. Hy neem visueel standpunt in teen die Renaissance se geïdealiseerde konsep van skoonheid en sien die prag van dit wat minder aantreklik is raak.
- Bogenoemde sluit aan by Vélasquez se sin vir die waarheid. Sy skilderye is besonder lewensgetrou, maar ook gevul met empatie en begrip vir sy medemens: "As a court painter he was ... concerned with conveying status, but he always looks beyond external trappings to the human mystery beneath." (Anon., 1994:1642.)
- Hy behandel al sy modelle menswaardig en met respek omdat hy glo dat alle mense gelykwaardig is in die oë van God.

- Hy werk vinnig en spontaan en toon 'n gefassineerdheid met momentele gesigsuitdrukings asook met karaktervolle gelaatstrekke. In sy pogings om vlietende emosies weer te gee, lyk sy skilderye dikwels ongefokus, veral vanaf 'n naby-visie. Hierdie tegniek beïnvloed die Impressionistiese kunstenaar, Manet.
- Hy beperk dikwels sy palet tot skakerings van bruin, bruinrooi, oker, wit en swart, terwyl sy latere werke ook 'n silwerige skynsel toon. Hiërdie kleure is opvallend ook Lena in die roman se gunstelingkleure. (202.)
- Wanneer hy landskappe skilder, beeld hy graag die tuine van die Medici-villa uit en dit word dan meer realisties as geïdealiseerd uitgebeeld.
- Sy skildery *Las Meninas* (1656), wat later bespreek sal word, word dikwels deur kunsliefhebbers en akademici beskou as die grootste en mees uitstaande voorbeeld van skilderkuns te alle tye. Hierdie skildery leen hom ook tot 'n postmoderne lesing en maak hom dus geskik vir gebruik in 'n postmoderne teks, wat Viljoen dan inderdaad doen.



Las Meninas, 1656

Beskrywing, analise en toepassing

In hierdie skildery word die hofskilder se ateljee uitgebeeld, met die kunstenaar self links in die skildervlak sigbaar, omring deur lede van die koninklike hof/huishouding. Die titel van die skildery kan vertaal word as "Die jong meisies van die koninklike hof". Lena kyk na die skildery in 'n boek oor Vélasquez wat sy by haar het: "In die skildery *Las Meninas* is dit asof daar geen geheime gebiede bestryk word – bykans buite die gemoeidheid, die beslommernis van taal. Ten spyte van die hoë dak is die lig altyd gedemp in daardie saalagtige vertrek waar Vélasquez

die kind, die hofdames, die koninklike ouerpaar (in die spieël weerkaats; die spieël waarin die koning sy ideaalbeeld weerkaats moet sien) en homself geskilder het. Kyk hoe terg die skilder met vorm, kyk hoe tergend subtiel hy die jong Infanta Margarita se vorm verbeeld; kyk hoe ontwykend – hoe onvatbaar – die buitelyne van die kind se stralende hoof. Sy is één en al lig: die lig in haar hare, in haar haarspeld, in haar oë. Dieselfde hoë intensiteit van lig in haar hare (uitgeborsel tot gesponne sy), in haar swaar, goue brokaatrok en op haar hoë, silwer voorkop. Die kind word geskilder teen die donker agtergrond van die groot, gedempte vertrek, en van die Spanje van Smarte. Sy was vyf jaar oud toe Vélasquez haar geskilder het; op twee en twintig was sy dood.” (99.)

Die fokus is op die jong prinsessie Margarita. Sy word omring deur hofdames en 'n dwergagtige figuurtjie regs. In die voorgrond lê 'n groot hond en slaap. In die agtergrond, in diepteperspektief geskilder, word die oog gelei na 'n geopende deur waar 'n man of inkom of uitgaan. Die inhoud van die skildery is misterieus en ambivalent: die koninklike ouerpaar wat in die spieël teen die agterste muur van die ateljee gesien kan word se teenwoordigheid word nie verklaar nie. Die implikasie is dat hulle buite die raam van die skildery is, net soos die toeskouer. Dit is ook nie bekend wie of wat Vélasquez op die reuse skilderdoek besig is om te skilder nie: dit kan die koning en koningin wees, of die jong prinses en haar gevolg. Dit kan egter ook die toeskouer wees wat geskilder word. Deur homself in die skildery in te verf kan daarop dui dat die kunstenaar sy eie belangrikheid as kunstenaar wil beklemtoon. Teen die agterste muur van die vertrek is twee replikas van twee Rubenssketse ingeskilder.

Hierdie skildery is gelaai met intertekste (byvoorbeeld die skilderye van Rubens), en die talle onbeantwoorde vrae waarmee die oplettende kyker worstel maak die skildery besonder fassinerend. Dit dwing die kyker om die grense van die skildervlak metafories te oortree en deel te word van die toneel wat hom in die ateljee afspeel. Hierdie aktiewe kykerdeelname aan 'n vergange tydperk verhef die skildery tot meer as 'n prent oor mense wat lank gelede in 'n ander land dood is. Dit word 'n universele toneel van intimiteit en betrokkenheid wat aan die skildery 'n postmoderne kwaliteit verleen.

Die skildery kan ook gesien word as 'n gesuperponeerde teks (soos Viljoen se roman). Dit toon 'n eksperimentering met grense, of skeidslyne tussen feit (werklikheid) en leuen (fiksie). Wat Joan Hambidge (1995:51) te sê het oor die postmoderne geskrewe teks, kan ook van toepassing gemaak word op Vélasquez se skildery: “Die verteller” (lees kunstenaar) skryf (skilder) 'n verhaal, maar laat ons toe om die stellasië te sien. Die leser (kyker) “word dus in die werkwinkel van die skrywer” (ateljee van die kunstenaar) “toegelaat sodat die proses net so belangrik word soos die *eindproduk*”.

Werklike persone of karakters (lede van die Spaanse hof) tree in die skildery op, asook in Viljoen se roman, byvoorbeeld Vélasquez en Poussin. Dit sluit aan by die poststrukturalisme se siening van “produktiwiteit”, met ander woorde, die interaksie tussen leser en teks: “...reading has lost its status as a passive consumption of a product to become performance” (Van Heerden, 1997:29).

Die skildery *Las Meninas* word beskou as ‘n werk wat ‘n storie binne ‘n storie visueel “vertel” en die kyker toelaat om die geskilderde ruimte te betree en vrylik te vertolk. Hierdie ruimte is egter geheimsinnig: “This is most probably the painting in which Vélasquez has most deeply expressed his sense of space and the mystery of time. His characters seem to have entered into the vibrant atmosphere of another world, where things acquire different contour and expression ... He was able to paint what cannot be seen” (Wiesenthal, 1979:12). In die roman word verwys na hierdie “geheime gebiede” (99) wat buite die “beslommernis van taal” lê (99). In hierdie aanhaling word taal oorbodig verklaar in die lig van die visuele beeld. Dit illustreer Bertens (in Van Heerden, 1997:27) se opponerende siening oor die postmodernistiese tendens wat stateer dat taal die werklikheid kan verteenwoordig: “Like poststructuralism, this postmodernism rejects the empirical idea that language can represent reality, that the world is accessible to us through language because its objects are mirrored in the language that we use.” Die krag van die visuele beeld word dus in hierdie roman beklemtoon deur middel van bogenoemde aanhaling uit die roman uit. Die aanname kan gemaak word dat hierdie skildery eienskappe van Viljoen se teks onderstreep en dat die skildery, soos die teks, aan die leser vryheid van interpretasie toelaat en sodoende storie binne storie “vertel”.

Ook die volgende skildery van Vélasquez onder bespreking, naamlik die portretstudie van Philip IV, dra by tot die postmodernistiese kwaliteit van Viljoen se teks. Omdat daar nie sekerheid bestaan oor die presiese skildery waarna in die teks verwys word nie (daar word nie ‘n titel in die roman genoem nie, slegs ‘n beskrywing) sal ek ‘n meer algemene metode van beskrywing, analise en toepassing volg soos wat dit in die roman presenteer. Vélasquez het ook ‘n hele paar portrette van Philip IV geskilder, wat die identifikasie van die presiese skildery bemoeilik. Dit is egter ‘n belangrike gegewe in die roman met interessante aanwendings- en interpretasiemoontlikhede.



Philip IV, 1626

Hier kan ook genoem word dat die tema van die sewentiende-eeuse Spanje reeds in Viljoen se vroeëre roman **Belemmering** (1990) ter sprake is in die gestalte van die karakter Spaans en die baie verwysings na Goya in die roman, asook op die omslagontwerp van dié spesifieke roman. Dit is egter baie meer opvallend in **Landskap met vroue en slang** en word hier tot 'n aparte ondersteunende tema uitgewerk. Die inspraak van hiërdie spesifieke kunswerk(e) in die roman is besonder verwickeld en selfs verskuil. Daarom kan ek slegs staatmaak op 'n meer persoonlike interpretasie. Dit is nie onvanpas in 'n studie oor Viljoen se roman nie, omdat die roman die leser (ook die student?) uitnoui om verskeie interpretasiemoontlikhede te oorweeg (vergelyk die motto van die roman). Die volgende afdeling kan dus beskou word as een van vele interpretasies rondom die inspraak van Vélasquez se portretstudies van Philip IV van Spanje.

5.4.2.2 **Die inspraak van Vélasquez se studies oor Philip IV in die roman**

In die roman toon Lena 'n besondere belangstelling in die Spaanse hofgeskiedenis en die Baroktyd. Vroeg in die roman word die leser gekonfronteer met Lena wat 'n studie maak van die sewentiende-eeuse Spanje en Philip IV se hof "waar Diego Vélasquez werksaam was" (20). Sy onderneem hierdie studie kort nadat haar eerste man haar verlaat het.

Die volgende historiese feite rondom Philip IV is nodig ter wille van agtergrond, en ook omdat dié geskiedenis onlosmaaklik verbind is aan die kuns van Vélasquez, aangesien hy hofskilder was. Philip IV het 'n besondere passie vir die kunste gehad wat gelei het daartoe dat die kuns

en kultuur in Spanje gefloreer het onder sy heerskappy. Sy gebrek aan ferm leierskap en 'n passiewe houding jeens die politieke, ekonomiese en sosiale aspekte van die hofhouding het Spanje egter in 'n nasionale krisis gedompel. Hy was ook berug vir sy talle minaresse en die meer as dertig buite-egtelike kinders wat hy verwek het. Ten spyte van laasgenoemde was die grootste teleurstelling van sy lewe egter die feit dat hy nooit 'n geskikte erfgenaam vir Spanje kon verwek nie. Beide sy troonopvolgers sterf: 'n erggestremde Carlos op sestien en Felipe Prospere op ouderdom vier jaar.

Philip IV sterf as 'n diep melankoliese man vir wie die lewe sinloos geword het, gelaai met skuldgevoelens oor sy losse sedes en sy onvermoë om 'n erfgenaam vir Spanje te verseker (Anon., 1994:1659-1661). Tog word een van sy buite-egtelike seuns, Johan van Oostenryk, later Eerste Minister van die land, trou sy dogter Maria Therese in 1660 met Louis XIV van Frankryk en word sy kleinseun Ferdinand die koning van Bourbon (vergelyk ook p 48 van die roman vir 'n verwysing na Ferdinand Bourbon).

In die roman word die leser ingelig oor Philip IV. (138,139 & 140). Die verteller lê veral klem op die koning se melankoliese gemoedstoestand en die swaar skuld las waarmee hy loop: die koning voel dat God hom verag en straf, en daarom bid hy dan ure lank op die mausoleum se ysige vloer. Philip IV se minderwaardigheidsgevoelens word gekontrasteer met sy "onkorrupteerbare oupa" wie se lyk na ses en negentig jaar in die kis nog feitlik perfek behoue gebly het, en "dit neem Philip as teken van sy voorsaat se morele onkorrupteerbaarheid" (138). Dit weet Philip omdat hy "kort vantevore na die stoflike oorskot van sy voorouers en sy eerste vrou Isabel gekyk het" (138). Hierdie herkyk na lyke kan 'n memento mori wees, maar dit sluit ook tematies aan by, en vind weerklank in die groepie vroue se bywoning van die lykskouing aan die einde van die roman. (201.)

Die alwetende verteller lig die leser nie slegs in oor feite rondom Philip IV nie, maar gee ook aan die leser 'n kykie in die werks- en denkwysse van die hofskilder, Vélasquez: "Vélasquez idealiseer nie die onaansienlike gesig nie. Hy verdoesel nie die uitdrukking in sy oë nie. Ook nie die sfeer van agterdog, wantroue en pessimisme wat om die koning se somber hoof hang nie. Hy skilder die koning in swart teen 'n eenvoudige, donker agtergrond asof hy rou, omdat hy rou, omdat rou deel van sy persoonlikheid is ... Hy plaas die koning sentraal op die doek. Sy hoof is in die boonste helfte" (139). Daar volg 'n volledige beskrywing van die skildery in die daaropvolgende paragrawe (139 & 140). Die beskrywings word egter onderbreek deur die gedagtes van die koning, soos meegedeel deur die verteller, asook deur die verteller se mening van die koning: "Philip is deesdae dieper in die greep van melankolie. In die openbaar wys hy nooit enige emosie nie – as hy praat, beweeg daar nouliks 'n spiertjie in sy gesig. Hy is lewenslank 'n (misnoegde) flankeerder, 'n gewoontedier; hy volg obsessief daaglik 'n vaste roetine." (139.)

Deur die koning met 'n dier te vergelyk, word sy menslikheid genegeer. Hierdie "ontmensde" eienskap van die koninklike karakter word verder versterk deur die volgende uitlatings van die verteller: "In die lang, smal gesig is die donker oë die oorheersende eienskap. Dit is die oë van iemand wat afstandelik na die wêreld kyk ... Die dwerg is die enigste persoon in die hele hofhouding teenoor wie Philip ooit enige emosie wys." (140.)

Die koning laat slegs die debiele dwerg en die hofskilder toe om emosioneel nader aan hom te beweeg. Daar bestaan, volgens die romaninhoud, 'n vertrouensverhouding tussen die koning en Vélasquez: "Die koning laat Vélasquez toe om na hom te kyk, soos hy niemand anders dit ooit toelaat nie. Die koning vertrou die skilder met sy beeltnis. Hy vertrou hom met sy onsterflike siel. Hy vertrou dat die skilder (sy skilder) voorspraak vir sy siel sal maak deur die deugdelikheid en adellikheid daarvan te openbaar. (Sy glansende siel soos dit deur sy stroewe gelaat skyn.)" (139.)

Daar is, na eie mening, 'n vergelyking te tref tussen die kunstenaar se daade en taak hier en dokter Kestell se uitvoering van sy taak by die lykskouing. Net soos wat die dokter 'n skoon, reguit snit maak in die lyk van die meisie (201) om die ingewande te openbaar (en daarmee saam die reuke van die ingewande), net so skilder die kunstenaar die belangrikste kenmerk van die koning, naamlik sy "swaar Habsburgse kaak" (139) met 'n skoon, ondubbelsinnige lyn. Net soos wat die snit tydens die lykskouing ook niks kan verdoesel wat die geslote liggaam sou wou versteek nie, net so kan die lyne van die kunswerk, geverf deur die kunstenaar, niks rondom die koning verdoesel nie (139). Wanneer die kunstenaar, soos ook die dokter, dan sy "snit" met die verfgaak maak, word die kenmerkende reuk van "mens" opgemerk, soos die kenmerkende reuk van die ingewande tydens die lykskouing: "Agter die reuk van terpentyn is die hofskilder bewus van 'n ander, mensliker reuk." (140.)

Die volgende aanname kan hier gemaak word (eie aanname): die dokter wat die lykskouing op die meisie uitvoer is 'n instrument tot die katarsis wat Lena ondergaan, en hiërdie proses word vroeër in die roman metafories geantisipeer wanneer die hofskilder die koning ondubbelsinnig skilder om sodoende laasgenoemde se menslikheid te ontbloot. Die skilderproses vind dus as't ware weerklank in die lykskouing en andersom, om teenstrydige emosies "soos vloedwater" los te laat (201) en om die menslikheid en die ambivalensie in die menslike bestaan te integreer en te verwelkom.

In teenstelling met Poussin se geïdealiseerde, sublieme landskappe, staan Vélasquez se werke as binêre opposisies in die roman, omdat laasgenoemde werke nie die emosies van die mens, die afskuwelike en die eg menslike eienskappe wil verdoesel nie.

Nadat Lena met die reuk van die mens (vergeelyk die lyksituasie) gekonfronteer is, is dit vir haar onmoontlik om terug te keer na die sublieme landskap as tydelike ruimte van die ontvlugting en

van meditasie. (201. Die menslikheid, die niesublieme in Vélasquez se skilderye dwing haar om metafores nader aan die afgrond, die grens tussen realiteit en ideaal te beweeg en die lewe inklusief te sien: goed en sleg, mooi en lelik. Dan eers beseef sy dat alles nie moontlik is nie en kan sy die grys tussengebied, wat sy ten alle koste wou vermy (100) in haar lewenspalet verwelkom. Dan kan sy daarin slaag om dit wat nog na die antwoord gelyk het op haar worsteling met die realiteit “anders te vertaal”: “Groen is hier die norm. Groen is die konteks. Groen is nie een van Lena se gunstelingkleure nie. Sy het ‘n voorkeur vir warm kleure: vir lewerrooie en alisarienpienke; gryspienke, grys- en Napelsgele. Groen in kombinasie met rooi sou sy nie by voorkeur in haar werk gebruik nie. ... Sy moet die groen aanvaar, of sy moet dit vertaal. Sy kan haar daaraan oorgee, of sy kan dit vertaal na iets wat dit nie is nie. Sy kan in swart en wit werk. ... Sy kan haar omgewing ignoreer. ... Sy kan na die landskap kyk vir wat dit is – sonder om dit te veroordeel of te beoordeel. Sy kan kies om dit net te sien.” (173.)

Voordat Lena dus nie die grys gebiede in haar lewe verwelkom nie, kan sy nie met onverdeelde aandag werk midde-in die onsublieme landskap van die postkoloniale hawestad nie. (207.) Wat aanvanklik vir haar gelyk het na “geheime gebiede”, soos gekonkretiseer in die skilderye van Vélasquez, word uiteindelik die soort plek waarin sy juis kan funksioneer. Die ruimte verloor sy geheime kwaliteit (ook sy skilderkunstige gebondenheid as kunswerk binne ‘n raam) en word ‘n realiteit waarin Lena as kunstenaar gefokus kan werk.

5.4.2.3 **Bernini (1589 – 1680)**

Inleiding

Beperkte aandag sal aan die inspraak van Bernini in die roman gegee word, omdat sy beeldhouwerk *Die ekstase van die Heilige Teresa* slegs as ondersteunend van ‘n tema in die roman bespreek sal word, en nie as ‘n hoofleitmotief nie.

Bernini, as belangrike Barokkunstenaar, streef in sy beeldhouwerke na dieselfde ideale as ander Barokkunstenaars: “Bernini se beeldhoukuns illustreer die opvlammende belangstelling in die emosies as medium tot ekspressiewe drakrag.” (Botha, 1982:115.) Daar is nie sprake van klassieke idealisme of beredeneerde kalmte in hiërdie beeldhouwerke nie, maar suiwer emosie straal uit die meesterstukke van hierdie kunstenaar. Daar is ‘n energie en vitaliteit sigbaar wat dié werke besonder gewild maak onder sowel kunsliefhebbers en kenners as leke.

In die roman is daar drie eksplisiete verwysings na Bernini se marmerheilige (vergelyk 31,75 & 194.) Alreeds in die verwysing na die medium waaruit die beeld geskep is, is daar ambivalensie te bespeur: die koudheid en hardheid van marmer wat die *vehicle* word vir intense passie en ekstase. Die medium weerspreek as’t ware die inhoudelike boodskap van die beeld en werk

ironiserend in op die boodskap. Die invoeging van hierdie kunswerk in die roman verhoog die ambivalente aard en spel in Viljoen se skepping.

Voordat die rol van die kunswerk in die roman bespreek word, sal 'n kort beskrywing en analise van die beeld gegee word.



Die ekstase van die Heilige Teresa, 1645-1652

Beskrywing, analise en toepassing

Die beeldgroep toon 'n beeldskone kaalvoetvrou, geklee in oordadige drapering wat ook haar hoof soos 'n mantel bedek, in 'n posisie van ekstatische oorgawe. Langs haar is 'n gedrapeerde engel gereed om haar met 'n pyl te deurboor. Haar oë is gesluit en haar linkerarm hang slap en willoos langs haar sy. Die engel se gesig toon 'n salige uitdrukking.

Tiperend van die Barokbeeldhoukuns, skep diagonale lyne die illusie van sikliese beweging, wat verhoog word deur die vloeiende lyne van die draperings wat die heilige omvou. Dit lyk asof 'n onsigbare wind beweging skep in beide die positiewe en negatiewe ruimtes van die beeld. Diep kontoere skep sterk lig- en donkerkontraste wat die dramatiese inhoud van die beeld versterk.

Hierdie beeldhouwerk verteenwoordig/verbeeld die woorde van die Heilige Teresa (een van die kontrarewolusie se heiliges) toe sy beskryf het hoe haar hart deur die goue pyl van 'n engel

deurboor is: "The pain was so great that I screamed aloud; but at the same time I felt such infinite sweetness that I wished the pain to last forever." (Sporre,1989:309.) Laasgenoemde bron noem hierdie beeldhouwerk 'n fyn en "fully developed 'painting' in sculpted form" wat, net soos Poussin se skilderye, betrokkenheid eis van die kyker met die intensie om 'n oorweldigende religieuse en emosionele respons te ontlok.

In die roman vergelyk Lena 'n vreemde vrou met Bernini se marmarheilige: "'n Mistikus (die vrou), dink Lena. Iemand wat visioene het. 'n Vrou wat in haar ekstatische eensaamheid soos die heilige Teresa met die pyl van die liefde deurboor word. Dit is soos wie sy lyk – soos Bernini se marmarheilige." (31.) Hierdie vreemde vrou blyk later Flora Breuer te wees: "'n Vrou maak die voordeur oop. Mara en Lena gee mekaar 'n vinnige onderlangse blik. Dit is die vrou wat tydens hulle vorige besoek in die kafee gesit het! Bernini se marmarheilige. ... Sy stel haarself as Flora Breuer voor." (194.)

Lena identifiseer ook met die heilige Teresa se ervaring wanneer Jack seksuele toenadering soek: "Ineens. Asof deur 'n pyl deurboor. Die vooruitsig van blydschap. Presies asof sy soos die ontvanklike heilige deur die pyl van die liefde verwond raak. Sy knak haar kop agtertoe en lag." (75.)

Wanneer daar na die binêre opposisies ten opsigte van die beskrywings van die beeld in die roman gelet word, is die spel tussen die profane en die sakrale, die verhewe spirituele en die aardseheid opvallend: ekstase en eensaamheid, blydschap en verwonding, vreugde en pyn, ewigheid van die ekstase versus kortstondigheid, pyl van die liefde en pyl wat verwonding bring. (Hier word, terloops, ook 'n vermenging van mite – Cupido – en godsdiens gevind.) Ook word daar by implikasie in die roman "gespeel" met heiligheid (ingeslote seksuele onthouding), teenoor die aardse plesier van die seksdaad.

Bernini se beeld dra na eie mening by tot die bewustelike ondersteuning van die dramatiese kontras onderliggend aan die ambivalente. Binne die geheel van Lena se doodgewone lewe en huwelik met Jack, word die enkele ekstatische momente in hulle verhouding en in haar lewe beklemtoon deur die inskryf van Bernini se beeld. Die beeld van die heilige onderstreep ook die ambivalente aard van die menslike kondisie, naamlik die ervaring van pyn en soetheid op dieselfde saak. Hiêrdie ambivalensie word opgesom in Lena se waarneming en beskrywing van Poussin se skildery *Winter*: "Dit bly Lena fassineer, die teenwoordigheid van die slang. Dit boei haar steeds, die manier waarop die landskap in Poussin se laat werk as dubbelsinnige mag uitgebeeld word. Tegelyk onheilspellend (beklemtoon deur die teenwoordigheid van die slang) én weelderig vrugbaar. Tegelyk paradyslik en subliem, primordiaal en misterieus – verwarrend sowel as verblindend in die oorfloed daarvan." (206.)

5.4.2.4 **Artemisia Gentileschi (1593 – 1652)**

In teenstelling met die estetiese skoonheid van Bernini se beeld, is die laaste kunswerk onder bespreking, naamlik Artemisia Gentileschi se *Die moord op Holofernes* visueel 'n minder aangename ervaring. 'n Bespreking van laasgenoemde kunswerk sal die afdeling oor die kunswerke afsluit.

Inleiding

Gentileschi, as een van die studente uit die skool van Caravaggio, is een van die min bekende vroulike Barokkunsenaars. Sy kry aanvanklik kunsopleiding by haar kunstenaarvader, maar sy word deur sy assistent verkrag. Hierdie ongelukkige insident skep by haar 'n obsessie om die man skuldig te laat bevind: sy laat haarself met die duimboor martel om haar woord van eer te bewys. Dit het tot gevolg dat die assistent wel skuldig bevind word. Na die uitspraak verlaat Gentileschi haar tuisdorp Rome eers vir Londen en later vir Napels, waar sy haar op haar skilderkuns toespits (Anon., 1990:258). Hoewel sy heelwat werke geskilder het, is dit slegs die skildery oor die moord op Holofernes wat aandag kry in die roman, en wat uiteraard hiër bespreek sal word.



Die moord op Holofernes (Judith vermoor Holofernes), 1614-1620

Beskrywing, analise en toepassing

Die skildery beeld twee vrouens uit, volgens die Engelse titel van die skildery is die een Judith, wat 'n man teen 'n bed vasdruk en met 'n swaard onthoof. Die agtergrond is baie donker, byna swart, en kontrasteer met die wit van die matras waarop die man lê. Bloed spuit uit sy nek uit en bevek die wit matras terwyl die twee vroue se gesigsuitdrukkinge determinasie en 'n fisieke worsteling toon. Die man se gesig is een van afgryse in die aangesig van so 'n grusame dood. Die kleure is bruin, lewerpink en kaneelrooi: die kleure van die geopende liggaam.

Die skildery, die eerste in 'n reeks oor die moord op Holofernes, is in die styl van Caravaggio aangebied: dit toon 'n voorliefde vir somber onderwerpe geskilder in 'n styl wat naturalisme en die dramatiese suksesvol kombineer. Gentileschi kies die Apokriewe verhaal van die Israelse heldin Judith wat haar volk gered het uit die mag van die Assiriese generaal Holofernes, as tema vir haar narratiewe werk. Nadat Judith die generaal verlei het en hy haar na sy tent genooi het, onthoof sy hom in sy slaap, met behulp van haar slavin. Die skildery is gelaai met dramatiese spanning: "The event's drama cannot be evaded – blood spurts everywhere, and the strength necessary to complete the task is evident as the two women struggle with the sword. The tension and strain are palpable." (Kleiner et.al., 2001:735.)

In die roman word die leser bekend gestel aan Gentileschi se skildery wanneer 'n beskrywing van die skildery gegee word (Lena is hier die fokalisator): "In die skildery deins Judith net effens terug terwyl sy Holofernes se kop met die swaard afsny. Tydsaam sny – nie kap nie. Afsny is vinniger. Sy sny die kop af ... soos 'n vrou wat 'n skaap leer slag – nog effens onbedrewe, maar vol goeie voornemens. Die kuns sal sy nog bemeester. (Die bemeestering van die lastige lewenskuns)" (81.)

Die invoeging van dié skildery kan enersyds 'n dramatiese vooruitskouing wees na die lykskouing en die tema van die geopende liggaam en die gapende wond wat soos 'n goue draad deur die roman loop, waarna reeds in hierdie navorsing verwys is. Dit kan ook op 'n grusame wyse dui op die onvermydelike lot van elke skepsel op aarde, naamlik die dood wat soos 'n slinkse moordenaar in die nag toesak. Daar is ook 'n sterk feministiese boodskap in die skildery én in Viljoen se gebruik daarvan in die roman te bespeur.

Op hierdie punt is dit nodig om te noem dat Gentileschi, binne 'n postmoderne feministiese konteks, beskou word as een van die rolmodelle van die feminisme binne die kader van die kunsgeskiedenis. (Lucie-Smith, 2001:210.) Hoewel hierdie studie geensins poog om 'n feministiese lesing van die roman te gee nie, noodsaak die "teenwoordigheid" van die skildery onder bespreking 'n kort ondersoek na feminisme soos dit in die roman, met behulp van die skildery, manifesteer.

Feminisme gaan in die eerste plek oor die vrou se soeke na 'n (nuwe) identiteit en in die tweede plek gaan dit ook oor die vrou as onderdrukte in 'n dominant - manlike samelewing. Beide hierdie kwessies word in die verloop van die roman aangeraak: Lena, wie se identiteit metafories voorgestel word deur 'n vertroebelde gesigsveld in haar nuwe landskap, se identiteit is "so goed as verduister" aan die begin van die roman. (Vergelyk p 9.) Lena wat gesmag het om net haar eie beeld en haar eie weerkaatsing (haar eie identiteit?) te sien (15) , en wat haastig was om die beste uit te rig met die lewensjare wat sy nog oorgehad het (17), het allerlei oorlewingstrategieë probeer toepas om net 'n gevoel van standvastigheid in haar lewe te kon hê. (Vergelyk p 15.)

Na hierdie identiteit soek Lena (en sy wend haar veral na Poussin se landskappe in haar soektog) terwyl sy omring word deur patriarge en manlike figure: die roman begin met 'n verwysing na haar eerste man wat haar emosioneel haweloos gelaat het. (9.) Die daaropvolgende paragrawe handel voorts oor Jack, en oor haar pa wat hulle in die lente "in vrugbare grond begrawe het." (9.) Dit is ook opvallend dat Lena se leermeesters feitlik almal mans is, terwyl die kolonel 'n kragtige verwysing is na 'n magsfiguur, maar ook na 'n tipiese Freudiaanse simbool van die fallus, as simbool van die manlike orde: "Die kolonel het 'n slegte nag gehad. ... Die basiliskagtige kyk is dreigend. Dit hou die belofte van 'n meedoënlose bestraffing in. Dit fokus op sy penis." (84.)

Bogenoemde aanhaling hou vir my verband met die postmoderne feministiese kritiek wat Luce Irigaray teen Freud en Lacan se siening het, naamlik dat die fallus die sentrum van menslike ontwikkeling is. Kortliks gaan dit daaroor dat hulle van die standpunt uitgaan dat 'n dogtertjie wens dat sy ook 'n penis het, omdat dit aan haar 'n identiteit sal verskaf. Irigaray (Simons, 2006:102 – 114) beweer dat 'n vrou geen gemis ervaar nie en dat haar ervaring van haarself ook nie gesentreer is rondom 'n enkele orgaan, soos by die man en die penis nie. "Inteendeel, haar hele liggaam het daardie sensitiwiteit en haar hele liggaam verteenwoordig haarself vir haar. Haar liggaam is ook oop vir ander subjekte, sodat die vrou met iemand anders as haarself kan identifiseer, ruimte en begrip kan hê vir iets wat eintlik buite haarself lê." (Van der Merwe & Viljoen, 1998:155.) Hierdie idee van die vroulike liggaam wat ontvanklik is vir ander subjekte vind weerklank in die roman: "Lena se (nuwe) lewe was hoofsaaklik in beslag geneem deur die smal domein van die huislike situasie. Die kind was nog 'n baba. Lena se lyf was so oop, so rou, so inpréntbaar." (14.)

Irigaray se vergelykende siening dat die fallus 'n reguit lyn is (Simons, 2006:114), soos een: 1, die Engelse "I", wat ook verbind kan word met "eye", of oog, is ook te bespeur in enkele aanhalings in die roman, wat 'n Freudiaanse én feministiese lesing regverdig: "Mara praat oor die historiese en die familiële as konteks. ... Sy praat oor die falliese bevestiging van die mag van die skrywer; oor die gewraakte, ambivalente vaderfiguur, die seun se liefde-haatverhouding

met hierdie vader; sy homoseksuele hartstog vir die ontwykende vader ... In die *Verhaal van die oog* gee die outeur 'n beskrywing van die vader terwyl hy urineer." (130 & 131). (Vergelyk ook p 158 van die roman vir verdere verwysings na die fallus, die vaderfiguur en die oog.)

Ander eienskappe van die Franse feminisme, wat opvallend is in die roman, is eerstens die feit dat vroueskrywers (en kunstenaars) hulleself uitdruk in terme van hulle liggame - "metafore van liggaamlikheid en seksualiteit." (Van der Merwe & Viljoen, 1998:157.) In die tweede plek is daar 'n fokus op vroue se onderlinge interaksies, met ander woorde, elke moontlike verhouding wat daar tussen vroue kan ontstaan, en wat reeds in die titel van die roman geïmpliseer word, en derdens die interaksie en interspel tussen vakgebiede: "As hulle oor een vak skryf, betrek hulle ook die ander, want grense bestaan nie vir hulle nie – ook nie dissiplinêre grense nie." (Van der Merwe & Viljoen, 1998:157.) Laasgenoemde kenmerk is veral te bespeur in die roman (wat, hoewel nie 'n akademiese geskrif is nie, tog ook 'n geskrif is) wat beeldende kuns en kunsgeskiedenis, geografie én die letterkunde betrek. Dit gee aanleiding tot oneindig - gevarieerde nuanses en verskeie interpretasiemoontlikhede. (Vergelyk weer eens die motto van die roman.) Dit gee ook aanleiding tot 'n gefragmenteerde geheel, wat navorsing op 'n enkele vlak feitlik onmoontlik maak.

Die feministiese en Freudiaanse inslag in die roman verdien verdere studie, maar vir die doeleindes van hiërdie verhandeling volstaan ek met bogenoemde. Ten slotte kan genoem word dat die feministiese aard en inspraak van Gentileschi se werke deur Winterbach (alias Lettie Viljoen) tot 'n hoogtepunt gevoer word in haar roman *Buller se plan*. In hiërdie roman word die verwysing na Judith as vreeslose vrou direk gelykgestel aan die karakter Fonny, wat sal kan moord pleeg ten einde die lewenskuns volledig te kan bemeester. Judith, wat die magtige man, Holofernes, tydsaam onthoof, word hier 'n metafoor van die vrou wat enersyds 'n tradisioneel manliker aksie uitvoer (naamlik die slag van 'n lewende wese), en wat daardeur sigbaar/visueel protes aanteken teen die manlike onderdrukking sodat Judith (en Lena en Fonny?) die stereotiepe, onderdrukte vroulike rol kan aflê binne 'n patriargale stelsel en haar eie vroulike en sterk identiteit kan definieer.

Aan die einde van die afdeling oor die kunswerke is dit opvallend hoe die gekose werke mekaar (en die tema van die roman) aanvul en completeer, dat al hierdie werke op een of ander wyse met die ambivalente te make het; die tweekantige kyk na die bestaan van die mens in sy landskappe, soos verteenwoordig deur Lena en die karakters wat haar omring. Dit is dus byna asof Viljoen 'n landskap met behulp van woorde "nateken" in haar roman, woorde word die gereedskap waarmee "prente" geteken word. Volgens Pakendorf (1997:11) gee dit uiting aan Horatius se uitspraak "ut pictura poesis".

Lena se beweging deur beide konkrete en abstrakte (of artistieke) ruimtes is wat Brink'n "glydende skaal" (1989:119) noem waar die begrip landskap nie slegs 'n natuurtoneel of 'n geografiese gebied is nie, maar waar dit primêr in die roman gaan oor die mitologisering van en die psigiese landskappe van die gees. Die begrip "landskap" word dan indikator of metafoor vir Lena se innerlike beleving.

'n Ander ambivalente gegewe in die roman, wat met die titel én twee landskapskilderye van Poussin skakel, (vergelyk 5.4.1) is die slang. Daarom word daar nou gefokus op die slang as belangrike "entiteit" wat besondere betekenis aan sowel die roman as die skildery gee.

5.5 Die slang

Die tema van die slang wat die mens verwoes, is so oud soos die mensdom self, en word in die klassieke mitologie aangetref (byvoorbeeld in die verhaal van Laokoön) sowel as in die Bybel (Ou Testament). Die slang is ook die mees ambivalente simbool in die roman. Cirlot (1983:285) lê klem op die ambivalensie van die slang. Wanneer Poussin se skildery *Landskap met man deur 'n slang gedood* (vergelyk 22 & 23) beskryf word, word veral klem gelê op die ambivalensie wat uit die skildery "straal". Lena is waarskynlik hier die fokalisator en dit is duidelik dat hierdie fokaliseerder 'n intieme kykie op die skildery het. Soos wat die skildery hier bespreek word hang dit saam met die wyse waarop die roman onder andere gestruktureer is, tipies Barok – met die voor-, die middelvlakke en die dieper ver vlakke; dit hang ook saam met die wyse waarop die leser se oog geleidelik deur die roman gelei word (207).

Soos reeds genoem is die slang se teenwoordigheid in die roman ambivalent: eerstens is die slang eksplisiet vroulik. Dit kan gesien word uit die baie verwysings na die slang in die vroulike vorm (56). Sofie se ongelukkige ma se gebrek aan vervulling (10) en haar rusteloosheid en ingehoktheid word byvoorbeeld geassosieer met "'n slang in 'n hok". (Vergelyk 10.)

In die tweede plek kan die falliese betekenis van die slang nie misgekyk word nie. Dit sluit onder andere in die slang as indringer (24), as erotiese simbool en dodelike minnaar (22), en as brutale vernietiger van die paradys (69). Hierdie manlike konnotasies is egter verskuil agter ander simbole, byvoorbeeld die kameel as gevleuelde slang (83), die reptiele (168), die mite van Kerberos en die manlike akkedis (181) asook die skets uit die "ryk kinderfantasie van haar suster Edda" (153). Hierdie falliese konnotasies word meer onbewustelik by die individuele leser opgeroep, soos 'n argetipe, en hang saam met die leser se psigologiese begrip en ervaring van die slang. Omdat die verskyning van die slang as manlike simbool in die roman meer verskuil is, sal daar volstaan word met bogenoemde inligting, en sal die slang as vroulike simbool in 'n onderafdeling behandel word.

Die ambivalente bly voorop in die fokaliseerder se beleving van die skildery *Landskap met man deur 'n slang gedood* en dit is die slang wat hierdie ambivalensie teweegbring: "Tradisioneel is die slang die bewaker van die put en die fontein, maar ook 'n sinistere indringer op warm somerdae." (22.). Hierdie fokaliseerder dra deeglik kennis van Wollheim se teorie, naamlik dat "in die laat landskappe van Poussin ... is dit veelseggend dat daar geen reglynige verklaring vir die slang is nie." (22.) Hierdie laat landskappe waarna Wollheim verwys, dui onder andere direk op Poussin se *Die vier seisoene* (22). *Landskap met man deur 'n slang gedood* is ook een van Poussin se later landskappe en volgens die fokalisator "is daar geen identifiseerbare regverdiging vir die teenwoordigheid van die slang uit die mitologie, die Bybel of die geskiedenis nie." (22.). Tog, soos reeds gesê is, kan die slang dien as 'n memento mori.

Die slang se ambivalente verskyning in die roman dra by tot die deurlopende tema van dubbelkantigheid waar alles ambivalent gemaak word deur Lena se fokusasie. Soms is die slang onheilspellend, soms gevaarlik en soms die "moederlike" bewaker van die put en fontein. Volgens Jung se interpretasie van die fontein verteenwoordig dit die "self" of die individu wat inskakel by Lena se hele soeke na haarself en by haar individualisasieproses. Die teenwoordigheid van die slang as bewaker, dui daarop dat Lena nie alleen is in haar stryd om haar kreatiwiteit en psigiese identiteit te herwin nie. Die slang se teenwoordigheid is vir Lena oral sigbaar. Sy is veral geïnteresseerd in die slang se dubbelrol (24) en in die slang se onverklaarbare verskyning by Poussin: "Die eerste kragtige verwysing na die ambivalensie van die natuur kom by Poussin in sy middelperiode voor. Tradisioneel is die slang die bewaker van die put en die fontein, maar ook 'n sinistere indringer op warm somerdae. Wat die verskyning van die slang in die laat landskappe van Poussin so veelseggend maak, sê Wollheim, is dat daar geen reglynige verklaring daarvoor is nie." (22.)

Die slang se verskyning in Poussin se skildery *Landskap met man deur 'n slang gedood* (22) word ambivalent ervaar en beskryf. Aan die een kant beweer Wollheim, in die roman, dat daar "geen reglynige verklaring" (22) vir die slang se teenwoordigheid is nie. Tog, soos dit reeds bespreek is, stem ander kunskeners saam dat die teenwoordigheid van die slang die kyker moet herinner aan die teenwoordigheid van die verganklike en die dood. Voorts lyk die toneel vir die fokaliseerder van die dooie man en die slang soos 'n "erotiese omhelsing. Hulle is onlosmaaklik verstregtel, soos minnaars" (22), maar in die skildery lyk dieselfde toneel vir die vluggende man na "verskriklik, aaneengekoppelde vorms van man en slang (23). Ook die "wagtende vrou op die middelgrond" van die skildery se reaksie op die toneel is ambivalent: "Sy hou haar arms in afwagting uitgestrek, gereed om die onstellende nuus ... met oop arms te omhels." (23.) Hierdie vrou herinner aan Bernini se marmarheilige wat beide ontsaglike pyn en onbeskryflike ekstase ervaar. (Vergelyk afdeling oor Bernini.)

Lena se ambivalente beleving van die slang se teenwoordigheid hang, na my mening, saam met die Freudiaanse gedagte dat ambivalente gevoelens slegs deur verwoording binne 'n analitiese ruimte hokgeslaan kan word. Lena se behoefte om haar ruimte te analiseer word verwoord (23 & 24) wanneer sy Poussin se landskappe en die teenwoordigheid van die slang daarin wil ontrafel: sy wil sien en weet van die landskappe, sy wil weet “wat die slang daarin doen. Sy wil die slang by herhaling sien, beskryf hê en van naderby bekyk” (24). Dit dui op Lena se begeerte om tog ook verlos te word van haar remmende ambivalente gevoelens. Dit is egter ironies dat Mara juis vir Lena aanspoor (130) om die ambivalensie te omhels, om 'n psigiese ruimte te konstrueer en om haar psigiese te herwin.

Tog beleef Lena eers werklike ontlading wanneer sy, tydens die oopsny van die lyk op (201) al haar “teenstrydige emosies soos vloedwater” kan loslaat. Dan eers bereik Lena 'n punt waarop haar kreatiwiteit gefokus is in 'n “toegewyde werksroetine” (Viljoen, 1997:2) soos wat gesuggereer word in die slotsinne van die roman (207). Nou kan Lena ook die giftige slang in haar werkskamer loslaat sonder om die slang se teenwoordigheid te bevraagteken.

Hierdie slang word aangetref op die warmste deel van die dag, in die somer – die seisoen wat in die roman verbind word met die teenwoordigheid van die slang (24). Lena besef dit is 'n besonder giftige rombiese adder: “Mooi, heeltemal roerloos, sku maar waaksaam.” (203.) Wanneer sy die slang loslaat, verdwyn sy in die digte onderbos “met energieke, gespierde kronkelinge van haar gladde liggaam” (203). Die energie van die slang het ook spesifieke metaforiese waarde in **Landskap met vroue en slang** en hou ook verband met die loskom van kreatiewe energie by Lena, soos wat dit uiteengesit sal word in die onderafdeling oor die slang as simbool van energie.

Die slang se teenwoordigheid in die roman word op verskillende vlakke aangebied. Die slang het metaforiese en simboliese waarde (10). Die slang word ook binne die konteks van metamorfose 'n belangrike gegewe; die slang verskyn as 'n kreatiewe skepping van Poussin in sy skilderye en ook in sy fisiese gedaante in Lena se werkskamer onder die kussing (203). Die slang dra ook 'n metafisiese waarde binne die konteks van die subtropiese klimaat van die hawestad waar dit vir sonde, verval, gevaar en bedreiging staan, byvoorbeeld: “Die tuin word skoon gehou sodat geen slang of ander indringer daarin kan skuil nie.” (69.)

Dit is ook opvallend hoe die slang eksplisiet ruimtegebonde is in die roman – die slang word altyd binne 'n veilige grens geplaas – eers in 'n hok (10) dan binne die grense van die skilderyraamwerk (21) en ook binne die grense van “Gerda se tuin” (147), waar die slang as bewaker optree. Wanneer die slang sy of haar finale verskyning maak (203) laat Lena die slang los sodat sy uit die beklemmende onnatuurlike ruimte kan beweeg na 'n ander natuurlike oop

ruimte toe. Dit kan metafories dui op 'n nuutgevonde vryheid wat Lena ervaar binne haar ruimte, nadat sy haar gevoelens losgelaat het tydens die lykskouing.

Dit is belangrik om die slang in verskillende kontekste binne die roman te sien. Die volgende simboliese en metaforiese waardes van die slang wat in die volgende onderafdelings bespreek sal word, is belangrik ten opsigte van die roman en ten opsigte van Lena se individuasieproses.

5.5.1 Die slang as vroulike simbool

Cirlot (1983:286) beweer dat daar 'n duidelike verband is tussen die slang en die vroulike, 'n uitgangspunt wat saamhang met die idee van Eva wat in die argaïese mitologie die godin van die onderwêreldse is en gepersonifieer word deur die slang – laasgenoemde is 'n toepassing wat nie geldig is in die roman nie. In die Egiptiese mitologie word die godinne se name ook verbind met die simbole wat slange verteenwoordig. Die boodskap wat hierdeur uitgedra word, is naamlik dat goed en kwaad deur die vroulike wesens bewerkstellig is. Die tema van goed en kwaad is 'n essensiële gegewe in die roman. Lena worstel byvoorbeeld met die ambivalensie van die paradysgegewe – enersyds subliem, maar ook bedrieglik en gevaarlik, soos gekonkretiseer deur die slang se teenwoordigheid in Poussin se landskappe.

Mertseger en Bruto was albei slanggodinne in die Egiptiese mitologie (Larousse, 1990:41). Mertseger, wie se naam “Die vriendin van stilte” en Osiris beteken, word verteenwoordig as 'n slang met 'n menskop of selfs as 'n slang met drie koppe, naamlik 'n menskop, 'n slangkop en 'n roofvoël se kop. Bruto word ook aangeteken as 'n gevleuelde of gekroonde kobra. Mertseger, as bewaker van die begraafplaas (soms ook genoem Renenet) was ook die godin van alle sogende babas. “She nourished the baby herself and also gave them their names... as nursing goddess she symbolised nourishment in general.” (Larousse, 1990:38.) Sy is ook dikwels as die godin van die begraafplaas genoem – 'n gegewe wat 'n belangrike ruimtelike dimensie aan die roman gee, soos gesien is in hoofstuk vier van die studie).

5.5.2 Die slang as simbool van energie

Die slang word beskryf as: “Sku, indringer. Bewaker van die put en fontein. Pas vervel, haar spierkragtige kronkelinge die beliggaming van suiwer energie” (56) en elders word weer na die slang verwys as 'n “energieke” dier: “Die slang verdwyn in die digte onderbos met energieke, gespierde kronkelinge van haar gladde liggaam.” (203.) Die klem word gelê op die energie wat die slang besit, 'n gedagte wat gedeel word deur kenners van die simboleleer: “all symbols are really functions and signs of things imbued with energy, then the serpent or snake is by analogy, symbolic of energy itself – of force pure and simple; hence its ambivalence” (Cirlot,1983:285).

Die basiese eienskappe van die slang leen hom tot allerlei simboliese konnotasies: die vervelproses simboliseer nuwe lewe, 'n opstandingsproses, terwyl die kragtige spierbewegings dui op suiwer krag en energie. Die slang se aggressie en dodelike gif dui ook op die bose. Die slang simboliseer energie wat ontvou as rede en verbeelding, sowel as 'n donker bose mag.

Hierdie konnotasies dui op 'n sterk Bybelse interpretasie, waar die slang met Eva redeneer en haar oortuig om van die vrugte van die boom van goed en kwaad te eet (Genesis 3:1-6). Die slang, as bose vyand van die mens, word deur God self vervloek (Genesis 3:14-15). Tog word die slang nie net as boos uitgebeeld in die roman nie, maar word ook die leser se mening oor die slang gemanipuleer sodat hy ook die tradisionele Calvinistiese beskouing oor die slang as boos sal heroorweeg. Aan die een kant word die slang (volgens die gegewens uit Genesis) ondubbelsinnig as boos gesien, terwyl heelwat ander volkere die slang as heilig aanbid.

Joan Hambridge beweer dat die slang in die roman skakel met Lena se behoefte om te "individueer" (1997:3). Vandaar die verwysing na die slang se energieke bewegings. Dit skakel myns insiens met die energie wat nodig is om te kán individueer en met die kreatiewe energie wat loskom indien die individuasiëproses voltooi is; wat beslis in Lena se geval waar is. Sy werk byvoorbeeld met konsentrasie aan 'n "groot vel" papier wat sy gespan het toe sy nog gedink het alles is moontlik (207). Waar die slang moontlik vir Lena 'n bedreiging ingehou het in Poussin se skilderye – waar sy nooit die slang se teenwoordigheid ikonies kan regverdig nie – gee sy aan die einde van die roman (203) aan die slang 'n naam: "Dit is 'n rombiese adder... met swartbruin strepe op haar gelerige lyf." Dit sluit aan by Dokter Kafka se raad: "Want dit is eers as die (ondermynende en bedrieglike) dinge name het, sê die goeie dokter, dat die mense daarmee kan leer omgaan, hulle lendene kan omgord en hulleself daarvan kan vrywaar." (205.)

Cropper en Dempsey (1996:279) verklaar dat die teenwoordigheid van die slang in Poussin se landskappe 'n uitdrukking is van hoe die afskuwelike energie van die slang, wat 'n mens kan vernietig, die patos van die natuurskoon kan verhoog. Die slang dui ook daarop dat hy/sy eintlik nie die indringer in die natuur of landskap is nie; maar dat hy/sy se energie juis loskom in die regte ekologiese omgewing en dat die mens juis sukkel om sy plek in die natuurlike habitat van die slang te vind. Dit is 'n duidelike verwysing na Lena wat aanvanklik min reserwe energie (14) gehad het, en haar nie kon tuis voel in haar nuwe andersoortige subtropiese ruimte nie. Dit is asof Lena simbolies staatmaak op die energie en aanpasbaarheid van die slang wanneer sy nie energiek en aanpasbaar is nie. Sy "verkry" eers hierdie "slangeienskappe", wat sy na eie mening bewonder, na die loskom van haar teenstrydige emosies (201). Dan eers kan sy die slang konkreet en simbolies loslaat (203).

Die slang se gespierde, energieke eienskappe word in die roman verbind aan Lena se "regterkant" van haar liggaam (141). Lena beleef haar liggaam as twee afsonderlike dele wat

onversoenbaar is: “Die regterkant is sterk en gespierd, haar gewapende, parate kant – die linkerkant is infantiel, onderontwikkel... Uit die regterkant kom die woorde: ek, jy, myne... Haar regteroor draai sy aktief na die wêreld... die linkeroor is passief... dit voel asof sy geen kern het van waar sy die leegheid en die volheid, die goeie en die slegte, die helse en die hemelse in balans kan hou nie.” Die slang is egter “in balans” met sy/haar ambivalente eienskappe. Die slang het as’t ware die ambivalente in sy/haar bestaan geïntegreer, iets waarna Lena nog soek en wil vind. Daarom interesseer die dubbelrol van die slang haar – dit verteenwoordig Lena se doelwit, haar eindbestemming, naamlik om haar eie en die ruimte waarin sy haar bevind, te erken en te integreer. Dit hang saam met die transformasie wat ook deur die slang gesimboliseer word.

5.5.3 Die slang as simbool van transformasie

Transformasie is ‘n belangrike gegewe in al Viljoen se romans. Dit geld ook vir **Landskap met vroue en slang** waar ‘n individuasiëproses byna nie moontlik is sonder transformasie nie. Hierin speel die slang ‘n belangrike simboliese rol; aangesien hy/sy telkens vervelling, ‘n metamorfose, ondergaan. Jung (1974:359) stateer dat die slang ‘n argetipe is van transformasie wat die volgende betekenis verteenwoordig: eerstens, in ‘n Christelike konteks simboliseer die slang die moontlikheid tot ‘n sogenaamde “verhoogde staat”. Die slang, wat op listige wyse vir Eva vergewis van die boom van goed en kwaad, wil daardeur Eva se staat verhef tot ‘n Goddelike staat. Eva se geloof in die slang lei tot ‘n metamorfose van die Paradys self wat skielik verander tot ‘n verlore, vervalde en verbode plek. Ook Adam en Eva se naakte liggame “verander” na “plekke” van skaamte wat bedek moet word.

In die roman is een van die ruimtes waarmee Lena worstel juis die verlore paradys, ‘n tema wat versterk word deur herhaalde verwysings na Milton se **Paradise Lost** - (onder andere 24) asook verwysings na Marais se **’n Paradys van Weleer** (179). ‘n Parallel word getrek tussen “die liggaam as onteerde terrein” (verkrag, oopgesny) en die Paradys as nog ‘n onteerde terrein. Dit alles dui op die slang se teenwoordigheid as vernietiger van die sublieme. Omdat die slang vroulik geteken word kan die verband gelê word tussen die slang en Eva, wat beide ‘n aandeel het in die verlorenheid van die Paradys vir die mens.

Tweedens word die metamorfose van die slang ambivalent gesien omdat die slang sy “ouderdom” (“old age”) afskud saam met sy ou vel (Cirlot, 1983:286). Die slang is dus beide oud en jonk; die slang kan doodmaak en genees – vergelyk die Ou- Testamentiese verhaal in Eksodus 4:2-4. Die slang word simbool van die genesing van die wond wat deur die slang self toegedien word. Die slang simboliseer in die roman ook die ambivalente gegewe van lewe: aan die een kant vernietig die slang lewe en dui dit op die onverwagsheid van die dood – soos gesien in Poussin se landskappe met slange - en aan die ander kant verteenwoordig die slang

ook energieke lewe, terwyl die slang as bewaker van die lewegewende fontein en put die lewe kosbaar ag.

Lena moet ook, deur middel van haar eie transformasieproses, van die slang leer en die ambivalente gegewens in haarself en haar wêreld, die Paradys na die sondeval, integreer. Dan eers kan sy aanspraak maak op 'n psigiese ruimte waarin sy pas.

5.6 Collage

Die roman word beskryf as beide modernisties én postmodernisties (Nel, 1997:24): “Die oënskynlike ontoeganklikheid (van die roman) kan toegeskryf word aan die modernistiese struktuur van die teks. Een van die onderskeidende kenmerke van modernistiese tekste is dat dit getuig van die kompleksiteit van dinge en gevolglik die werklikheid ongeorden en gefragmenteerd aanbied.” Een van die postmodernistiese eienskappe van die werk is dus veral die collage-agtige aanbod van die romangegewe, wat aan dit 'n eklektiese karakter verleen en in die werk “geënkodeer” is om 'n nuwe soort “digte” kunswerk (roman-skildery) aan te bied. Heilna du Plooy lê klem, tydens 'n leeskringbespreking, op die volgende postmodernistiese eienskappe van die roman (Boekbespreking, 1997): die gebrek aan oorsaaklikhede en verbande, die “rondspringery” en diskontinuiteit, die feit dat Viljoen haar nie by die “reëls van skrywery” hou nie, en die sterk sintuiglike en emosionele aspekte van die roman. Indien die betekenis van die woord collage in gedagte gehou word, is dit moontlik om verbande te trek tussen dié tegniek van disparate objekte op 'n nuwe manier aanmekaar flans tot 'n nuwe geheel, en Viljoen se skryftegniek in **Landskap met vroue en slang** (1996). Om hierdie verbande te trek moet daar eers kortliks gekyk word na die betekenis van die woord collage in die konteks van die beeldende kuns én die literatuur.

5.6.1 Betekenis van die woord collage

Die roman, soos reeds genoem, bevat vele intertekstuele verwysings, byvoorbeeld na die mitologie, die beeldende kunste, die Suid-Afrikaanse geskiedenis, Kafka en die Spaanse geskiedenis, wat alles op 'n collage-agtige metode bymekaar gevoeg is om 'n visuele woordgeheel te vorm.

Die woord “collage” is afgelei van die Franse woord “coller” wat plak beteken. In die kunste is dit 'n tegniek waar stukkie papier en ander materiale (byvoorbeeld sand, tou, foto's, koerantuitknipsels) op 'n plat oppervlak geplak word, in kombinasie met verf, met 'n abstrakte of 'n figuratiewe effek. Die analitiese kubiste, veral Georges Braque en Pablo Picasso, gebruik collage vir die eerste keer intensief in hulle kunswerke (Sporre, 1989:444).

In die literatuur kom collage na vore as sinspelings en die gebruik van vreemde uitdrukkings en aanhalings van ander skrywers/digters. Gerber stel dit so: "In de literatuur is de betekenis van de term minder duidelik omljnd. Het dichtst bij de artistieke betekenis staat de literaire collage als het textueel inlassen in proza of dichtvorm van visueel of auditief materiaal uit de dagelijkse omgeving: onomatopeëen fragmenten van uitdrukkingen, van gesprekken, volksliederen, schlagers, letters of woorden uit etalages van uithangborden, kranten, affiches, enz." (Cloete, 1992:55.)

Hoewel collage in die literatuur moeiliker is om aan te dui, sluit dit aan by 'n spesifieke manier van met intertekstualiteit omgaan, omdat dit 'n tegniek van vervlegtheid van gegewe impliseer, of, soos Hambidge dit stel, 'n veelheid impliseer: "Die postmodernistiese teks verbind 'n veelheid van diskordante, teenstrydige vertellings wat nie sin maak nie, omdat die werklikheid nie altyd volgens konsekwente, logiese prosesse verstaan word nie." (1995:37.) Dit kan byvoorbeeld in die roman gesien word in die paragraafagtige, saamgeflansde hoofstukke wat telkens met teenstrydige gegewens omgaan. Dit dui op 'n willekeurige oormekaarplak van gebeure, wat die epiese lyn van die roman ondermyn. Laasgenoemde feit hang saam met die destruktiwiese metodes van die collage; die bevryding van iets (in hierdie geval die tradisionele roman) uit sy logiese geheel. Na my mening is die funksie van die collage-effekte in die roman nie om slegs lukrake jukstaponerings ter wille van die effek of van vernuwing te maak nie, maar is die funksie daarvan om 'n nuwe, uitdagende geheel te vorm wat die leeservaring verdiep.

Gerber ondersteun die gedagte van 'n nuwe, digter teks: "Sodoende word die gerepresenteerde werklikheid (soos vergestalt in skilderye) en teks geïntegreer tot 'n nuwe werklikheid van die literêre werk." (Cloete, 1992:60.) Die afsonderlike dele van 'n collage funksioneer as't ware as individuele tekens binne die groter konteks van die kunswerk, wat weer op sy beurt 'n sisteem van betekenisdraende tekens is. 'n Belangrike effek hiervan is dan dat die collage-tegniek die idee van 'n "onmiddellike" en direkte representasie en assosiasie van iets in die werklikheid ondermyn (Sienaert, 2001:59).

Ten opsigte van collage in **Landskap met vroue en slang** is die volgende van belang: eerstens bevat die roman vele intertekstuele verwysings. Verwysings na die mitologie, die beeldende kunste, die Suid-Afrikaanse en Spaanse geskiedenis en Kafka, wat alles op 'n collage-agtige wyse bymekaar gevoeg is om aan die roman 'n visuele dimensie toe te voeg. Die teks as geheel word as 'n "prent", in dié geval 'n collageprent aangebied en bekyk. Die collage-tegniek word tipografies nageboots, deur byvoorbeeld skynbaar "onverwante" sake saam te voeg in een paragraaf, en deur die korter onderafdelings binne elke hoofstuk wat inhoudelik ook skynbaar onverwant aan mekaar is, en met die eerste lees daarvan na 'n lukrake sameflansing mag lyk.

Lena se beplakte kombuismuur lyk ook na 'n collage: "Lena kyk stadig na die poskaarte, geraamde tekeninge en afdrukke teen die mure. Sy kyk met diep genoegdoening. Altyd verwonder oor die enorme aanspraak wat die visuele op haar maak."(152.) Hierdie aanhaling sluit aan by Lena se kunstenaarspersoonlikheid, maar dit onderstreep ook haar diep en genotvolle verhouding met die visuele en die estetiese, waarvan die collage 'n deel uitmaak.

Ook die inhoud op haar bedtafeltjie (154) en die los stukkies memento's mori in haar werkskamer (202) is aanduidings dat haar intieme leefruimtes collage-agtige eienskappe vertoon. Die bogenoemde beskrywings van muur- en bedtafel bewerkstellig ook 'n *pouse*, 'n stilstand in die epiese gang van die verhaal. Dit is baie belangrik, omdat dit, na eie mening die leser dwing om 'n negering van lineêre lees, ten gunste van visuele "kyk".

Hierdie bepaalde rangskikking van ruimtelike gegewens is ook 'n weerspieëling van Lena se gefragmenteerde visie op die werklikheid. Die werklikheid word in die roman aangebied as skynbaar lukrake snitte en opnames. Dit kan ook in verband gebring word met Lena se aanvanklike gebrek aan fokus, wat tot gevolg het dat sy alles om haar as 'n collage ervaar. Sy sukkel aanvanklik om die aanbod van die werklikheid om haar in totaliteit te sien; sy sien slegs klein fragmente: "Sy kan nie tegelyk die oog én haar eie weerkaatsing sien nie. As sy haar eie weerkaatsing sien, het sy nie die oog gesien nie; as sy die oog sien, het haar weerkaatsing verdwyn en sien sy die kind se helder oë." (15.)

Dié ruimte en gebeure wat vir Lena soos stukkies van 'n collage lyk, word 'n motief in die roman, en dit word in Mara se woorde, gelykgestel aan 'n ritueel waarop daar gepoog word om te ontsnap uit 'n vaste identiteit. Mara gebruik die gelade beeld van metamorfose of "cross-dressing" (31) as 'n metafoor vir die vloeibaarheid van 'n identiteit, iets wat in die roman gestalte kry in collages: van die ruimte rondom Lena, van Lena se psige en van haar karakter. Die gefragmenteerdeheid van die collage kan ook 'n metafoor wees vir die omgekeerde van bogenoemde, naamlik as die beeld van 'n onstabiele, ongeïntegreerde identiteit, of die beeld van soek na 'n vaste identiteit.

Volgens Mara gebruik Lena aanvanklik haar gefragmenteerde manier van kyk om uit 'n vaste identiteit te ontsnap (31). Tog lê die antwoord nie in fragmentasie nie, maar in ambivalensie – in 'n leefstyl "op die grens aan". Die antwoord lê daarin om die ambivalente bestaan as één geheel te kan akkommodeer – om op die grens te leef (130).

Lena se probleem binne haar gefragmenteerde werklikheid is, na my mening, tweeledig: eerstens wou sy 'n vaste identiteit aanneem in haar nuwe ruimte saam met Jack en die kind, want hierdie vaste identiteit is vir haar gelyk aan 'n gevoel van standvastigheid (14 & 15). Sy wend haar dan ritualisties na 'n spirituele oefening, soos Ignatius Loyola (15) sodat sy kan oorleef in 'n ruimte wat eng en benouend is. Tog is hierdie ruimte vir Lena nie voldoende nie.

Sy beleef byvoorbeeld die tyd in hierdie ruimte as vervlietend, wat haar ook beklem. Dit het iets geword “wat haar verhoed het om vrylik vorentoe te beweeg” (17). Dan wil sy ‘n ruimte hê wat, soos ‘n vloeibare medium, aan haar vryheid van beweging en (dalk) van visie kan gee (17). Hierdie “vloeibaarder medium” is vir Lena gelyk aan ‘n medium sonder vaste grense en strukture: ‘n collage. Dit is ironies dat sy haar in hierdie collageruimte na Poussin se skilderye wend as ‘n soort ritueel om tog ook ruspunte te kan hê. Dan besef Lena dat selfs Poussin se landskappe nie fokus bring nie (172), maar dat die effek tog een is van rus (207).

Daar is ‘n sikliese patroon te bespeur by Lena se bewegings in die roman: haar huwelik “dwing” haar in ‘n nou ruimte in (15). Dan beweeg sy doelbewus uit hierdie nou begrensde ruimte uit na ‘n collageruimte wat haar vrylik laat beweeg, maar haar geen fokus bied nie. Op dié wyse gestel word “gebrek aan fokus” byna iets positief. Dan word sy deur omstandighede gedwing om deur ‘n nou poort te beweeg wanneer dokter Hugo Nouwpoort (198) die lykskouing van ‘n jong meisie waarneem en Lena nie meer ongefokus haar toevlug tot ‘n gefragmenteerde landskap kan neem nie (201). Om deur hierdie metaforiese nou poort te beweeg, slaag Lena dan daarin om met “al die aandag tot haar beskikking” in haar werkkamer te werk (207). Die weg na “onmiddellikheid, van onverdeelde aandag” wat die meester haar probeer aantoon (173), vind Lena deur die nou poort, en is via die tonnelvisie wat ‘n nou poort noodwendig inhou en nié deur die meester se poging nie.

Dir wil lyk asof Lena nie haar versplinterde visie ontsnap nie. Alles om haar lyk versplinter – lyk na ‘n collage – en dit veroorsaak onder andere ‘n sekere “stiksienigheid” (143). Enersyds is Lena se visie ook gevoelig vir onsubtiliteite in die collage-agtige werklikheid om haar; andersyds, lê daar ook ‘n stuk ongevoeligheid en neutraliteit opgesluit teenoor hierdie werklikheid as sy dit visueel inneem: “Groen is hier die norm ... Groen is nie een van Lena se gunstelingkleure nie ... Die spektrum van kleure hier, die kombinasies van groene, gele en rooi vind sy onsubtiel. Sy moet die groen aanvaar, of sy moet dit vertaal ... na iets wat dit nie is nie. Sy kan in swart en wit werk.” (172.)

Hierdie opsies wat Lena oorweeg, naamlik om óf dit waarin sy ‘n weersin het te aanvaar óf dit te vertaal, lyk volgens my na ‘n metode waarin sy poog om haar fokus te herwin. Sy kan dit slegs regkry deur ‘n psigiese ruimte te konstrueer, wat sal beteken dat sy op alternatiewe wyses soos Poussin se skilderye “suggereer” [172 & 207]) na haar werklikheid sal moet kyk, maar ook dat sy die teenstrydige en ambivalente in die werklikheid sal kan akkommodeer, soos Mara voorstel sy moet doen (130).

‘n Belangrike kenmerk van die collage is eklektisisme en beide collagetegniese en eklektisisme is onderskeidende kenmerke van postmodernisme. Collage as ‘n verskynsel in die literatuur hou verband met dekonstruksie en ‘n gebrek aan ‘n tradisionele siening van eenheid in ‘n verhaal:

“Omdat tematiese eenheid nie meer nodig is nie, of doelbewus ontken word, ontstaan daar dikwels ‘n collage van uiteenlopende elemente of diskoerse waarby die leser moet besluit of dit ‘n eenheid vorm of nie. Die ontkenning van outoriteit, waarde en norme verklaar die eklektiese karakter van die postmodernistiese kunswerk – alles is gelyk en alles is geoorloof” (Scheepers, 1998: 25).

Hoewel daar in hoofstuk twee melding gemaak is van postmodernisme, en daar ‘n teoretiese agtergrond gegee is, sal daar ten slotte in hierdie hoofstuk kortliks ingegaan word op dié kenmerke van postmodernisme wat spesifiek met collage verband hou, en sal dit toegepas word op die roman.

“Postmodernisme kan breedweg gedefinieer word as ‘n kunsbeweging wat die grense van die kunsmedium ondersoek, (her)definieer en verironiseer” (Hambidge, 1995:9). Olivier (Scheepers, 1998:25) tipeer postmodernisme as ‘n reaksie van die moderne mens op die huidige samelewing: “‘Postmodern’ displays a family resemblance to a whole cluster of terms held together by the prefix ‘post’. These include ‘post-individualist’, ‘poststructuralist’ and ‘postindustrialist’ ... I believe that their mutual resemblance derives from various forms of discontent with the condition qualified by ‘post’; or, again from an awareness that Western culture has somehow moved beyond a condition variously describable as ‘modern’, ‘individualist’, etc. “

Van Gorp (1986:323) noem die volgende lys kenmerke van die postmodernisme: “Fragmentarisme”, “spel”, “outo-refleksiteit”, “metafiksie”, “sitatekuns”, “dekonstruksie”, “ironie” en “pastiche”. Daar is ‘n paradoks in die postmodernisme opgesluit omdat dit in die eerste plek ‘n verwerping is van die verlede (veral tradisioneel-ordende prinsipes uit die verlede, soos die godsdiens, politiek, wetenskap en kuns), maar ook juis ‘n teruggryp is na hierdie selfde verlede waarin die wantroue geplaas is (Scheepers, 1998:22). “Wat hierdeur gedemonstreer word, is dat die postmoderne diskoers alle bestaande konvensies gebruik én misbruik, bevestig en vernietig, omdat daar geen eksterne waarheid is wat verifieer of unifiseer nie.” (Scheepers, 1998:23.)

Hierdie laaste stelling laat die vermoede reeds ontstaan dat postmodernisme nie maklik is om te definieer of vas te vang nie; dat dit as’t ware “vloeibaar” is, ‘n feit wat deur Van Heerden (1997: 12 – 15) beklemtoon word. Hy beskou die term as “tergend onvatbaar”, ‘n “nomadiese diskoers”: “Die postmodernisme is ‘n nomadiese diskoers wat sy beweeglikheid put uit die veelheid perspektiewe wat daarin tot uiting kom en wat des te meer ontglippend is omdat daar oor die naam *postmodernisme* sélf haas geen konsensus is nie.” (Van Heerden, 1997:13.) Van Heerden sluit aan by Hambidge se siening van “‘n nuwe manier van kyk” (1997:3) wanneer hy die volgende sê: “Klaarblyklik is die postmodernisme dus nie iets wat objektief as deel van die

wêreld bestaan nie. Dit is eerder 'n manier van kyk en interpreteer. 'n Mens kan die postmodernisme dus omskryf as 'n diskursiewe ruimte, 'n klimaat waaruit 'n lesing van 'n teks onderneem kan word." (Van Heerden, 1997:17.)

Ook die teksbegrip, volgens van Heerden (1997:61) het verander, omdat die outonomie of selfgenoegsaamheid van papier en inkt tussen die titelblad en die slotwoord verval het. Dit gaan dus in die postmodernisme oor die belangrikheid van intertekstualiteit, wat selfs die leser tekstualiseer. In **Landskap met vroue en slang** is die intertekstuele verbande, die wêreld van die skilderkuns, ander skrywers en hulle werke en selfs die geskiedenis, juis die belangrikste sleutels tot die ontsluiting van die roman. Ook Hambidge (1995:16) beklemtoon die verskynsel van intertekstualiteit in die postmodernisme: "Elke teks (voor)veronderstel altyd 'n interteks. Die postmodernistiese teks artikuleer al die verskillende intertekste en skryf word 'writing-as-experience-of-limits' in Kristeva se terme."

Hambidge, in bogenoemde bron, beklemtoon ook die postmodernistiese neiging om, vanweë bogenoemde intertekstuele verbande, bekende figure of ikone te gebruik, nog 'n kenmerk van Viljoen se roman: Vincent van Gogh (40 & 142) word byvoorbeeld gebruik, so ook Goya (120), Poussin, Kafka, ensovoorts. Die doel hiervan kan, volgens Hambidge (1997:16), die volgende wees: historiese herkenbaarheid van die figure, die romantisering van hierdie figure deur 'n fiktiewe karakter, dit kan ook veroorsaak dat die leser bewus word van die "fiktiewe in die geskiedenis; die betroubare in die fiktiewe".

Dit hang saam met die feit dat postmodernisme die leser konfronteer met fiktiewiteit en outentisiteit (Hambidge, 1995:17): "Afdrukke, intertekste en parodieë is die kodewoorde van die postmodernisme. Hierteenoor: oorspronklikheid, universaliteit, kompleksiteit en outentisiteit ... Dit is asof kopiëreg doelbewus geïgnoreer en oortree word. Alle (lees)konvensies en konvensies van kennis word doelbewus ontmasker". In **Landskap met vroue en slang** hoef slegs na die afdrukke van Poussin se skilderye op die omslag gekyk te word om die boodskap tuis te bring. Daar is selfs in die roman karakters, naamlik dokter Kafka en Martjie (141): "Dokter Kafka en Martjie is soos sweefstokkunstenars. Hulle vang mekaar hoog in die lug met perfekte tydsberekening, daar is geen einde aan hulle waagmoed en durf nie", wat byna woordeliks dieselfde karaktertrekke toon as Adelia en Fernes in **Karolina Ferreira** (1993): "Hulle is soos sweefstokkunstenars wat met onfeilbare tydsberekening mekaar hoog in die lug los en vang." (140.) Die wyer tekstuele definisie wat, volgens Hambidge (1995:18), die postmodernistiese teks daarstel, veroorsaak dat die "outentisiteit van lees, begryp én ervaring des te ingewikkelder word". Dit veroorsaak, soos wat die geval by die roman ook is, 'n belemmerende leeservaring. Viljoen veroorsaak byna doelbewus, met die collage-agtige aanbod van haar roman, "leesstruikelblokke" (of ruspunkte) in die tradisionele leestradië van die epiese genre. Dit kan byvoorbeeld gesien word in die beskrywings van muur- en laai-

inhoud wat 'n stilstand in die epiiese gang van die verhaal bring. Sodoende word die narratiewe gang van die verhaal én die intrige onderbreek. Hierdie stilstand is, myns insiens, nie ter wille van spanning nie, maar slegs 'n soort pousering, om die leeservaring meer kompleks te maak en te belemmer. Dieselfde kan gesê word van die gebroke en skynbaar onsamehangende paragrafering en hoofstukindeling. Vir Hambidge hang dit saam met die selfbewuste aard van die postmodernistiese teks: "Die selfrefleksie, selfbewuste aard van die postmodernistiese teks ondermyn samehang en binding, problematiseer leseridentifikasie én is al skrywende besig om die outensiteit te vernietig." (1995:18.)

Ook Van Heerden (1997:56, 57) verwys na die postmodernisme as "leesstrategie", wat die leser "onafwendbaar, na die klimaat van twyfel (bring) wat alle aspekte van die postmodernisme binnesypel". Postmodernisme is 'n proses waarin "tradisionele vorme en verwagtinge terselfdertyd gebruik én ondermyn word" (Scheepers, 1998:23), wat daartoe lei dat konvensies nietig verklaar word. Dit hang saam met 'n modernistiese eksistensiële angs waar alle vorme van sekerheid verdwyn, ook die konvensionele en die tradisionele. (Scheepers, 1998:24.)

Daar is ook ambivalensie te bespeur in die postmodernisme, omdat die representasie in die postmodernisme ambivalent is (Viljoen, 1988:420). Kroker en Cook (1986:i) noem dit die skisofreniese aard van die self en die tyd waarin die self funksioneer. Die egte, die oorspronklike, het verbygegaan, "dit is vervang deur representasies, nabootsings. Die *Werklike* bestaan nie meer nie. Dit is nie dat die representasies waar of vals is nie, maar dat hulle *representasies* is. In die agtergrond skemer die idee dus deur dat representasies maar afskaduwings van die ware is." Hiermee saam gebruik Viljoen die metafoer van die spieël, as semanties een van die kenmerkende woorde van die postmodernisme, want: "Dit druk duplisering of vermenigvuldiging uit en vorm, saam met *labirint* en *reis*, deel van die semantiese veld inklusiwiteit of non-seleksie." (Viljoen, 1988:418.) Die kwessie van "reis" deur 'n landskap en, soms deur 'n labirint is reeds vroeër in die studie aangeraak toe Lena se reise ter sprake gekom het. Ook Mara gee aan Lena die raad om (letterlik en figuurlik of metafories) aan te hou reis: "Jy moet aanhou beweeg." (78.)

Postmodernisme vertoon ook 'n topologiese aard wat ook opmerklik is in die roman. Müller (Cloete, 1992:397) verduidelik die topologie van die Postmodernisme aan die hand van "hemeomorfe transformasies", "klein-vorm" en die "Moebius-strook". "Geometriese figure wat topologiese transformasies van mekaar is, is homeomorfe. 'n Sirkel, 'n vierkant, 'n sfeer of 'n kubus is byvoorbeeld homeomorfe, want die een kan topologies verander word in die ander deur dit te buig of te rek, sonder om dit te skeur, te sny of te vou ... Die klein-vorm is ... 'n bottel of 'n wurm wat in homself invou sonder om 'n opening te laat by die plek waar hy in homself in beweeg. Die klein-vorm se binnekant is ook sy buitekant." Die Moebius-strook veronderstel

ook veral die onmoontlikheid om tussen “binne” en “buite” te onderskei, wat dui op die opheffing van grense, of die opheffing van polarisering.

Bogenoemde illustreer volgens Müller dit wat in die postmodernistiese fiksie gebeur : daar is ‘n “vloeibaarheid” aanwesig: “...dele en geheel vloei metteryd deurmekaar” (Cloete, 1992:397), die vorm het ‘n kwaliteit van deurlopenheid en terselfdertyd binne-insluiting of invouing (iets is dus in sigself gekeer), daar is nie meer ‘n waterdigte skeiding tussen binne en buite nie, en daar gebeur ook “verskillende dinge met die begrensings tussen ontologiese entiteite: die een vervorm topologies in die ander, superponering vind plaas (collage), en inbedding.

Omdat postmodernisme ‘n opheffing is van die “wette” van tradisioneel-realistiese fiksie, en as gevolg van die dekonstruktiewe en rekonstruktiewe eienskappe van die postmodernisme bevat dit, volgens Muller, ‘n eie “onbegrensdeheid”. Hierdie dekonstruktiewe kermerke is die volgende: “onbepaaldheid, fragmentasie, dekanonisering, ontkenning van geslotenheid, eenheid en die self (selfloosheid), ontkenning van die representasie ...” (in Cloete, 1992:398.)

Postmodernisme se topologiese aard illustreer dus daardie eienskappe of verhoudings (ruimtelik, geografie, meetkundig, dinatonies – self psigologies?) wat konstant bly, ten spyte van aanhoudende vorm – of grootteveranderinge van die figure. Lena en Jack se verhouding het byvoorbeeld ‘n topografiese aard: “Sy (Lena) lê by Jack in die koel agterkamertjie. Hulle lê styf teen mekaar aan. In omhelsing, nie in koppeling nie. Hulle vorms sluit dig soos ‘n gekerfde tweelui. Jack dring hom stywer teen haar aan. Asof hy ‘n groot begeerte het om die afsonderlikheid tussen hulle op te hef. Die grense wat hulle skei, uit te wis. In die donker krimp die ruimte en vergroot hulle liggame. Hulle vorms sluit weer dig. Maar nou word die afsonderlikheid tussen hulle opgehef. Hulle liggame word ‘n gesamentlike topografiese veld waarin die gebruikelike onderskeiding van hulle binne en buite nie meer geld nie. (173.)

Postmodernisme veronderstel ook dekonstruksie, wat ‘n labirinteffek het op die letterkundige teks: “Die postmodernistiese teks dekonstrueer die siening dat die letterkunde ‘n wêreld-in-woorde is.” (Hambidge, 1995:37.) By die skilderkuns gaan dit veral oor die dekonstruksie van daardie visuele metafore wat sosiale of kulturele stereotipes, byvoorbeeld geslag en ras wou versteek. Hierdie dekonstruksie het aanleiding gegee tot collage-agtige werke, jukstaponeering van piktorale elemente, sowel as ikonografiese en perseptuele ambivalensie, alles eienskappe wat ook in Viljoen se roman voorop staan.

Die ambivalensie in die postmodernistiese skilderkuns se funksie kom ooreen met die funksie van die ambivalensie in die roman. Ten opsigte van die ambivalensie in die postmodernistiese skilderkuns sê Berman die volgende (1993:330): “The fascination of the (ambiguity) 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 is alerted to the ambiguities inherent in most visual sign-systems, as well as to the subjectivity with which we often read their meanings.” Dit sluit, ten opsigte van die literêre teks weer eens aan by die “nuwe manier van lees”, soos wat Hambidge (1997:3) dit op die roman van toepassing gemaak het.

’n Baie belangrike karaktertrek van postmodernistiese kuns, wat ’n verhouding impliseer met die sogenaamde “sister arts”, is die verwerping van formalisme en die herlewing van tradisionele genres en onderwerpe soos stillewes, landskappe en historiese skilderinge. In die roman word sterk gesteun op die “woordskilderinge” van landskappe (byvoorbeeld Poussin se landskapsiklusse), landskappe soos gesien – en “geskilder” – deur Lena se oog en deur die perspektief van die verteller, asook op die skilderwerk van die Spaanse hofskilders (veral Goya en Vélasquez). Hierdie tegniek van Viljoen om, soos in postmodernistiese skilderkuns, met behulp van die woord terug te gryp na bogenoemde genres en dit te jukstaponeer met ander beelde en uitsprake en gedagtes “verdig” die teks en lei tot ’n collage-agtige effek in die roman. Sodoende word die roman nie slegs ’n voorbeeld van woordkuns nie, maar word dit ook visuele kuns, en kan die woord en die visuele beeld nie meer los van mekaar verstaan word nie.

Die skryfster noem hierdie ineenvlegting van genres en inligting eggo’s (tydens ’n boekebrêkfis, Aardklop:2004). Daar is eggo’s te vind in die roman wat ten doel het om die narratief te ondermyn en byna ’n gedig te vorm. Vir die skryfster is die narratief nie belangrik nie, en gebruik sy landskappe, tafelreëls, kunswerke en beelde uit allerlei ander “bronne” om haar romans te “dra” of te ondersteun (boekebrêkfisbespreking, Aardklop:2004). Sy noem sêlf haar werke tydens bogenoemde bespreking “impressionistiese grepe”, losweg gebind deur ’n tipe narratief wat gedra word deur eggo’s uit ’n legio ander werke.

Hierdie eggo’s dra by tot die collage-agtige aanbod van die roman, en verhoog die postmodernistiese karakter van ’n boek wat beslis verdere navorsing verdien.

5.7 Slot

Daar is in hierdie hoofstuk aandag gegee aan die inspraak van die visuele kunste in die roman.

- In hierdie hoofstuk is daar ’n kort opsomming gegee oor die eienskappe van die Barok. Daar is ook aandag geskenk aan spesifieke kunstenaars wat dié tydperk verteenwoordig, naamlik Poussin, Vélasquez, Bernini en Gentileschi.
- Daar is gepoog om die inspraak van hiêrdie kunstenaars, en enkele andere, ten opsigte van die ontsluiting van die roman aan te dui. Daar is ook aandag gegee aan sleutelkunswerke wat spesifieke insprake in die roman het. Hierdie kunswerke is ontleed, beskryf en toegepas aan die hand van Panofsky se model.

- Dit is noodsaaklik om die roman binne 'n postmodernistiese konteks te lees. Tog is die postmodernisme 'n te wye veld; daarom is daarin geslaag om slegs enkele belangrike eienskappe van die postmodernisme, soos dit in die roman sigbaar is, uit te lig. Dit is gedoen aan die hand van die roman se collage-agtige “voorkoms”.
- Die postmodernisme veronderstel ook collage, en daar is kortliks na die collage, binne die konteks van dié spesifieke hoofstuk, in die roman verwys. Dit is nie moontlik om in die kader van hierdie studie volledig na collage in die literatuur te kyk nie.
- Tydens die studie is daar telkens vanuit 'n literêre uitgangspunt na die visuele kunste se inspraak gekyk.
- Dit het geblyk dat die lewenservaring 'n ambivalente ervaring is, soos uitgebeeld deur Poussin, en soos gesien kan word uit die memento's mori wat in beide die Barokkuns, en wel subtieler, in die roman opgemerk kan word.
- Dit blyk ten slotte dat in hierdie roman die landskappe van Poussin in 'n baie hegte verhouding staan tot die ontwikkeling van Lena se psige: “Die skilder Poussin is 'n filosofiese sowel as visuele en strukturele inspirasie in die roman: Lena se psigiese soeke word byvoorbeeld gerig deur die verlange na die sublieme landskap wat in sy skilderye uitgebeeld word, terwyl hierdie ideale landskap voortdurend afgespeel word teen die gefragmenteerde realiteit van Lena se ervaring” (Viljoen, SAUK-resensie: 1997).