

HOOFSTUK 4 **AMBIVALENTE LANDSKAP IN LANDSKAP MET VROUE EN SLAG**

In **Landskap met vroue en slang** word die verhaal vertel van Lena Bergh ('n skilder) wat saam met haar tweede man, Jack de Leeuw, van een provinsie, naamlik die Wes-Kaap na 'n ander provinsie verhuis. Lena ervaar hierdie nuwe omgewing, die subtropiese kuslandskap van Natal, waarin sy haar bevind as verwarrend, oorweldigend en bedreigend. In hierdie nuwe landskap is daar by haar sprake van 'n "psigiese onbehaaglikheid wat verwerk moet word sodat sy betekenis kan gee aan haar lewe binne 'n nuwe omgewing en 'n nuwe era ... Die impak van Lena se verhuising van een geografiese ruimte in Suid-Afrika na 'n ander suggereer dat landskap 'n beduidende rol in haar psigiese ontwikkeling gaan speel." (Viljoen, 1998:85.) Die titel van die roman beklemtoon ook die feit dat landskap 'n belangrike oriënteringspunt in die roman is.

Hierdie landskap is in die woorde van Van Zyl (1997:9) "ambivalent, subliem en paradyslik, tog ook vertroebel en verwarrend". Sy soek na die sogenaamde "sublieme landskap" en in hierdie soeke "begeef sy haar op wandelinge deur tuine, parke en botaniese ruimtes wat haar op 'n ander manier kan aanspreek" (Human, 1997:6).

In hierdie hoofstuk word Lena, as die hoofkarakter en fokaliseerder, se reise deur en haar belewing van die ambivalente landskappe ondersoek en word daar gepoog om 'n mate van sintese in die ambivalente aanskyn van die verskillende landskappe (wat in die roman figureer, byvoorbeeld die skilderkunstige landskappe) te vind.

Aangesien die hoofstuk, vanuit die aard van die inhoud, baie lank is, is daar besluit om die hoofstuk in drie dele te verdeel. Deel een handel oor die karakter Lena terwyl deel twee oor die geografiese aspekte van landskappe en ruimtes sal handel. Die derde deel fokus op Lena en haar belewenisse van al die betrokke ruimtes en landskappe wat op simboliese wyse bymekaar kom.

4.1 Inleiding

Richard Wollheim, 'n kunshistoriese filosoof, na wie Lena dikwels verwys (19) beweer dat die Barokkunstenaar Nicolas Poussin die ambivalensie in die natuur verder as gewoonlik voer in sy landskapsiklus "*Die vier seisoene*", en dat hy 'n belangrike verteenwoordiger van die sogenaamde "sublieme landskap" (19) is. Dié ambivalensie word in **Landskap met vroue en slang** verder ontgin met die insluiting van die skilderkunstige landskapskilderinge van Poussin by die ruimtes, plekke, geografiese en ander landskappe wat in die roman figureer.

Lena, as kunstenaar, is besonder sensitief vir die eienskappe van die twee geografiese ruimtes, naamlik die Wes-Kaap en dié van Natal, en beleef die landskap van die Wes-Kaap as meetbaar en beheerbaar, terwyl die subtropiese landskap van die hawestad haar in sy oorvloed verwar (40).

Binne hierdie ambivalente landskap van Natal beweeg sy, as die hoofkarakter: “Lena voel haar een met Eva. Dit is sy en Jack wat soos twee parasiete op die liggaam van die paradyslike tuin voed; verwar en oorweldig deur hulle isolasie, en die oorvloed, en God se voelbare afwesigheid” (19). Lena poog om binne hierdie verwarrende landskap ‘n stadium te bereik waar sy as kreatiewe kunstenaar gefokus kan werk (207). Dit impliseer ‘n psigiese ontwikkeling waarin faktore soos haar herinneringe aan haar verlede – haar suster, haar ouers, vriende, leermeesters en ander landskappe inspraak het.

In die roman beweeg Lena tussen verskillende ruimtes, bevind sy haar op verskillende plekke en reis sy ook dikwels deur landskappe wat sy self “skep”. Lena is as fokalisator skepper en sener van die landskap. Soos John Miles dit stel: “Ons reis deur die landskap, die groot-groot nie-plek” (Breytenbach, 1993:51).

Landskap word dus in hierdie roman meer as geografiese plek – dit word ook metafories gebruik om die geestelike en emosionele ruimtes van die vrou uit te beeld – “dit kan geskakel word met haar hoop en verlangens, maar ook met haar vrag van emosionele laste en frustrasies” (Smuts, 1997:2).

Ook ander kritici is dit eens dat die tema van die ambivalente landskap nie slegs verband hou met eksterne, ruimtelike gegewens nie, maar dat dit inspraak het op die konstruksie van Lena se psigiese ruimte, dat dit ‘n landskap is van die onbewuste, dat Lena sterk reageer op die ruimte, en dat ruimtes en landskappe gejuksaponeer word (Human, 1997:6; Nel, 1997:24; Van Zyl, 1997:9; Smuts, 1997:2; Hambidge, 1997:3). Daar is ook sprake van ‘n subtile kommunikasieproses tussen Lena en die ruimte om haar wat met Lotman se “dark language” verbind kan word (Lotman, 1977: 5). (Sien die afdeling oor Lotman in Hoofstuk Twee.)

In hierdie hoofstuk word gepoog om ‘n sinvolle verbintenis tussen Lena en haar waarneming van ‘n groot hoeveelheid teenstrydige landskappe bloot te lê en om aan te toon op watter wyses die landskappe mekaar komplementeer. Uit dié samehang behoort uiteindelik die intrinsieke literêre waarde van die roman te spreek.

Deel een

4.2 Lena

4.2.1 Lena as fokalisator

Elke analise van ruimte in 'n teks moet begin met die vasstelling van 'n waarnemingspunt of fokalisasie. Van Luxemburg (1981:150) lê veral klem op die rol van die fokalisasie wat in die literatuurproses moet bepaal watter beeld van die ruimte in 'n roman deur die leser opgeroep sal word. Ook waar die plek, die geskiedenis in die roman afspeel. "Onder ruimte verstaan we de plaatsen, de locatie van de gebeurtenissen, zoals ze worden waargenomen. Het waarnemingspunt is de focalisator, een externe of een interne. Er zijn soms grote verschillen tussen de visie van een externe en die van een interne focalisator."

Die eksterne fokalisator se visie is uiteraard nie gebonde aan sekere beperkinge nie, terwyl 'n interne fokalisator se visie meer beperk is. Hoewel die subjektiwiteit van die visie meestal groter sal wees wanneer 'n interne fokalisator die ruimte waarneem, omdat, die fokalisator as karakter binne-in die ruimte van die teks geplaas is.

In **Landskap met vroue en slang** is die fokalisasie ekstern. Hierdie fokalisator kan vanuit 'n hoogte, byna chronotopies 'n enorme gebied aanskou, en beskik oor die vermoë om vinnig van een tyd en ruimte na 'n ander te beweeg soos wat dit in die teks gesien kan word.

In 'n boekbespreking oor die roman tydens 'n leeskringbyeenkoms op Potchefstroom op 18 Oktober 1997 maak Heilna du Plooy die stelling dat die hoofkarakter Lena die saambindende faktor is in die roman, dat alle gebeure op haar 'n invloed het, en dat alle gebeure en alle plekke (landskappe ingesluit) deur haar gefokaliseer word. Lena is die punt van waaruit alles in die roman waargeneem word. Haar sintuie, emosies en belewinge oriënteer hierdie vertelling.

Die gebeure speel af oor die vier seisoene van een jaar, min of meer vier jaar sedert sy en haar man Jack van die Wes- Kaap af na Natal verhuis het. Hierdie gebeure vorm die eerste vlak van die verhaal en is "n ondergeskikte deel van die teks as geheel. Belangriker is die metatekstuele sy: die deurlopende interpretasie en kommentaar, hoofsaaklik gefiltreer deur Lena se bewussyn, maar ook in gesprekke en verwysings." (Pakendorf, 1997:11.)

Dit gaan in die roman oor Lena se belewenis van haarself binne bepaalde landskappe. Lena is 'n vrou wat na 'n bepaalde balans soek, wat besig is met 'n individuasieproses en, met die landskap voorop, word Lena se soeke en die reise waarop hierdie soeke haar neem, 'n tema binne die roman. Hierdie soekende karakter word in die roman uitgebeeld as 'n "luisterende waarnemende mens, wat in intieme interaksie met die temporele en ruimtelike omgewing in 'n

soort afwagting verkeer" (Du Plooy, 1997). Hierdie afwagting hou verband met Lena se individuasierproses, "n proses wat nou aansluit by die soeke na 'n nuwe denkweg, 'n uitkoms, 'n toekoms, 'n wyse van bestaan" (Du Plooy, 1997).

Die fokus in die roman is op Lena - op haar ervaringswêreld en haar individuasierprosesse. Sy staan onomwonde sentraal in die roman wat volgens Pakendorf (1997:11) 'n "kaleidoskopiese effek op die leser het". In haar begeerte na 'n eie, persoonlike ruimte, en 'n begeerte na selfverwesenliking, word "verskillende diskoerse, visuele beelde, tyd-ruimtelike en bewussynsvlakke boeiend ineengevleg en juis dit daag die leser uit om téén die grens van betekenis aan te lees, met die ervaring van die sublieme as beloning" (Hattingh, 1997:18).

Vir die doel van hierdie studie is Lena se persepsies dus baie belangrik, omdat sy dikwels as fokalisator in die roman optree en derhalwe onder andere landskapskyker en landskapsvormer is. Die talle verwysings na Lena wat na verskillende landskappe kyk (bv. 19, 22 & 23, 24, 26) bewys dat persepsie van die landskappe en die ruimtes om haar van kardinale belang is in die roman. Die fokalisasie word dan ook dikwels aan haar afgestaan.

Volgens die Franse strukturalis, Genette, is die funksie van die fokalisator die redigering en regulering van inligting. Hy onderskei tussen fokalisasie of vertelwyse (*mood*) en vertellerstem (*voice*) (Van der Merwe & Viljoen, 1998:106). Die verteller is die stem wat die verhaal vertel, wat aan die woord is, terwyl die fokalisator die persoon, karakter of akteur is wat waarneem; volgens wie se sintuie en emosies die vertelling georiënteer word. In die roman word 'n eksterne anonieme verteller aangetref wat afstandelik na Lena kyk: "Lena Bergh se droefheid bereik selde tydens haar wakker lewe dieselfde intensiteit as tydens haar drome" (9) en "Lena Bergh is 'n skilder. Sy het altyd haar werk beperk ten toon gestel, asof sy geen begrip daarvoor verwag het nie." (13.)

Die verteller, as buitestander, kan die verhaal "deur die oë" van 'n ander verhaalkarakter weergee: "Die verteller staan aan die een kant buite die gebeure, soos die gebruik van die derdepersoonsvorm aandui, maar hy kruip as't ware binne die vel van 'n karakter terwyl hy die storie vertel." (Van der Merwe & Viljoen, 1998:106.) Die fokalisasie is die gesigshoek van waaruit alles waargeneem word. Vertelling bring altyd fokalisering mee wat 'n gevolg is van die verteller se "toestemming" om sy stem af te staan aan die fokalisator, die delegering van mag. Hierdie kombinasie lei tot die term primêre verteller-fokalisator (Van Luxemburg et al. 1981:139).

Lena interpreteer deurlopend in die roman, en hierdie interpretasies is volgens Pakendorf (1997:11) 'n belangrike onderdeel van die roman. Elke interpretasie en kommentaar word, volgens bogenoemde bron "gefiltreer deur Lena se bewussyn". Lena se herinneringe van haar kleintyd dui byvoorbeeld alreeds op 'n bewustheid by haar van die teenwoordigheid van

ambivalensie: "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. So onthou sy dit." (13.) Sy probeer ook "onthou van die talent in haar tien vingers" (18) wat dui op Lena se begeerte om haar skilderkunstige identiteit te behou en uit te leef.

Lena, soos alle moeders, dink oor haar kind met 'n mengsel van "skuld en verlange" (28) en sy dink onder andere oor haar vriend Keet (28). Sy kyk verder met belangstelling na die ruimte om haar (28), 'n feit wat altyd met haar in verband gebring kan word – sy staan nooit koud teenoor enige ruimte nie. Lena kyk veral graag na Poussin se landskappe en vanuit 'n baie subjektiewe perspektief (20, 21, 22, 23 & 24). Sy is ongeduldig in haar soeke na 'n landskap wat haar kan aanspreek (23).

'n Belangrike gegewe wat 'n rol speel by die waarneming van ruimte is die betrokkenheid van die sintuie: sig, gehoor, gevoel en reuk. Volgens Van Luxemburg (1981:150) kan al vier sintuie lei tot die presentasie van ruimte in 'n verhaal: "Visueel worden vormen, kleuren en maten waargenomen, altyd in een bepaalde fokalisatie. Geluiden kunnen, zij het in mindere mate, bydragena tot de presentatie van ruimte".

Lena, as fokaliseerder, se sintuie is ook besonder sensitief: sy sien as't ware die onsienbare: "Sy het haar eie beeld in die kind se oë weerkaats gesien, dit het op die kind se nuwe oë soos olie op water gelê." (15.) Sy voel haar lyf wat pyn as sy en Mara deur die Natalse landskap ry: "Haar lyf pyn; haar keel is seer; haar nek voel onnatuurlik warm. Maar sy vind die beweging van die motor aangenaam. Sy is vandag liever in transit as op enige bepaalde plek waar sy haar aan die ruimte moet oorgee." (28.) Hierdie aanhaling, waar verteller en fokaliseerder afgewissel word, is belangrik in terme van Lena se behoefte om te reis – fisies sowel as psigies – ten einde by 'n fokuspunt in haar bestaan te kom.

Sy is ook intens bewus van reuke en geure om haar: "Lena is skielik sterk bewus van die reuk van die motor se egte leerbekleedsel." (198.) Sy is so sintuiglik ingestel dat sy reuke al antisipeer voor sy dit "bewustelik geruik het" (199). Daar is ook in die roman 'n suggestie dat Lena sien en beleef wat die ander karakters nie sien nie: "Hulle (Lena en Mara) stap deur die groot gaashok waarin die vlinders uitbroei. Hulle stap langs die dam en Lena sien 'n blinkbruin waterskilpad vinnig van 'n blinkbruin klip afgly en die lou, modderige water binneglip. Mara sien duidelik niks en stoot 'n stuk hare wat wild oor haar oog krul met 'n afwesige gebaar terug, terwyl Lena altyd uit die hoek van haar ontvanklike oog 'n duisend en een dinge opmerk, en sien hoe die vrugte van die grootblaarvy direk uit die stam groei." (182 & 183.)

Hier word geïmpliseer dat Lena dieper as slegs die oppervlakkige en die voor die hand liggende sien, en dit wys weer eens op haar vermoë om onverwante sake met mekaar in verband te bring, wat Pakendorf noem die "kaleidoskopiese effek" (1997:11) van die roman.

Laasgenoemde hou verband met die roman as 'n collage, wat in hoofstuk vyf bespreek word. Sy raak ook byvoorbeeld bewus van 'n "ander, mensliker reuk" agter die reuk van terpentyn wanneer sy bloot kyk na die skildery van Velazquez (14 & 138). Dit is dus voor die hand liggend dat die sien-sintuig, saam met die ander sintuie, 'n belangrike rol sal speel in die verkenning van ruimte in enige roman.

Lena se manier van kyk, haar bepaalde perspektief, wat byna altyd ambivalent is, en wat bydra tot die veelfasettigheid van die roman, is onontbeerlik vir die ontsluiting daarvan. Dit is ook noodsaaklik vir die leser se volledige leeservaring. Sy tree as't ware op as die leser se onbewuste begeleier, deur die landskappe waardeur sy ook self beweeg. Sodoende word die leser gedwing om tweedelend na die roman te kyk: deur sy eie lesersoog en deur Lena se oog.

4.2.1.1 Die oog as motief

Soos gesê impliseer die begrip "fokalisasie" 'n sekere blik op dinge, 'n bepaalde kyk na die werklikheid, dit is 'n manier van waarneming. Fokalisasie hou dus inherent verband met onder andere die siensintuig, wat dadelik die ooggegewe betrek. In Viljoen se roman (soos in haar hele oeuvre) speel die oog 'n belangrike rol. Op die eerste vlak kan aanvaar word dat vir Lena, as fokalisator, die kyksintuig uiteraard baie belangrik sal wees, omdat sy 'n kunstenaar is, soos so baie van Viljoen se ander vrouekarakters, soos Adelia Faber in **Karolina Ferreira** (1993) en Fonny in **Buller se plan** (1999).

Lena sien byvoorbeeld die landskappe om haar vanuit 'n kunstenaarsperspektief: "As die kleure van die subtropiese Natalse kuslandskap 'n voorkeur vir 'n skel oordadigheid in ongewone kombinasies van die hele spektrum van groene en rooie vertoon, is die Kaapse landskap in teenstelling byna monochroom. En ten spyte van die oordadige teenwoordigheid van groen is dit hoofsaaklik 'n blou landskap" (14).

Wanneer sy na die kunstenaar Poussin se landskapsiklus kyk, val ook veral die kleurgebruik haar op: "Groen is hier nie meer die oorheersende kleur nie, maar wel blougrys." (205 & 206.) Aan die einde van die roman, wanneer Lena aan die lykskouing dink, word die geopende liggaam van die lyk ten opsigte van kleur beskryf, soos gesien deur die oog van die kunstenaar, Lena (202). Daar word selfs na haar kind se oë verwys: die kind se oë is "nuwe oë" (15), en die kind (as suigeling) kyk na Lena "met die oë van die hemel" (15).

Simbolies gesien kan die oog verskeie betekenisse dra. Dit is belangrik om daarop te let dat hierdie simboliese betekenisse verweef is en nie los van mekaar gelees of geïnterpreteer kan word in die konteks van die roman nie. Hierdie betekenisse is uiteraard ook heelwat meer kompleks, en strek wyer as waarvoor daar ruimte is in hierdie studie.

Drie simboliese betekenisse kan van toepassing wees op die roman. In die eerste plek kan die oog en die sienproses 'n spirituele betekenis dra wat begrip impliseer: "The essence of the question involved here is contained in the saying of Plotinus that the eye would not be able to see the sun if, in a manner, it were not itself a sun. Given that the sun is the source of light and that light is symbolic of the intelligence and of the spirit, then the process of seeing represents a spiritual act and symbolizes understanding." (Cirlot, 1983:99.) Tweedens kan die oog simbool wees van die kreatiewe woord, en in die derde plek kan dit simbolies wees van 'n oermoeder wat die son (ook simbolies gesien as die kreatiewe woord) aan haar bors voed.

- **Die oog as simbool van spirituele begrip**

Wat die eerste simboliese betekenis betref, kan aanvaar word dat Lena soms 'n behoefte het na 'n spirituele ervaring wat begrip vir haar omringende ruimtes en situasies insluit, maar wat nie altyd suksesvol is nie. Die volgende aanhaling versterk bogenoemde gedagte: "Caravaggio, het Honour en Fleming (twee kunshistorici) beweer, was waarskynlik bekend met die heilige Ignatius Loyola se spirituele oefeninge. In die nou, benouende boesem van die klein gesin het Lena soortgelyke oorlewingstrategieë sonder sukses probeer toepas." (15.) (Eie invoeging.)

Die Barokkunstenaar Caravaggio (Michelangelo Merisi) wat in die roman genoem word, word onder andere beskou as 'n voorloper van die modernisme in die skilderkuns omdat hy sy onderwerpe revolusionêr hanteer. Hy voeg sekulêre elemente by die heiliges wat hy skilder en hy beoefen 'n flagrante realisme wat onbevange menslike "aaklighede" uitwys. Sy helde is byvoorbeeld nooit geïdealiseer nie, maar dikwels oud met vuil voete (Toman, 1998:372 & 375). (Vergelyk hoofstuk vyf.)

Deur te verwys na Caravaggio se voorkennis van die heilige Ignatius Loyola se sogenaamde spirituele oefeninge bring Viljoen 'n volgende dimensie van "kyk" in haar roman in. Dié dimensie is wat Dirk van den Berg (1993:1) 'n "visioenêre optiek", noem, waar blywende verbande getrek word "tussen 'n besondere tipe van pikturale uitbeelding en visuele persepsies van mitiese betekenis". "'n Tipikoniese formaat stam uit 'n tradisie in die skilderkuns wat histories met 'mitologiserende' denkpatriene en wêreldbeskouings geassosieer word." (Van den Berg, 1993:1.)

Dit kom daarop neer dat sekere skilderye (waaronder onder andere rotskuns sowel as historiese skilderkuns uit die Renaissance) die kyker as't ware onbewustelik dwing om eerder die mitologiese, spirituele denkpatrien en historiese wêreldbeskouing wat "agter die prentjie" skuil, raak te sien as die detail van die skildery self. Dit raak dan, soos Van den Berg (1993:1) dit noem 'n geval van: "Seeing the unseen in visionary painting." Dit is wat Caravaggio, volgens Honour en Fleming, in sy skildery doen en wat Viljoen ook in haar roman bereik met die inlas

van die Barokkunstenaars Poussin en Vélasquez, asook Bernini se werke, wat op verskeie vlakke in die roman figureer.

Die teorie van “seeing the unseen” berus op die volgende (en word ook sodanig toegepas in die roman): baie visuele artefakte, ook die roman, kommunikeer verbeelde nuanses van betekenis, wat insluit dimensies van ’n ongesiene aard, waar “ongesien” verwys na of ’n okkulte lewenswyse, óf na ’n verborge wêreldorde óf na primitiewe, voorwêreldlike gebeure in die geskiedenis van die wêreld (Van den Berg, 1993:2). Mitologiserende wêreldbeskouings (en persoonlike sienings) is dus herkenbaar in die visuele kunste en in hierdie geval in die roman.

Hier kan as enkele voorbeeld genoem word Poussin se skildery “*Et in arcadia ego*” (vergelyk hoofstuk vyf) wat onderliggend die beskouing verteenwoordig van die dood wat ’n blywende metgesel van die mens is op sy reis deur die paradyslike lewe. Laasgenoemde beskouing word deur Winterbach (alias Viljoen) verder gevoer in die roman **Buller se plan** (1999), maar word ook reeds in **Landskap met vroue en slang** (1996) ontgin, byvoorbeeld in Johnny se afsterwe en sy gees wat nie vir Molly Bloem met rus kan laat nie (188): “En les bes voel sy (Molly) haar voortdurend gekwel deur die toegewyde teenwoordigheid van Johnny Deventer se rustelose en onvervulde gees, wat haar dagin en daguit nie met rus kan laat nie.”

Viljoen wil dus ook hê die leser moet voortdurend die “onsienbare” in haar roman sien, wat nou saamhang met die “nuwe manier van lees” wat Hambidge (1997:3) voorstel en waarna daar dikwels verwys word in die verloop van die studie waarmee die roman benader moet word.

Ook Lena sien “onsienbare” dinge. Dit word byvoorbeeld duidelik wanneer sy na Poussin se uitbeelding van “*Lente*” kyk (19 & 20), wat op ’n dieper vlak – tipies van Poussin se werkswyse – die Tuin van Eden uitbeeld. Lena “sien” in die skildery Eva se verwarring, sy “sien” die natuur as ’n “geestelike, sowel as ’n fisiese” destruktiewe mag. Sy sien (en voel) God se afwesigheid. Lena se ervaring van haar onmiddellike omringende ruimte (naamlik digbegroeide plante in haar subtropiese tuin) veroorsaak dat sy die “onsienbare” in Poussin se skilderye sien, en die effek daarvan op Lena is dat sy met Eva se verwarring identifiseer : “Lena voel haar een met Eva.” (19.)

Die “mite” van die paradys word in hierdie roman op verskeie plekke “gesien”, gelees, geskep en beleef: Poussin se skilderye wat op eerste vlak ’n byna ikoniese uitbeelding is van ’n seisoen, naamlik lente, op tweede vlak die paradys uitbeeld wat “onheilspellende” ondertone bevat (20). Lena wat na hierdie skilderye kyk maar wat self deur ’n geografiese landskap beweeg wat sy beleef net soos wat sy Poussin se skildery “sien” en “beleef” en wat dan sodoende haar eie “mite” van die paradys skep.

Lena wil weet van die slang in die paradys (24). “Sy soek iets daarin (in Poussin se landskappe) wat sy nie kan vind nie” (23). Lena sien in Poussin se sogenaamde sublieme skilderye dus die onsigbare, naamlik die verlorenheid, die gebrokenheid: “Benewens as verlore paradys, interesseer die landskap haar ook as plek van konflik.” (24.) Dit is nie slegs blote inlegwerk van Lena nie, want die gebrokenheid is alreeds deur Poussin ingeskilder, die onsigbare is alreeds sigbaar in Poussin se skildery. Soos wat Lena se oog deur Poussin se ambivalente skilderye beweeg, word sy daardeur gelei om haar eie leefruimtes ook as ambivalente en gebroke plekke (verlore paradijse) te sien.

- **Die oog as simbool van die kreatiewe woord**

Hierdie siening, wat gevestig is in die Egiptiese simboliek, wat die oog (simbool van die kreatiewe skryfkuns) in verband bring met die son, as simbool van die kreatiewe woord: die oog, met die sirkelvormige iris in die kern, is gelykgestel aan die “son in die mond” (die kreatiewe woord) (Cirlot, 1983:99). In die roman kan hierdie simboliese betekenis van die oog onder andere gesien word in die metatekstuele aard van die teks (183). Mara, as karakter, verwoord en verteenwoordig deurentyd ‘n skrywer se perspektief op die lewe en op die skryfproses en gee ook vir die leser as’t ware “insigte” in die skryfproses wat Viljoen gevolg het in die skryf van die roman: “dit is amper asof sy as spreekbuis vir die outeur optree” (Viljoen, 1997:SAUK-resensie).

- **Die oog as simbool van die oermoeder**

Die derde simboliese betekenis van die “oog”, wat belangrik is in die roman, hou verband met Jung se siening dat die oog ‘n tipe oermoeder is, met die son as haar suigling: “Jung considers the eye to be the maternal bosom, and the pupil its ‘child’. Thus the great solar god becomes a child again, seeking renovation at his mother’s bosom (a symbol, for the Egyptians, of the mouth)” (Cirlot, 1983: 100).

Jung, in sy outobiografie, verduidelik bogenoemde aan die hand van ‘n falliese droom wat hy self gehad het en bring dan ook die penis en die oog etimologies by mekaar uit: “I do not know where the anatomically correct phallus can have come from. The interpretation of the ‘orificium urethrae’ as an eye, with the source of light apparently above it, points to the etymology of the word phallus (shining, bright)” (Jung, 1974 :28).

Die “fallus” se simboliese betekenis hou in die aktiewe krag, die onophoudelike instandhouding van lewe en die reproduksie van kosmiese kragte (Cirlot, 1983:253). In die roman word byvoorbeeld subtiel verwys na kosmiese kragte wanneer Keet tekens in die hemelruim gewaar (25) en wanneer Johnny sterf (62 & 63). Daar word ook na die fallus verwys, veral in die lig van ‘n ambivalente pa-seun- verhouding, soos gesien in die Kafka interteks en die verhaal van

Gerard De Nerval (88 & 97) en soos verteenwoordig deur die kolonel in Viljoen se roman. Van die oog as bron van lig, as 'n moederlike gegewe, kom daar niks sover dit die kolonel betref nie. Hy beleef die "oog" as 'n bedreiging, wat hom voortdurend as't ware kastreer. Hierdie derde simboliese betekenis van die oogmotief se verbintenis met die penis via die kolonel en Mara hou nie direkte implikasies in vir Lena sover dit hierdie studie aangaan nie. Daar is heelwat verwysings in die roman na Lena se seksuele verhouding met Jack, en dit word selfs plek-plek beskryf (14, 46 & 100). Voorts kan dit slegs genoem word dat die verhouding tussen pa (fallus) en dogter in Viljoen se oeuvre 'n volledige, afsonderlike studieveld kan word.

Wat die oogmotief in die roman betref, kan ten slotte genoem word dat Lena deur "soveel oë as moontlik" kyk, ten einde 'n volledige prentjie van haar werklikheid te sien. Sy staan haar "oë" af aan onder andere Mara en die kolonel, sy kyk deur haar eie oë en deur die oë van haar kind, sy kyk deur die oë van 'n krokodil (164), sy kyk met 'n skildersoog, 'n kunskritikus se oog, 'n vrou se oog, haar suster se oog. Soms is haar waarneming belemmer, soms is dit herstel en kan sy helder sien (93).

4.2.1.2 **Lena as reisiger**

Nadat Lena Bergh, pas weer getroud na 'n egskeiding saam met haar tweede man, Jack de Leeuw, uit die Wes-Kaap na 'n subtropiese hawestad in Natal trek, is sy opgeskeep met heelwat onverwerkte emosionele bagasie wat bepaalde aanpassings vra en dwarsdeur Lena se lewe 'n bepalende rol speel (9): sy het 'n nuwe huwelik, 'n nuwe kind, en "haar liggaam en siel is nog rou" (Du Plooy, 1997: Ongepubliseerde lesing). Sy beleef gevoelens van wanhoop en teleurstelling (18). Sy voel onbehaaglik as kunstenaar, en sy stal haar werk beperk ten toon, asof sy nie begrip daarvoor verwag nie (13). Haar man is "ongeesdriftig" en "gekweld" (18) en die kind het haar "nuwe lewe" in beslag geneem (14). Soms voel dit vir haar, in hierdie ruimte, asof Jack haar verlaat het, "of hy by die agterdeur uit is, of hy deur die onderwêreld van sy drome ingesuij is. En sy het agtergebly met die sorge, die hulpelose baba, met haar eie onwilligheid, haar tweespalt, haar groeiende onvermoë, en haar dikwels onartikuleerbare behoeftes." (16.)

Hier word 'n uitbeweeg deur Jack na 'n onnoembare ruimte gesuggereer, terwyl die suggestie geskep word dat Lena "binne bly". Hierdie "binne" verwys na die "smal domein van die 'huislike situasie'" (14). Dit dui veral op 'n psigiese ingehoktheid, wat Lena slegs kan verbreek deur na buite te begin reis.

Die roman maak nie aanspraak op 'n sterk verhaallyn nie, maar is eerder 'n gefragmenteerde dokumentering van Lena se ervarings (psigies sowel as fisiek), herinneringe en alledaagse gebeure, wat verwys na die hede, maar ook na haar verlede. Die reismotief is 'n belangrike aspek van die roman en die ruimtes en plekke waarheen sy reis, die landskappe waardeur sy

reis, is onontbeerlik vir Lena, as hoofkarakter, se ontwikkeling in die roman. Dit dra ook grootliks by tot die gefragmenteerde aard van die teks. Daar is duidelik sprake van kleiner en groter ruimtes waarin en waarheen sy reis, en binne beide hierdie ruimtes beweeg en beleef en fokaliseer sy.

Lena reis byvoorbeeld met die oog deur die skilderkunstige Baroklandskappe van Poussin, sy reis fisiek deur haar eie tuin (20) en na die Natalse middellande saam met Mara, wat 'n "reëlmatige behoefte daaraan het om uit die stad te kom" (26), sy reis soms saam met Keet – na die parke en begraafplase van haar eie stad (25 & 41). Lena reis ook ver van haar tuiste af na die Wes-Kaap, waar sy vroeër gewoon het en haar pa begrawe is, en haar ma en suster woon (92, 94 & 98). Sy reis in haar verbeelding, na die kus van Mombasa (80), sy reis saam met Jack en die kind na Hanover in die Karoo (142), sy reis in haar drome (151 & 156) en uiteindelik word al hierdie reise metafore vir Lena se psigiese reis op soek na haar kern.

Dit is opvallend dat Lena, in haar emosionele haweloosheid, telkens na 'n reis iewers heen terugkeer na haar en Jack se huis – die ruimtelike metafoor vir geborgenheid, 'n veilige vesting. Hier kan sy net rus, by haar kind wees en droom van die "onmoontlike wat moontlik is" (160). Die huis in die hawestad word as't ware 'n metafoor vir Lena se eie self waarheen sy moet terugkeer en wat sy moet aanvaar en akkommodeer.

Dit is ironies en paradoksaal dat Lena ook soms in hierdie ruimte ongelukkig en onbehaaglik voel. Sy beleef hier ook soms 'n "sensasie van beklemming, van 'n gebrek aan ruimte" (39). Hier lei sy 'n lewe van "afsondering" (41) en word haar blik "grondgebonde" (40). Juis dit laat haar voel asof sy tred verloor het met daardie werklikheid wat buite die grense van opstaan en gaan slaap lê (63).

Lena is soos alle mense uitgelewer aan die lewe en aan haar omgewing. Hierdie uitgelewerdheid veronderstel en vereis 'n reaksie van die mens, anders kan disintegrasie plaasvind. Lotman (1977:3, 5) stel dit soos volg: "Interaction with one's environment may be viewed as the reception and deciphering of information. Man is inevitably drawn into this intense process: he is caught up in flow of information, life transmits its signals to him." Ten einde die proses van lewe te verstaan, en om die ruimte om hom te verstaan, vereis van die mens om hierdie seine of kodes te ontsyfer of te verstaan, dan vind kommunikasie en begrip tussen die mens en sy ruimte plaas: "To understand life is to understand its dark language." (Lotman, 1977:5.) Die individu kan deur middel van kennis van sy omgewing nie slegs tot kennis van lewe kom nie, maar ook tot selfkennis. Dit is duidelik dat dit gaan oor kennis: "Man needs a special mechanism, a generator of more and more new 'languages' to act as a vehicle for necessary knowledge." (Lotman, 1977:4.)

Lena poog ook om die lastige lewenskuns aan te leer, om kennis in te samel oor hoe om haarself en die ruimte om en binne haar te verken en te verstaan. Van haar meganismes is die kunste en die landskappe waarna sy haar wend in haar soeke na selfkennis. As visuele kunstenaar beleef sy haar wêreld, en veral die landskappe om haar, baie intens, sintuiglik en intuïtief (40): sy tel versteurings in die atmosfeer op (20), sy kom agter dat die paddas en krieke en vlermuise nie te voorskyn kom nie (20 & 22), sy is fyn ingestel op die kleure en geure van haar omgewing (41), en sy verbind selfs die nuwe seisoen van die natuur met haar eie liggaam se ritmes (23). Sy ervaar visueel baie sterk, byvoorbeeld met haar fyn waarneming van die Wes-Kaapse landskap wat nie in terme van woorde waargeneem of beskryf kan word nie: "Sy dink, sy het die woordeskat verloor om die berge mee waar te neem." (93.)

Lena se lewe kan in twee definitiewe fases ingedeel word, en hierdie fases word beide gekoppel aan landskappe en ruimtes, naamlik fase A en fase B. Fase A fokus op die gebeure en plekke rondom haar eerste man wat haar verlaat het (55), terwyl fase B handel oor die gebeure nadat Jack op die horison verskyn het (56).

Fase A	Fase B
Lena nadat haar eerste man haar verlaat het in haar vorige dorp. Hier het Lena : • Niks gehad (55) nie. • Doelloos gedwaal (55). • In 'n fetusposisie op haar bed gelê, 35 jaar oud. • Doodvermoeid gelê in 'n yskoue lenteseisoen (55). • Toe stadig begin <u>loop</u> (beweeg) – slegs naby – in haar tuisdorp se park. • Twee identiese wêreldes gesien (fisies – die berge weerkaats in die dam, maar ook psigies – 'n droewe lentelandskap waarvan jy een kan kies: bo of onder). • Weer begin lees (oor die geskiedenis (56)). • Weer begin waag. • Die hulp van 'n wyse vrou gevra (kenmerkend van die vroue in Viljoen se oeuvre).	Lena nadat Jack op die horison verskyn het. Nou het Lena : • van geografiese sfeer verwissel (55). • Ander mense in haar lewe (55). • 'n Kind. • 'n Huis. • 'n Eienaardige buurvrou. • 'n Gewone, normale voorstedelike huisvroulewe. • Steeds die gewoonte om in parke en tuine te gaan stap (41). • Het Lena se blik grondgebonde geraak (40). • Sukkel sy om uitdrukking in haar kuns te vind en steek sy haar skeppings weg (39). • 'n Sensasie van beklemming (39). • Onartikuleerbare behoeftes (16). • 'n Begeerte na 'n ander landskap (19).

Die belangrikste gegewe in fase A is dat Lena hier vir die eerste keer van haarself binne 'n landskap bewus geword (56). Sy maak dan ook as kunstenaar van haar mooiste werke. (56.)

As Lena tot die besef kom (nadat sy uit haar fetusposisie uit begin beweeg in die natuur in) dat sy in 'n interaksie met haar omgewing is, kan sy haar kunstalente as haar "dark language" inspan om weer onder andere 'n "persoonlike geskiedenis" te konstrueer (56).

Waar Lena in fase A – toe sy vergeet het van die talent in haar tien vingers (18) slegs nodig gehad het om naby haar huis te reis (slegs na die park met die hase) om weer haar "dark language" te vind, moet Lena nou in fase B verder reis as naby haar huis.

In hierdie fase lê ook die moontlikheid opgesluit van die grenservaring waarin verskeurdheid opgehef word.

Lotman se siening oor kuns en die individu geld veral vir Lena se karakter: "Art has accompanied man throughout the recorded history of his existence. Occupied with production, struggling to preserve his own life, almost always deprived of his basic necessities, man continues to find time for artistic activity, for he senses that it is indispensable." (1977:1.) Lotman (1977:2) vervolg: "It has long been observed that the necessity for art is related to the necessity for knowledge, that art itself is a form of cognition of mankind's struggle for the truth imperative to its existence."

Waar Lena egter in fase A haar eie talent in haar tien vingers kan inspan om haar eie bestaan (weer) te regverdig, raak dit in fase B onvoldoende. Lena besef in fase B sy het meer nodig as haar eie talent om haar eie lewe te preserveer, te definieer, te konstrueer. Nou is dit juis die landskap wat haar eerstens herinner daaraan dat iets in haar kern ontbreek, maar is dit ook die landskap wat keer dat sy juis die keer haarself nie slegs tot 'n enkele park of tuin kan wend om weer 'n "dark language" te ontwikkel nie.

Lena doen twee dinge: sy wend haar tot ander geografiese landskappe en sy wend haar tot Poussin se skilderkunstige landskappe (as plaasvervanger nog vir haar eie kunstige skeppings).

Eers dan kan sy weer haar eie kunstaal skep, en met konsentrasie daaraan werk. Hegel (Lotman, 1977:2) se siening kan ook op Lena van toepassing gemaak word en beklemtoon die feit dat sy haar na meer sal moet wend as slegs haar eie huis en talente wanneer die volgende stelling gemaak word: "As a result of its form, art is limited to a certain kind of content. Only a certain range and a certain degree of truth can find its embodiment in the form of an artistic

work... The unique character of artistic activity and its manifestation in works of art can no longer fully satisfy our higher needs."

Waar Lena haar aanvanklik na verskillende landskappe wend, en hier geld die baie belangrike skilderkunstige landskappe van Poussin ook, om die "dark language" van haar ruimte te ontsyfer, is dit eers wanneer sy haarself konfronteer met die werklikheid van die kunstenaar Velazquez en die menslike eienskappe in sy kuns (vergelyk hoofstuk vyf), wat gereflekteer word in die oopmaak van die lyk en die effek wat dit byna fisiek op Lena se eie liggaam het, dat sy haarself begin oopstel vir meer as die geïdealiseerde en die eksterne landskappe waarna sy haar eers wend. Velazquez se kuns word 'n spesiale tipe kommunikasie ('n persoonlike "dark language") in Lena se lewe. "Art is one of the means of communication. Indisputably, it creates a band between the sender and receiver." (Lotman, 1977:7.)

Hierdie kuns kommunikeer met Lena se "innerlike bestaan" – byna met haar ingewande – en eers wanneer Lena dan ook 'n reis onderneem na binne – 'n liggaamlike reis – kan sy in fase B emosioneel 'n hawe vind waar sy ma, vrou en kunstenaar kan wees.

In 'n poging om Lena se innerlike reis te bestudeer, het my keuse geval op die postmodernistiese seining van Kvale (1992), wat heel gepas, 'n intrinsieke benadering het met 'n sterk holistiese inslag, wat na my mening aansluit by die intrinsieke model van Panofsky, sowel as by Lotman se sienings (vergelyk in hierdie verband hoofstuk twee).

4.2.1.3 **Lena se innerlike reis en Kvale se siening**

Lena se innerlike reis kan aan die hand van Kvale (1992:144) se siening oor die "herstrukturering van die psigiese ontwikkeling van 'n persoon" bestudeer word. Kvale lê klem op die beweging van 'n individu van binne af na buite. Dit beteken nie dat die individu nooit na binne moet of mag keer nie, maar dat die individu die geheel in ag moet neem, met ander woorde sy innerlike psige, maar ook die wêreld buite sy kern, 'n proses waardeur Lena wel gaan.

Kvale huldig die volgende mening(1992:15): "In current understanding of human beings there is a move from the inwardness of an individual psyche to being in the world with other human beings. The focus of interest is moved from the inside of a psychic container to the outside of the human world." Du Plooy (Boekbespreking, 1997) vermeld dat Viljoen se vrouekarakters dikwels "vanuit die engte van die huis, vanuit die beskutting van die huis" funksioneer, dat die "swaartepunt" van hulle bestaan as't ware in die klein ruimte van die huis lê. Dit is die geval met die naamlose vrou in **Klaaglied vir Koos** (1984), sowel as vir Agnes in **Erf** (1986). Dieselfde tipe huisgebondenheid, of dan kleinruimtelikgebondenheid (eie term) word ook aangetref in **Belemmering** (1990) en in **Karolina Ferreira** (1993). In Winterbach (alias Lettie

Viljoen) se roman, **Buller se plan** (1999), net soos in die res van haar oeuvre, beweeg die vrouekarakters in kamers en huise rond. In **Landskap met vroue en slang** (1996) bevind Lena haar ook in die benouende ruimte van haar huis, 'n ruimte wat so afgeslote is dat dit 'n ark word: "Asof die huis 'n ark is" (17). Ten einde psigies optimaal te ontwikkel, begin sy dan uitbeweeg, omdat hierdie klein ruimte van die huis haar nie beskerm teen die sondvloede van die lewe nie, maar haar juis op 'n manier bedreig.

Die klein ruimte van die huis is nie die enigste ruimte van waaruit sy moet begin beweeg nie. Ook haar liggaam is 'n ruimte – meer intiem nog as die intieme ruimte, die "smal domein" (14) van die klein gesin wat saam met haar die huis deel. Die vroulike liggaam word dikwels as 'n landskap geteken: "Hy lê agter haar. Met sy hand beweeg hy lig oor haar rug: van die een skouerblad, oor die eerste rugwerwel na die ander skouerblad en dan oor die daling tussen die skouerblaie. Soos iemand wat sy hand liggies op 'n warm somerdag oor die oppervlak van 'n warm muur laat gly" (46). Lena se liggaam word ook as 'n tuin geteken waardeur Jack kan wandel (172). Kvale meen dat saam met die intieme liggaamlike ruimte is Lena se psigiese ruimte die ander "klein" ruimte van waaruit sy moet beweeg, ten einde psigies te kan ontwikkel. Dit gebeur nie slegs deur in aanraking te kom met ander "human beings" nie (Kvale, 1992:15), maar dit is ook volgens dieselfde bron nodig vir die individu om uit te beweeg en die natuur te omhels: "An ecological consciousness comes to involve the expansion or diffusion of self into nature, proceeding through the narratives and mythologies which are derived from the landscapes and localities themselves." (Kvale, 1992:15).

Volgens Kvale (1992:144) vind die herstrukturering, die psigiese ontwikkeling van 'n persoon binne 'n postmodernistiese konteks plaas, volgens die beginsel van Ibsen se "uie-toneel" uit **Peer Gynt**. (Daar moet nooit uit die oog verloor word dat Lena besig is met die konstruksie van 'n psigiese ruimte nie en dat die roman beskou word as 'n postmoderne teks.)

In hierdie toneel word die karakter Peer uitgebeeld waar hy besig is om te grawe vir wilde uie om te eet. Skielik kondig hy sy grafskrif aan: "Keiser van al die diere". Hy bedink homself en besluit dat hy geen keiser is nie, maar 'n ui. Dan begin Peer met die afskilproses van sy "self", waar elke uilaag verbind word met 'n sosiale, of ander, rol wat Peer al gespeel het. Uiteindelik besef hy dat die lewe, soos die ui, niks anders is as lae en lae wat kleiner en kleiner word nie: "How strange it is, this business-life, as it's called! It has cards up its sleeve, but try to play them, they disappear, and you hold something else – or empty air'...The empty space at his core is surrounded by a system of 'satellite selves'... Peer's radical confrontation with the structure of his self-awareness discloses a lack of coherence, continuity and any centre at all." (Kvale, 1992:144.) Hoewel daar nie in hierdie studie gepoog word om op eksistensiële kwessies in fyn besonderhede in te gaan nie, kan gesê word dat Lena 'n leegheid in haar ambivalente bestaan ervaar: "(Jack se swye, die niks?) ...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.” (141.) Dat dit dus tog ook in hierdie roman gaan oor die syn is wel so.

In die begin van die roman probeer Lena om haar verskillende rolle en identiteite te bepaal: “Sy wou haar besig hou met die besinning oor haar situasie. Sy wou dink aan die verloop van haar kort, maar hewige, intense, gekompliseerde (en erotiese) samesyn met Jack ... sy wou dink aan die baba, die produk van hulle (dringende) liefde en van vyftig miljoen jaar se evolusionêre geskiedenis.” (17.) Sy ervaar egter obstruksies “wat haar verhoed het om vrylik vorentoe te beweeg” (17). Hierdie obstruksie is onder andere tyd self, terwyl sy eerder ‘n medium wou hê wat haar vrylik kan laat beweeg: “‘n medium waarbinne sy soos ‘n vis in water kan baljaar” (17). Lena het ‘n diep behoefte na beweging, maar sy bevind haar dikwels in fases van onbeweeglikheid. Du Plooy (1997) verwys na ‘n “tussenfase, ‘n periode van geestelike stolling”, waarin Lena haar bevind. ‘n Soort emosionele doodloopstraat wat van tyd tot tyd wel opgehef word, maar wat die tradisionele “narratiewe koherensie” in die roman ondermyn (Van Schalkwyk, 1998: 147).

Lena kan gesien word as die universele oervrou (‘n argetipiese Eva in ‘n Westerse konteks?), wat verwyder is uit die sublieme, paradyslike bestaan en wat sukkel om aan te pas in die nuwe realiteit van ‘n postparadyslike bestaan. In ‘n postmodernistiese samelewing is die eenheid wat die mens se selfbeeld moes wees “opgelos”, soos Kvale dit stel (1992:141): “The historical unity of the image of the human self is liquified and lost in an ethereal play of possibilities and momentary selves.” Dit gaan oor momente, oor gefragmenteerde belewinge van die self en die realiteite in en om die self. Lena besef wel dat sy sal moet aanpas in haar nuwe gefragmenteerde landskap (Natal) en dat sy sal moet leer om te fokus binne die “wemelende, snel vermenigvuldigende oordaad van plant- en dierelewe.” (76.)

Waar Lena in die begin van die roman gedink het alles is moontlik (207), en ‘n groot vel papier gespan het as simboliese “bevestiging” daarvan, besef sy aan die einde van die roman dat alles tog nie moontlik is nie. Sy bereik ook nie “soseer ‘n stadium waarin alle probleme opgelos en finale antwoorde gevind is nie, maar eerder ‘n punt waarop haar kreatiwiteit gefokus is in ‘n toegewyde werksroetine” (Viljoen, 1998:85). Dan werk Lena (momenteel) “daar met al die aandag tot haar beskikking” (207). Hierdie nuutgevonde belewing kan dalk toegeskryf word aan Lena se behoefte om haarself ten volle te ontwikkel, en om die bewuste en die onbewuste aspekte van haar vrouwees en menswees te verenig. Dit sluit aan by Jung se siening dat hierdie begeerte van ‘n mens om hom/haarself ten volle te ontwikkel ‘n natuurlike neiging is by alle mense (Louw, 1982:109). Daar is dus ‘n moontlikheid dat die einde van Lena se tog na psigiese transformasie daarin lê dat sy, deur haar reise en bewegings deur verskillende landskappe deur, wel op ‘n manier haar bewuste en onbewuste aspekte kan verenig.

Sy wil hierdie aspekte nie net verenig nie, sy wil dit ook openbaar of sigbaar maak, en hierdie behoefte van haar om te openbaar word sigbaar gemaak deur sterk op die visuele staat te maak. In die roman leun sy dan ook veral op die medium van die skilderkuns: nie slegs deur na kunstenaars en hulle werke te verwys nie, byvoorbeeld Van Gogh (96), Bernini (31), Donatello (112) en natuurlik veral Poussin nie, maar ook deur verwysings na pigmente en kleure (202). Lena se kunstenaarskap impliseer ook dalk 'n behoefte om openbaar te maak, wat vir haar bevryding impliseer (96). Ook die eksterne landskappe waarin sy haar bevind, kan saamhang met haar behoefte om sigbaar te maak dit wat onsigbaar is, omdat die eksterne landskappe in die roman verbind is aan Lena se binne- of psigiese ruimtes. Sy is onlosmaaklik verbind aan die ruimtes om haar (Du Plooy, 1997), en hierdie verbintenis tussen die eksterne landskappe en Lena se psigiese binneruimte word vervolgens bespreek.

4.2.1.4 **Eksterne landskap en binneruimte**

Die stellings is reeds gemaak dat die eksterne landskappe in die roman verbind is aan Lena se binne- of psigiese ruimtes en dat Lena, vanweë die aard van haar karakter, onlosmaaklik verbind is aan die ruimte. Aan die begin van die roman, 'n anderhalfjaar na haar pa se dood, pak Lena en Jack hulle besittings en verhuis na Natal. Sy dra die stof van haar vorige dorp aan haar voete – 'n letterlike saamdra van 'n bekende landskap, en word in haar nuwe landskap omsingel deur die blare van die landskap: "Lena het die stof van die dorp van haar voete afgeskud. Toe sy weer tot verhaal kom, het enorme groen ontvouende blare haar gesigsveld so goed as verduister." (9.) Hier begin Lena se fisieke en psigiese verbintenis met die ruimte, 'n verbintenis wat nooit in die roman opgehef word nie. Ook Du Plooy (1997) beklemtoon die belangrike verhouding tussen Lena en die ruimte: "Die manier waarop die ruimte ervaar word, is opvallend – daar is nie 'n skeiding tussen die ruimte en Lena nie, Lena en die ruimte is as't ware eggo's vir mekaar, hulle werk op mekaar in, hulle vorm mekaar." Daar is talle voorbeelde in die roman wat hierdie stellings bevestig: "Sodra Lena en Mara uit die stad is, word die lig en die lug anders. Lena merk dit altyd; daar keer 'n normaliteit na haar waarneming terug – in die stad gaan sit die swaar subtropiese lug in haar kop en in haar weefsels soos iets wat haar beset" (26). (Vergelyk ook 33, 39, 50, 98 & 119).

Die eksterne landskap beset nie net haar weefsels nie, die eksterne landskap word ook verbind aan Lena se psigiese ruimtes, 'n gegewe wat belangrik is ten opsigte van Lena se individuasieproses. Indien in ag geneem word dat die roman eintlik wentel om Lena se emosionele belewinge en haar innerlike soeke na fokus en 'n psigiese ruimte kan dit nie anders as dat die belangrike gegewe van ruimte verbind sal en moet wees aan haar binneruimtes nie. Slegs enkele voorbeelde uit die roman sal nou aangehaal word ter illustrasie van die stelling.

Lena se begeerte na nuwe ervarings, wat geprojekteer word op Mara, word gelyk gestel aan die oopheid en onbegrensde ruimte van 'n woestyn: "Sy het 'n onvertroebelde oopheid ten opsigte van nuwe ervarings; Lena kan haar voorstel dat Keet in die woestyn in Afrika dieselfde onbedreigde oopheid sal hê" (33). Lena ervaar soms haar innerlike as 'n leë, onbeskryflike landskap: "Die plek waar jy jou (psigies) bevind," vra Mara, "kan jy dit beskryf?" (90). Lena se antwoord hierop is 'n duidelike "'nee: dis net 'n plek. Ek het nie woorde daarvoor nie.'" (90.) Hierdie is een van die talle voorbeelde wat dui op die onvermoë van woorde om die emotiewe in die roman uit te druk, en wat telkens so die visuele op die voorgrond dwing.

Ook Lena se innerlike begeerte na afwisseling word in ruimtelike terme beskryf: "Sy het 'n knaende, rustelose begeerte na afwisseling, na 'n ander landskap... Dit is 'n ander lig waarna sy vanoggend verlang, 'n ander intensiteit van lig en donker, ander oorgange van tonaliteit; ander kleure... Om van 'n ander ruimte nie te praat nie – 'n groter, weerklinkender, meetbaarder ruimte." (50.) Hierdie meetbare ruimte hou verband met Lena se waarneming, met haar vermoë om te fokus (93 & 94). Dit hou verband met Lena se probleem, naamlik dat sy sukkel om innerlik te fokus.

Lena se binneruimte is die "draer" van teenstrydige emosies (141 & 201): sterk, manliker emosies versus vrouliker en meer erotiese gevoelens. Wanneer die lykskouing op die jong meisie uitgevoer word (201) word hierdie teenstrydige emosies losgelaat, en dit word ook in ruimtelike terme beleef: die metafoor van vloedwater en 'n sluis word gebruik, asook die beeld van 'n skeur in die grond, wat alles dui op Lena se liggaam, asook op haar innerlike ruimtes sowel as die landskap om haar. Wanneer Lena, na die lykskouing, in haar werkkamer werk, kan sy met aandag werk, maar selfs dan aan die einde van die roman, bly sy bewus van die ruimte om haar: "Dit is hoogsomer. Die weligste groeiseisoen. Die aarde is bedek met 'n digte mat plantegroei." (207.) Waar Lena aan die einde van die roman wel 'n moment van fokus beleef, bereik ook die seisoensiklus, soos wat dit teenwoordig is in die roman, 'n hoogtepunt. Tog bly die implikasie van 'n herhaling teenwoordig in die oop slot van die roman: 'n herhaling van seisoene – nie net seisoene in die natuur nie, maar ook seisoene in Lena se binneruimtes.

Die individuasiëproses, en die persoonlike en die psigiese groei wat by Lena teenwoordig is, kan ook verbind word met die proses van metamorfose of transformasie, aangesien laasgenoemde op groei en vooruitgang dui. Die volgende onderafdeling in hierdie hoofstuk handel oor transformasie as onafwendbare gegewe in 'n Lettie Viljoen-roman.

4.2.2 Transformasie

Transformasie, of metamorfose, is 'n baie belangrike tematiese vertrekpunt in Viljoen se oeuvre. In 1994 maak Viljoen 'n poëtikale uitspraak oor transformasie: "Die sug na vernuwing is die sug na transformasie. Die sug na transformasie is die verlange wat mens en wurm gemeen het."

(Viljoen, in Hattingh & Willemse, 1994:497.) Volgens hierdie uitspraak van Viljoen is transformasie 'n proses wat deel is van lewe – waarvan 'n mens (en wurm) nie kan ontsnap nie. Dit is in wese 'n "(gedaante-) verandering. Dit is op menslike vlak die uiterlike manifestasie van 'n geestelike hergeboorte wat tot lewensvernuwing lei." (Viviers; 1996:(ii).)

Reeds in **Klaaglied vir Koos** (1984) word die transformasieproses (wat soos 'n goue draad deur Viljoen se oeuvre loop en 'n kulminasiepunt bereik in **Landskap met vroue en slang**) begin. Die aanvanklike, naamlose vrou in eersgenoemde roman – is verswak en verwoed (44). In hierdie verswakte staat dans sy (16 & 54), net soos Karolina in die roman **Karolina Ferreira**.

Volgens De Vries (1974:76) dui dans op metamorfose; en word 'n mens daardeur teruggevoer na 'n paradyslike staat of ruimte. Hierdie vrou in **Erf** se metamorfoseproses word in haar innerlike vernuwing ook uiterlik sigbaar: "My vel slaan skurwe en brandende rooi kolle op my wange en in my nek uit. Gaan ek my ou vel verloor en 'n tweede kans kry?" (43.) Wanneer sy uiteindelik 'n vredevolle staat bereik, kry sy 'n naam en is haar naam dieselfde naam as dié van Sylvia se kind.

Uiteindelik kan sy ook op die TV-skerm na die landskap kyk waarvoor haar man haar verlaat het: "Ek kon nooit ingang vind in jou drome en fantasië oor die stryd en die landskap van die stryd nie, en vanaand flikker daardie blou landskap, sonder fisiese substansie, maar enorm gelade, oor die televisieskerm." (59.) Hierdie landskap is vir haar gewese man sy eindbestemming. Vir haar is hierdie spesifieke landskap onbereikbaar en ontoeganklik en kan sy dit slegs as 'n "simboliese domein" met hom binnegaan: "En omdat ek geen ander ingang daartoe het nie, aanvaar ek dat die domeine op die kaart rituele domeine, simboliese realme is." (60.) Vir hierdie vrou is haar man se onbereikbare landskap die beginpunt of vertrekpunt van haar metamorfose.

Teen die einde van die roman kan sy sê: "Maar ek het vrede ..." (met haar ontliggaamde minnaar, met werklose Nevil wat in haar tuin slaap, met haarself wat weer óóp is vir fantasie, en met haar gewese man: "...en ek het vrede met jou, my man, waar jy jou ook al mag bevind, in watter simboliese dimensie, in watter vermomming, verskansing, kamoeflering of psigiese hoedanigheid jy voortaan jou enigste lewe voer." (68.)

Sou dit vergesog wees om te sê by hierdie naamlose vrou se man se onbereikbare landskap begin Lena van **Landskap met vroue en slang** se soektog na die sublieme landskap en haar reis na die finale gebalanseerde ambivalente landskap wat tegelyk "paradyslik en subliem, primordiaal en misterieus – verwarrend sowel as verblindend" oorvloedig is?

In **Erf** (1986) ontwikkel die verhaal ook om 'n vrou (Agnes/Bets) wat manloos 'n kind grootmaak. Ook hiërdie vrou is in 'n groeiproses. Hier (soos in **Klaaglied vir Koos** en **Landskap met**

vroue en slang) probeer die hoofkarakter orde skep binne 'n chaotiese innerlike bestaan en word hierdie stryd ondersteun deur die karakter te laat stry teen natuurelemente soos die geilheid van die natuur teenoor die poging om 'n lewenspatroon te probeer vestig.

Die metamorfoseproses word in **Erf**, wat volgens Brink(1987:0) "soos die tweede vlerk van 'n diptiek" langs **Klaaglied vir Koos** kom lê, gelykgestel aan 'n menslike geboorte: "Ek keer terug. Ek beweeg deur die kakiekleurige bagasiesale, beman met ge-uniformdes in rondepuntskoene en safaripakke ... Nou weet ek ek is tuis. Nadat ek my groei soos 'n reis deur die nou opening van die serviks genavigeer het. Uit die kokon ná my transformasie, wedergeboorte" (70). Later, in dieselfde roman sê Bets ook dat die manier waarop sy en Harie (haar begeleier) dinge kan saamvoeg, is vir haar transformasies. (92.)

Die leser vind in **Erf** die jukstaponering (nog 'n tematiese herhaling in Viljoen se oeuvre) van 'n biologiese geboorte met organiese groei – 'n geografiese reis tot by 'n psigologiese wedergeboorte – 'n tema wat 'n hoogtepunt bereik met Lena se reis in **Landskap met vroue en slang** .

In **Belemmering** (1990) speel metamorfose 'n ewe groot rol. In Charles Malan (1992:6) se bespreking van die roman lê hy veral klem op die belangrike inspraak van Kafka se verhaal **Metamorfose**. Die Duitse aanhaling word herken as Gregor Samsa se metamorfose tot 'n insek. Dit is vir Taloes die "allerverskriklikste, maar ook die subliemste prestasie van hierdie eeu" (222). Die mans beweeg "van dooie mot na dooie mot, met kolle soos oë op hulle vlerke; roerloos, metamorfoserend, in wisselende stadions van ontbinding, terug na die geheim van hulle oorsprong hier in die stilte." (30.) Volgens Malan (1992:6) is die durende proses van metamorfose belangriker as die mens-as-insek se stryd voordat hy soos Samsa onwaardig sterf. "Die mens bly deur middel van die evolusiegeskiedenis in sedimentlae aan sy verlede verbind, tot by sy visagtige oorsprong." Hier word eksplisiet verwys na Geelgert wat verdrink en sodoende terugkeer na sy oorsprong – die ryk van die visse. (Nog 'n tematiese herhaling wat in Viljoen se oeuvre aangetref word, is dié van die ryk van die visse.)

Ook in **Karolina Ferreira** (1993) is die proses van metamorfose kardinaal van belang en ontmoet die leser 'n dansende Karolina wat op Voorspoed navorsing doen oor 'n motspesie. "Karolina se passie vir motte en dans is dan ook tekenend van haar psigiese 'kodetaal'/'langafstandseine'/'tekens'/'gekodeerde boodskappe.' Die mot word dikwels gebruik om die siel, en dikwels die loutering of transformasie, van 'n persoon te simboliseer. In die psigoanalise simboliseer dit wedergeboorte." (Gouws, 1993:10.) Karolina doen navorsing oor 'n spesifieke ontwykende motsoort wat onder ander moontlike omstandighede oorleef het. Volgens Gouws (1993:10) word hierdie navorsingsreis dus óók 'n reis na 'n ander bestemming: dit word 'n "transformasieproses waarin die self haar groter self soek. In haar navorsing, haar

fyn waarneming, haar dansery en sosiale uitreik – en veral haar drome – is sy besig met 'n narcistiese herstel, 'n regstelling van kastrasie.

Wýbenga (1995:102) lê ook klem op die transformasieproses van Karolina : “In die stad het Karolina vervreem geraak van enige vorm van begeerte (170). Maar daardie seisoen is verby, en op Voorspoed is sy van meet af aan ‘in ‘n staat van verhoogde afwagting’ (65) gereed om by wyse van spreke, haar kokon te verlaat.”

Aanvanklik verkeer Karolina in ‘n “ongevormde” staat, waarvan haar happerige hare ‘n teken is. Wanneer haar transformasieproses voltooi is (ook deur middel van onder andere ‘n dansery met Kolyn) word die simbool van haar hare weereens gebruik – hier as ‘n teken van haar heelheid (149): “...haar hare gloei en brand, dit stoot welig uit die wortelsakkies na bowe, dit staan donker en lewendig om haar kop.” (149.)

Wanneer Gouws (1993:10) dan die roman **Karolina Ferreira** ‘n “halfwegstasie” noem op pad na ons transformasie kan dit ook binne die verband van Viljoen se oeuvre gelees word as ‘n halfwegstasie op pad na Lena se psigiese transformasie en eindbestemming: die getransformeerde ambivalente landskap.

In **Landskap met vroue en slang** (1996) word die vertelling meer gefokus op die innerlike prosesse van die hoofkarakter as op uiterlike gebeure. Die verhaal van Lena se psigiese transformasie word deurgaans in die roman op veelseggende wyse ondersteun deur verwysings na allerlei wesens wat transformeer: insekte soos skoenlappers, motte en ruspes (motiewe wat die leser reeds ken uit haar vorige werke).

Ook landskapbelewings staan in die lig van transformasie. Cirlot (1983:177) beweer byvoorbeeld dat landskapsbelewinge eerstens innerlike belewings is: mense droom byvoorbeeld van landskappe (of plekke) wat in die drome simbole word wat iets verteenwoordig, of wat iets oproep van ‘n ander vroeëre invloed of ervaring: “Landscape scenes arising in the imagination in this way are sustained solely by the validity, duration and intensity of the feelings which aroused them. Form is the diagram of force.” (Cirlot. 1983:177.) Kernagtig kan Cirlot se siening daarop dui dat ‘n persoon ‘n spesifieke landskap sal sien en affektief sal selekteer deur middel van ‘n outomatiese reaksie van die onderbewuste. “n Landskapsbeleving is eerstens ‘n innerlike beleving en dat hierdie beleving ‘n proses impliseer wat met gevoel saamgaan.

Die gedagte berus op die feit dat ‘n mens, volgens Cirlot (1983:177) keuses maak, byvoorbeeld die mens wat hom na tuine en heuwels wend, wil sy oeraard kultiveer, en hy wat hom na fonteine en rotse wend, soek die vreugde wat daarin geïmpliseer lê. So ‘n siening is objektief en lê op die grens van veralgemening, maar ‘n groot deel van die mens se onderbewussyn lê op die terrein van die kollektiewe onbewuste: “Jung onderskei tussen die persoonlike

onbewuste (wat herinneringe van die individu bevat) en die kollektiewe onbewuste. Laasgenoemde stam uit die oertyd van die mens en is by alle mense eners.” (Louw, 1983:108.) Hier word dus klem gelê op Jung se teorie van argetipes, met ander woorde oorgeërfde idees, voorveronderstellings en emosies, wat nie slegs in ‘n mens se drome voorkom nie, maar ook sy alledaagse belevinge beïnvloed en die keuses wat hy maak bepaal.

Hierdie “versplinterde visie” hou ook verband met Lotman se binêre opposisies, want hoewel opposisies kontras impliseer, kan dit ook verband hou met tweeledigheid en dubbelkantigheid, waar daar op meer as een wyse na dieselfde saak of objek gekyk kan word. Dit hou weer verband met ambivalensie, of die “nuwe manier van kyk” wat die roman van die leser vra.

4.2.3 Lena se versplinterde visie

J.P. Smuts (1997:32) lewer die volgende kommentaar op die tipografiese aanbod van die roman: “Die blote aanbod van die roman wek ‘n verwagting dat jy hier eerder ‘n mosaïek van gebeure, ervarings en impressies gaan kry as ‘n deurlopende lyn. Die werk maak by tye ‘n fragmentariese, amper assosiatiewe indruk.” Hierdie fragmentariese tipografiese aanbod gee aan die roman byna ‘n dagboekkarakter, wat saamhang met die hoofkarakter se ervarings. Die roman is soos ‘n optekening van drome, klein onbenullige ervarings, kommentare oor die fisieke en seksuele belevings van die karakters, vertellings en verslae oor die bure en die vriende van Lena, en die gesprekke met vriende en eertydse leermeesters. Hierdie ervaringswêreld van Lena word die kerngegewe in die roman wat geen verhaallyn volg nie, en gevolglik versplinterde visie by Lena impliseer, en die roman vir die leser ontoeganklik maak vanweë die gefragmenteerde aard daarvan.

Die tipografiese fragmentasie - wat gesien moet word as ‘n eggo van Lena se versplinterde visie en nooit geskei kan word van haar karakter nie - is reeds opvallend in die indeling van die boek in hoofstukke en onderafdelings. J.P. Smuts het ‘n studie gemaak en die volgende gegewe aan die lig gebring: Die net meer as twee honderd bladsye romanteks is in nege en twintig hoofstukke verdeel en elkeen van hierdie hoofstukke is weer in genummerde onderafdelings verdeel. Die onderafdelings is weer elk in kleiner paragrafe verdeel, en dit wissel van twee tot dertien per hoofstuk. In die geheel is daar presies honderd en vyftig van hierdie onderverdelings – sommige bestaande uit net een paragraaf. “Die hoë frekwensie van die besonder kort paragraaf dwarsdeur die roman val ook op – ‘n groot aantal paragrafe bestaan slegs uit een kort sin.” (Smuts, 1997:32.)

Ook die verwysings na die verlede in Lena se hede, sowel as haar soeke na die weg om ‘n psigiese ruimte te vind, skep ‘n gefragmenteerde indruk. Boonop word die leser gekonfronteer met Lena se intuïtiewe ervarings, met haar kennis van die dinge rondom haar, met alles – selfs onbenullige dinge – wat sy sintuiglik ervaar, sowel as met haar emosies en fisieke

gewaarwordinge. Dit alles maak die roman kompleks sodat dit sterk aanspraak maak op die leser se emosies, voorkennis, ervarings en intellek.

4.2.3.1 **Marginalisering en versplinterde visie**

Lena beleef haarself en die ruimte om haar as ambivalent of tweedelig. Sy beskryf byvoorbeeld aan Mara Darboven die tydperk nadat haar eerste man haar verlaat het, en toe reeds het Lena haar ruimte tweedelig gesien: “En die water in die dammetjie in die middel van die park yskoud – die omringende berge daarin weerkaats. Asof daar twee identiese wêreldes was, een bo en een onder. Jy kon besluit watter een jy verkies.” (55.)

Haar eie liggaam word ook grafies, beskryf in landskapsterme, as tweedelig beskou: sy voel haar “gespletenheid soos ‘n skeur deur die grond loop” (141) en: “In Lena se lyf – in die middel van haar borskas” (201) word hierdie skeur ‘n sluis waar emosies losgelaat word. Haar eie self is versplinter deur ‘n moeilik verwerkbare verlede en ‘n hede wat self problematies is vir haar: “Die doelgerigtheid wat Lena in die laaste dae van haar besoek aan die Wes-Kaap ervaar het, verloor sy nadat sy terug is in Natal”. Die Natalse ruimte (die ruimte van Lena se hede) laat haar haar fokus verloor, tog is dit ook die ruimte wat vir haar iets bied: “Ek het intussen van geografiese sfeer verwissel... Ek het Jack en die kind. Toe het ek niks gehad nie. Toe het dit gevoel of ek niks het nie.” (55.) Dit is asof sy nou – in die hede – op ‘n grens lewe, wat dit vir haar moeilik maak om op haar kern te fokus, en hierdie onvermoë van Lena om op haar self en die omringende ruimte te fokus, word weerspieël in die wyse waarop sy die natuur beleef en sien: “As sy opkyk, sien sy die smal strook maanlose hemel bo haar. Die verdonkerde lower, die donker silhoeëtte van die bome, die oordadige groen blaremassas verdoesels die lug. Die horison is hier nouliks sigbaar.” (13.)

Hierdie verdoeselde horison kan in verband gebring word met Lena se aanvanklike gebrek aan vooruitsigte en ‘n toekoms. Die nuwe ruimte en haar nuwe omstandighede (‘n huwelik met en ‘n baba by Jack, ‘n nuwe huis in ‘n nuwe landstreek) het haar so afgesonder laat voel dat sy nie eers vir haarself nuwe horisonne kon sien nie. Al wat vir haar in hierdie ruimte sigbaar was, was “haar sorge; die hulpelose baba; haar eie onwilligheid, haar tweespalt, haar groeiende onvermoë; en haar dikwels onartikuleerbare behoeftes.” (16.) In die subtropiese Natalse suburbia “verloor die landskap sy meetbaarheid en haar visie raak gefragmenteerd.” (121.)

Lena, soos dit reeds genoem is, beleef haar liggaam en haar psige as gesplete. Die gesplete liggaam word in twee dele verdeel, naamlik die regterkant en die linkerkant. (141.) Die twee kante word ook ambivalent beskryf: die linkerkant is meer eroties en is fyner ingestel op strelings en liefkosings wat plesier verdiep, maar die linkeroor is ook passief en slepend, byna nutteloos, en sy weet nie wat sy daarmee hoor nie. Lena kan ook nie goed sien met haar linkeroor nie. (141.) Die regterkant is die kant wat die meer selfgeldende Lena verteenwoordig.

Dit produseer die woorde “ek, jy myne” (141), en hierdie woorde “baken af, trek grense, gee vorm aan die magtelose, die vormloosheid” (141).

Hierdie aanhaling is belangrik in die roman sover dit Lena en die grenservaring aangaan. Lena se gebrek aan fokus hou juis verband met die feit dat sy dit moeilik vind om die twee gesplete kante van haar liggaam en psige by mekaar uit te bring. Om dit te kan bereik, sal Lena iewers ‘n grens moet oorsteek, wat dan ook gebeur in die lykskouing-episode, waarna al dikwels in die studie verwys is en wat later in hierdie afdeling weer na gekyk sal word, omdat dit so ‘n belangrike baken in Lena se ontwikkeling is.

Die verwysing na ‘n grens impliseer dat daar ook na afbakenings en strukture gekyk moet word. Thys Human (1997:6) beweer dat in die roman, net soos in Viljoen se ander romans, die patriargale sisteem ondermyn word en die tekstuele marginalisering van die vrou (as skrywer, maar ook as held en minnaar) bevraagteken word. Volgens Viljoen (1998:10 & 21) kan die begrip marginalisering vyf verskillende “kantlynaantekeninge” impliseer, naamlik die kantlyn (die grens, die afgebakende terrein) en die geskrewe bladsy, om gemarginaliseerd te lewe, die kantlyn en die drumpel, die periferie van die semiosfeer en die kantlyn en postkolonialisme. In hierdie afdeling sal Viljoen se indelings kortliks bespreek word, aangesien dit myns insiens ‘n besondere perspektief bied op Lena en haar belewinge.

Bogenoemde bron gaan van die veronderstelling uit dat die kantlyn ‘n sekere afgebakende ruimte kan veronderstel wat deur die kantlyn, die grens omring word. Letterlik is die kantlyn ‘n leë spasie wat ‘n inhoud (die geskrewe woorde) afbaken of omlyn. Wat die kantlyn en die geskrewe bladsy betref, sê Viljoen (1998:11) die volgende: “At the very least it (the margin) requires a conception of culture or society as like a clearly demarcated space – a space with well-defined boundaries where it is desirable to be as near to the centre as possible ... This is problematic, since as margin does not logically imply a centre, only a bounded space... but, the idea of a centre presupposes an underlying metaphor like *Society is a circle* - which is based on an everyday experience of centrality.” Lena is op soek na ‘n kern, ‘n gevoel van standvastigheid (15), terwyl sy besef dat kosbare oomblikke vervlietend is (15). Die kantlyn veronderstel ook hier ‘n bevoorregte ruimte waarin (metafories en andersins) geskryf kan word.

Wat die kantlyn en die drumpel betref, gaan dit vir Viljoen (1998:14 & 15) oor die deurbreking van grense en ‘n oortrap oor die drumpel van tyd, ruimte en die sosiale konvensies van die gemeenskap. Dit word geïllustreer aan die hand van rituele. Daar is drie fases in die rituele proses, naamlik skeiding, oorgang en integrasie. Al drie hierdie prosesse het te doen met metamorfose, ‘n belangrike motief in Viljoen se oeuvre. In die skeidingsproses word, volgens Viljoen (1998:14), ruimte en tyd verander na heilige ruimte en tyd, soos geïllustreer deur simboliese aksies gedurende die proses. Dit kan byvoorbeeld duidelik in **Karolina Ferreira**

(1993) gesien word in die dansery van Karolina met Colyn – dans wat – soos reeds gesê, simbolies met metamorfose in verband gebring kan word. In die tweede fase tree die subjek letterlik oor die drumpel of die kantlyn of die grens, en verkeer hy in 'n stadium van sosiale vergetenheid, wat ook op afgesonderdheid kan dui. "The transitional stage ... is a state of moving away from one's usual status in the centre. Here a person becomes status-less, role-less." (Viljoen, 1998:14.) Tydens die ritueel word die individu getransformeer terwyl die gemeenskap stabiel bly ... ritueel ter wille van 'n stabiele samelewing. Transformasie hou ook verband met die onsigbare, die vreemde anderkant die drumpel. "There seems to be a link between marginality and the unknown. Is it always the case that beyond the margin lies the unknown or the not yet known? ... The margin is the zone where categories, systems of relevance become deconstructed, where the power to dictate/control meaning becomes irrelevant, where power is questioned and no longer applies automatically or self-evidently." (Viljoen, 1998:16.)

Die kolonel in **Landskap met vroue en slang** beweeg op die rand van die grens, op die drumpel. Hy tree nie oor die drumpel (die afgrond) nie. "Die diepte beduiwel en lok hom, trek hom aan soos dit sy vader en sy suster moet aangetrek het ... Maar hy verlang dat daar aan alles spoedig 'n einde kom – sonder dat hy die moed het om soos sy vader en sy suster self daardie einde te bewerkstellig." (186 & 187.) Sy gebrek aan moed impliseer dat hy nooit oor die afgrond tree nie, en sodoende nooit sy eie mensheid aanvaar nie, gesê in die lig van Viljoen se uitspraak dat die grens, die kantlyn, die outentiek-menslike terrein is. Lena daarenteen, stap oor die rand van die grens wanneer sy na die lykskouing gaan en wanneer sy na Vélasquez se skilderye kyk en die "mensliker reuk" wat daaragter skuil sintuiglik ervaar (140.) Die kolonel leef dus op die grens, maar Lena steek die grens oor. Hy neem slegs treë in die rigting van die afgrond, maar vorder nie verder as om 'n geheimsinnige, ontmensde, vreemde karakter te bly nie. Sy skerp intuïsie vir gevaar (186) weerhou hom daarvan om mens te wees, terwyl Lena se ewe skerp intuïsie haar in 'n gevaarlike posisie laat beland, waarvan sy nie kan vlug nie, maar wat uiteindelik daartoe lei dat sy, vir die oomblik, kan fokus (207). Sy kan en wil nie, soos die kolonel, op die grens lewe nie. Sy soek 'n vrywaring van haar eie menslike beperkings. Wanneer sy die grens oorsteek by die lykskouing, besef sy dat daar geen vrywaring is teen menslike beperkings nie, maar dat die antwoord in aanvaarding en integrasie van die menslike lê, dat haar afkeer van groen eintlik 'n afkeer van haar eie menslikheid is, want groen is nie die kleur van die geopende menslike liggaam nie (202). Deur haar eie grense oor te steek, met ander woorde haar afkeer van groen byvoorbeeld in die oë te kyk, en die lykskouing by te woon ten spyte van gevoelens van paniek vind daar 'n helende integrasie van Lena se tweeledigheid plaas. "The marginal is a zone of transformation and metamorphosis, of (re)creating and healing." (Viljoen, 1998:117.)

Die hele kwessie van metamorfose sluit ook goed aan by Viljoen (1996) se deurlopende tema van metamorfose in haar oeuvre. Hein Viljoen (1998:17) som hierdie redenasie op deur te sê dat 'n kantlyn of 'n grens dit verteenwoordig wat outentiek menslik is.

Sover dit die kantlyn en die semiosfeer aangaan, berus Viljoen (1998) sy redenasie op 'n siening van Lotman. Laasgenoemde definieer "semiosfeer" as "'a universe of the mind'. He defines it as 'the semiotic space necessary for the existence and functioning of languages.'" (Viljoen, 1998:17.) Vir Lotman gaan dit hier om die twee basiese beginsels waarop 'n semiosfeer gebou word, naamlik dualisme en assimetrie. Sosiale ruimte berus op die assimetriese verdeling van die menslike liggaam, byvoorbeeld links en regs, manlik en vroulik. Sodoende word ruimte georden in 'n binne- en 'n buite-ruimte met 'n grens tussenin. Hierdie grens word "a filtering membrane where the outside is translated into what is internal. In short, its function is to 'control, filter and adapt the external into the internal'." (Viljoen, 1998:18 & 19.) Die mees voor die hand liggende voorbeeld in die roman van 'n grens wat nodig word om in die gesplete liggaam 'n uiterlike "orde" aan 'n warboel van ambivalente innerlike belewinge en emosies te probeer gee, word aangetref. (141 & 202.) Hier word die snit wat in die jong meisie se liggaam gemaak word, die grens in Lena se lyf en psige wat haar uiterlike met haar innerlike belewinge integreer.

Hoewel hierdie voorbeelde dikwels in die studie gebruik word, bly dit die kern waarom Lena se nuut gevonde fokus, wat sy aan die einde van die roman beleef, berus. Dit gaan hier, in die laaste instansie weer eens daaroor dat die grenservaring met ware menslikheid gekoppel word: "Again, what Lotman's view indicates is that to be really human one has to be marginal. That is, in dialogue across the many boundaries that transect the semiosphere... Lotman's views on the asymmetry of the semiosphere support the notion that the margin is a semiotic hot spot, a zone of transformation." (Viljoen, 1998:19 & 21.) Ware transformasie vind met ander woorde op 'n grens plaas. Vir Lena gebeur die volkome transformasie eers tydens die sterfproses. Die dood is dus een van die grense wat 'n mens moet oorsteek op 'n soektog na ware transformasie – die finale transformasie van alles wat leef. So steek Johnny sy finale grens oor van die Valhalla-hotel in Onder Umbilo (62 & 63) deur die graf na 'n "ander semiosfeer". Laasgenoemde is 'n drempel wat nie deur enige lewende wese oorgesteek kan word nie, buiten vir Molly Bloem wat alreeds in die siel gesterf het en saam met Johnny aan die ander kant van die grens kan beweeg. (67 & 204.)

Ook Lena se pa is by implikasie alreeds deur die grens na volkome transformasie omdat hy reeds dood is. Lena soek aanvanklik na haar kern (wat myns insiens as haar ware identiteit verstaan kan word) by die dooies wanneer sy haar pa se graf besoek. Sy het behoefte daaraan om langs haar pa se graf op haar "knieë neer te sak, om vir eens en vir altyd jou versweë binnelewe te openbaar, dit wat jou siek maak en jou teister ... om dit vorm te gee en

samehang, sodat jy vir eens en vir altyd daarvan af kan wees.” (96.) Dit is ironies dat Lena nooit haar pa se graf vind nie, wat impliseer dat ‘n lewende mens nie ‘n kern of ‘n grens by die dooies kan vind nie, maar dat dit in jou eie mensheid lê. Lena erken: “Vandag, het sy besluit, soek sy nie ... Haar besigheid is nou met die lewendes. Dit is die lewendes wat sy hier in die begraafplaas probeer ontwyk.” (116.)

Sy probeer ook die realiteit van menslikheid, van leef, ontwyk deur voortdurend op Poussin se koel, kliniese en skynbaar sublieme landskappe te fokus. Tog kyk sy na ‘n boek oor Vélasquez wat sy saamgebring het na die begraafplaas. (99.) Dit lyk vir Lena, as sy na die skildery *Las Meninas* kyk, asof die skilder geheime gebiede bestryk wat buite die orde en die grense van taal lê. Wat smart en die onaantreklike en die weerloosheid van menslikheid wil oopskilder in plaas van ontken. In die konteks van die roman is Vélasquez ‘n skilder wat grense oorsteek om by die ware, kru realiteite van menslikheid uit te kom. Die grootste ironie rondom die oorsteek van grense word gevind by die lykskouing. Lena ontwyk steeds haar ware menslikheid: “Sy (Lena) 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. ... Sy moet haar nie op die manier met die menslike liggaam besig hou nie.” (197.) Sy het ook reeds by die begraafplaas besef dat sy nie die antwoorde vir die sin van haar bestaan, of vir die vind van haar kern by die dooies sal kry nie. Tog vind Lena juis integrasie by die oopmaak van ‘n dooie se liggaam. Dan word hierdie dooie liggaam verhef tot ‘n ruimte waarin Lena haar eie versplintering en teenstrydigheid – haar twee assimetriese kante – moet aanvaar en moet integreer. Waar sy haar eie mensheid nie meer kan ontwyk nie. (201.) Dan word die liggaam as onteerde en gekorrupteerde terrein ook geassosieer met die “groot leegte”, ‘n ruimte wat noodsaaklik is vir die “groot kreasie”, die groot skepping van ‘n gefokusde identiteit. (183.)

Binne die integrasie, met behulp van die noodsaaklike oorsteek van ‘n grens, van die liggaam as ambivalente gegewe (leeg/vol, onteer en heilig) vind die mens eers sy outentieke mensheid. ‘n Oorsteek van ‘n grens impliseer ook dat die individu wat die grens oorsteek nie weer kan terugdraai nie. (201.) Lena moet nou haar mensheid aanvaar en integreer.

Aangesien die studie nie oor die postkoloniale trekke in die roman handel nie, sal daar nie aandag gegee word aan die kantlyn en postkolonialisme nie. Daar sal in die besonder aandag gegee word aan die effek wat dit op ‘n individu – ‘n karakter, Lena – het wanneer marginalisering plaasvind.

4.2.3.2 Lena, marginalisering en die grenservaring

In hierdie afdeling sal gekyk word na marginalisering van ‘n karakter of individu soos Hein Viljoen dit benader, maar daarmee saam sal daar gekyk word na die grenservaring. In die roman kan die twee gegewens nie geskei word nie; daarom word dit geïntegreerd behandel.

Dit sal ook nodig wees om kortliks na die teorie van die grenservaring te kyk, voordat enige interpretasie of afleiding ten opsigte van die roman gemaak kan word. Die grenservaring is 'n kerngegewe in die roman, en kan verskeie metaforiese betekenisse hê. Dit lei daartoe dat daar vorentoe in die verhandeling na die grenservaring verwys sal word, omdat dit dan daar na die grens tussen die paradys en die slagveld sal dui.

Dit is so dat Viljoen se oeuvre tot op hede telkens 'n karakter of karakters bevat wat uit 'n militêre milieu kom. Daar is ook heelwat verwysings na oorloë, slagvelde en grense. In **Klaaglied vir Koos** (1990:59 & 60) verlaat die vroulike hoofkarakter se man haar vir 'n slagveldruimte: "Nou kyk ek een aand by vriende na die nuus oor die TV. Daar word 'n lugkaart gewys van die gebied waar Swapo bunkers het. Met die punt van 'n stok word aangedui waar die Suid-Afrikaanse verdedigingsmag bomme gegooi het. ... *Dit is waar jy jou bevind.* Waar die stok bewerig oor die flikkerende blou kaartlandskap beweeg: waar die Swapo-magte hulle bunkers gesink het." (Viljoen, 1990:59 & 60.) In Viljoen se roman **Belemmering** (1990) wemel die een "laag" van die verhaal, naamlik die "manlike laag", van militêre- en oorlogsgegewens. Hier ontmoet 'n groepie mans op 'n berg, waar hulle in die geheim besig is om 'n geheimsinnige strategie te beplan, wat 'n gevegstrategie kan wees. Die leser ontmoet ook onder andere die geheimsinnige generaal C wat "stroef, gepreokkupeer soos die eensame Van Gogh" (48) oor die heuwel aankom. Daar is ook sprake van generaal De la Rey, generaal Beyers en siener Van Rensburg (54). Daar is ook by die groepie mans op die berg 'n bewustheid van grense en begrensinge – belemmerings - en van tussenterreine (51), dit wat tussen die grense lê.

Hierdie twee oorloggegewe waarna verwys is, dui daarop dat Viljoen in haar romans byna 'n eeu se oorloë dek: van die Anglo-Boereoorlog tot die grensoorlog in die sewentig- en tagtigerjare in die eertydse Suidwes-Afrika. In **Landskap met vroue en slang** (1996) sowel as in **Buller se plan** (1999) is daar ook verwysings na die Anglo-Boereoorlog. Die kolonel in **Landskap met vroue en slang** echo ook byna vir generaal C in **Belemmering**, veral sover dit die twee karakters se geheimsinnige identiteite en funksies aangaan. In **Karolina Ferreira** (1993) is daar sprake van 'n ander "magsformasie" (eie term) wat terroriseer en petrolbomme gooi en mense intimideer. Gert Els verteenwoordig byvoorbeeld die eienskap van mag wat kan misbruik, verkleineer en vernietig deur gewelddadige optrede: "Gert Els staan doodstil. ... Sy blik is koud, sy kakebeen styf geklem; die knuppel piets reëlmatig teen die bobeen. Hy lyk verskriklik in hierdie lig. ... Gert Els tree vorentoe en klap vir Philemon Mhlambi met die sykant van sy hand deur die gesig dat hy eenkant toe steier ... Toe skop hy hom in die maag." (182.)

Uit bogenoemde voorbeelde uit Viljoen se oeuvre is dit duidelik dat 'n kykie na die grensgegewe in die literatuur inderdaad geregverdig is.

Rossouw (1994:253) sê alreeds in 1994 dat dit is asof met die nuwe demokratieser bedeling wat Suid-Afrika nou betree die “sogenaamde grensloorlog in ‘vergetelheid en glans’ verval het.” Tog beklemtoon sy dat die traumas van ‘n oorlog nie uit ‘n gemeenskap “se klere geskud kan word soos ‘n paar lastige vlooië nie”. En dat heelwat mense op direkte of op indirekte wyse geraak word deur oorlog, en dat sulke ingrypende en omvangryke gebeure vir baie lang tydperke in mense se gedagtes en drome en herinneringe bly voortleef. In hierdie opsig speel die opskryf van gebeure in geskiedenisboeke ‘n groot rol, maar ook die literatuur het ‘n rol om te speel by die verwoording van die traumatiese gebeure. Rossouw noem (in bogenoemde bron) ‘n paar funksies wat die optekening van oorloggebeure in prosatekste kan hê:

- Om individuele en uiters persoonlike verhale te vertel.
- Om getuienis te lewer.
- Om te beskuldig.
- As kollektiewe uitinge van berou en boetedoening.
- Om die gebeure in mense se geheue te verewig.
- Van Coller (in Cloete, red. 1992:153) noem nog ‘n paar “bestanddele” op waaruit die sogenaamde “grensliteratuur” bestaan:
 - Dit is ‘n literatuur wat direk of indirek verband hou met ‘n situasie van gewapende konflik;
 - Die meeste grensskrywers het op ‘n manier direk deel gehad aan die grensoorlog;
 - daar word dikwels outentifiserend verslag gedoen *uit* ‘n situasie en nie *oor* ‘n situasie nie;
 - hoewel die grenssituasie aanvanklik bloot topologies van aard is, kan dit verruim tot ‘n situasie waarin die grens metafories simbool word van die geskiedenis van mense, van lewe en dood, geslagtelikheid, buitelanderskap,
 - en selfs woordgrense kan verskuif sodat antonieme soos goed/kwaad, vriend/vyand, terroris/vryheidsvegter sinonieme kan word.

Bogenoemde bron (Cloete, 1992:154 & 155) dui aan dat “grensliteratuur” dus enersyds werke is wat verband hou met die landsgrense, maar dit wil ook andersyds “deur die woord ‘grens’ self juis ‘n doelbewuste verruiming van die begrip daarstel”.

Hierdie werke word ook gekenmerk deur korter prosastukke, geskryf in korter sinne en paragrawe. Van Coller (Cloete, 1992:154) beweer dat daar “in ‘n tyd van oorgang (oorlog) geen tyd is vir die lang epiese werke nie ... korter tekste eggo as’t ware die gejaagdheid en fluïditeit” in ‘n tyd van oorlog. “Hierdie (kortere) werke word gekenmerk deur die wyse waarop hulle die aktualiteit van oorlog en geweld verken by wyse van momentopnames in joernalistieke verslagstyl”.

Hier kan die poskaarte waarvan daar dikwels sprake is in **Landskap met vroue en slang** as 'n voorbeeld genoem word van momentopnames van die oorloggebeure (87, 88, 152, 153 & 202: "... die klippe, skulpe, poskaarte, foto's. Dit kon alles oorblyfsels uit die slagveld wees".)

Een van die leitmotiewe in die "grensliteratuur" is die tema van die "terugkeer na die burgerlike lewe, ewig geskend met die psigologiese en letterlike letsels van die oorlog" (Van Coller, in Cloete, 1992:154). 'n Afskynsel hiervan kan gevind word in die kolonel. Hy is sowel fisiek as psigies geskend (126 & 187). Die kolonel en die soekgeselskap, wat 'n blik het op die "eindeloze gebied van konflik, die onbegrensde en gemutileerde militêre terrein" (186) kan nie nou meer, vir hulle, die bekende terrein binnegaan nie. Hulle moet omdraai, terug op hulle spore "na die uitgebreide oorlogskamp, 'n vlugtelingestad" (186). Met ander woorde terug na daar waar die "burgerlikes" wat ewig geskend is met die psigologiese en letterlike letsels van die oorlog versorg word en woon.

Ten slotte kan, ten opsigte van "grensliteratuur", daarop gewys word dat Brink pertinent daarop wys dat die "grens-konsep in wese vreemd is aan Afrika wat gekenmerk is deur 'semi- of pseudonomadiese bewegings'" (Cloete, 1992:153), en dat Rossouw (1994:261, 262 - 263) reken dat daar altyd in 'n naoorlogse era behoefte is aan afrekening met 'n grusame stuk verlede. In hierdie afrekening speel die Waarheids- en Versoeningskommissie byvoorbeeld 'n groot rol in Suid-Afrika, omdat dit binne 'n tradisionele Afrika-perspektief geskied, waar skuldbelydenis 'n voorwaarde is vir versoening, "met die klem op vergifnis eerder as op vergelding en restitusie".

Ook kuns (sluit hierby in die literêre kuns) lewer volgens Rossouw (1994:263) 'n bydrae in die helingsproses, wat met afrekening en aflegging verband hou van 'n naoorlogse tydperk: "Stemme van die gemarginaliseerde slagoffers kan byvoorbeeld in literêre tekste gehoor word. Of in enige ander 'teks' wat kan dien as getuieis van die menslikheid van die mense wat gely het wat moontlik kan heling bring van die psigiese wonde van slagoffers sowel as vir die toedieners van die wonde. Sodoende word literêre tekste as't ware deel van 'n soort Afrika-ritueel van heling en versoening."

In die roman is nie alles wat in bogenoemde opsomming oor grensliteratuur gesê is direk van toepassing nie. Dit is verkieslik, vir die doel van hierdie studie, om eerder na die grensgegewe as 'n uitgebreide metafoor te kyk as om baie klem te lê op uiterlike en tradisionele oorlogspleging. Omdat daar in die roman baie verwysings is na die slagveldgegewe (beide as metafoor en as geografiese plek van gewapende konflik) sal daar 'n afsonderlike afdeling daarvoor te vind wees in die studie. Ten opsigte van die grensgegewe in **Landskap met vroue en slang** is dit belangrik om te let op die feit dat die grens as metafoor hier veral uitgebrei word vanaf 'n geografiese plek waar konflik van allerlei aard gevind word tot by die "plek" waar die

marginalisering van karakters moontlik gemaak word. Dit word nóg verder uitgebrei tot op die punt waar dit 'n baie kragtige metafoor word van die konflik in Lena se versweë binnelewe, en van haar liggaam as simboliese slagveld, waar twee kante van haar liggaam deur 'n grens geskei word.

Marginalisering sal in hierdie afdeling gesien word as 'n subtoestand waarin die mens kan verkeer. Dit verwys na die individu wat verwyder is van 'n (noodsaaklike) kern en op die periferie van bestaan funksioneer. Viljoen som dit so op: "...to be marginalised means 'to be far removed from power or influence', 'virtually beyond the reaches of power'... Definitely not in the centre... It also means: 'looked down upon', 'considered unimportant'... it indicates those who cannot be heard or won't be regarded as making sense anyway. To be marginalised is to be less than human" (Viljoen, 1998:12). Dit is die situasie in **Landskap met vroue en slang** (Viljoen, 1996) met die kolonel. Hy is 'n voorbeeld van iemand wat sy mag verloor het, wat op die periferie staan van enige stabiele identiteit.

Du Plooy (1997) beskryf byvoorbeeld die kolonel as "daardie enigmatiese militêre figuur wat so half futiel voortgaan met 'n taak en 'n lewenstyl wat blykbaar geen sin meer het nie". Sy teenwoordigheid in die roman kan moeilik volkome verklaar word, en sy funksie skyn dikwels verduister te wees. Tog gee hy as't ware "vleis" aan die "beendere" van die grenservaring. Hoewel hy sy militêre titel behou, verloor hy sy funksie binne die slagveldgegewe en word sodoende 'n karikatuuragtige skim aan wie se outentiekheid en menslikheid getwyfel word in die aanbod van die roman. Hy beweeg altyd op die grens tussen die slagveld en die sogenaamde ongeskonde (sublieme) landskap (45, 126, 127 & 158). Hy is 'n weerlose karakter wat dikwels ook geassosieer kan word met 'n toestand van bewegingloosheid en lamheid wat, net soos by Lena, lei tot 'n toestand van passiwiteit wat haar losmaak en haar fokusproses aanvanklik vertraag. Die volgende stelling is ook van toepassing op die kolonel: "He becomes marginal in the sense that he finds himself 'on the borderland of any recognised and relatively stable area, either territorial or cultural' ... and the implications of the term – of 'dissociation, unadjustment, and some degree or form of abnormality' apply to him." (Viljoen, 1998:13.)

Die kolonel, as 'n skimagtige karakter wie se bestaan vir die leser 'n raaisel bly, staan op die grens (die "borderland") tussen twee ewe raaiselagtige ruimtes, naamlik die "nat en kleierige" grond van "hier", daar waar hy staan, en aan die oorkant van die diep afgrond en die waterval die "verte" wat bosserig is met 'n breë rivierloop en sigbare vlaktes en yl, lae bergreekse (186). Dit is nie 'n spesifieke en identifiseerbare ruimte nie. Selfs die kolonel weet nie presies na watter landskap hy kyk nie. Hy bespiegel oor die landskap: "'n Ongeskonde landskap, of 'n voortsetting van die eindelose gebied van konflik, die onbegrensde en gemutileerde militêre terrein?" Die kolonel voel hom nie tuis in enige van die twee ruimtes nie, want hy as verminkte en sieklike (126), kan nie meer die ongeskonde, sublieme en paradyslike landskap betree nie –

want hy sal die onvolmaakte daarin bring. Iets in hom gee mee (126) en “hy kan die proses nie meer teëhou nie”. Hy besef dat hy sy plek in die paradyslike landskap kwyt is: “Die omgewing is ‘n paradys vir enigeen met ‘n belangstelling in die natuurlike wêreld.” (126.) Die kolonel leef nie meer in ‘n natuurlike wêreld nie: sy rang is betekenisloos, hy staan op die rand van ‘n diep afgrond wat hom na benede lok, en die tentedorp waaruit hy aan die begin van die roman tree, en wat vir hom ‘n werklike ruimte was, het aan die einde van die roman die “voorkoms van ‘n hersenskim” (127).

Die kolonel, net soos Molly Bloem en Johnny, bevind hulle in vae, onidentifiseerbare ruimtes: Molly beweeg saam met Johnny in ‘n spookagtige onbekende ruimte en Johnny beweeg in ‘n ruimte wat nie vir die dooies bedoel is nie, byvoorbeeld sy weerkaatsing in die venster van die Wimpy Bar. (185.) Johnny word uit sy ruimte gedryf deur ‘n honger gees en Molly kom hom tegemoet in sy ruimte omdat verlange en eensaamheid haar daartoe dryf. Al hierdie karakters bevind hulle dan op die grens van twee wêreldes, maar hulle behoort nie aan een van hierdie ruimtes nie. Hulle is as’t ware van hulle kerne ontnem, van hulle identiteite gestroop. Hulle word dan gemarginaliseerde karakters, uitgewerp deur die samelewing om op die onseker en naamlose grens te bestaan – ‘n toestand van totale isolasie, waar selfs die ruimte nie aan die karakters ‘n kern en ‘n identiteit kan gee nie.

Elke mens wil iewers behoort: “As we know ... to be marginalised means to look longingly at the centre – to be bound in a dialectic of desire for being somewhere or someone else” (Viljoen, 1998:13). Dit is onder andere waarna Lena soek. Haar nuwe ruimte het haar visie letterlik versper, maar dit het ook haar visie van en haar fokus op haarself en haar identiteit onsigbaar gemaak. Lena kies om nie op die grens te bly lewe nie, omdat dit by implikasie sal suggereer dat sy dan ‘n gemarginaliseerde karakter sal word, iets wat sy definitief nie wil wees nie. Daarvoor is haar soeke na ‘n eie gefokusde identiteit te sterk op die voorgrond in die roman. Lena gee haar nie passief oor aan die landskap waaraan sy ‘n weersin het nie, en wat dreig om haar van haar kern te beroof nie. Sy tree sintuiglik pro-aktief op in ‘n poging om haar van ‘n leë, gemarginaliseerde en vae bestaan te vrywaar: Sy luister met “ontroering en meelewing” na dokter Kafka en Martjie (175), sy kyk na skilderkunstige landskappe en stel dit gelyk aan die “meditatiewe praktyk” (172), wat tot gevolg het dat daar ‘n einde kom aan (innerlike) chaos, dat die verlange gehamas word, en dat die siel vry kan asemhaal. Sy ruik die “delikate suggestie van somer en vrugte wat ryp word” (169), en wat ‘n nuwe seisoen aankondig, binne die landskap waarvan sy ‘n afkeer het.

Die leser word bewus daarvan dat Lena nie fisiek baie aktief aan haar omgewing “meedoen” nie, maar dat sy dit wel sintuiglik doen. Sy sluit haar dus nie, soos die kolonel af van haar omringende landskap nie. Sy voel ook oorweldigende emosies wanneer sy haar oorgee aan die seksdaad met Jack (174). Dit wil voorkom asof Lena, hoewel sy haar nuwe landskap

verafsku omdat laasgenoemde 'n verlammeende effek op haar hele syn het, ter wille van haar eie oorlewing, die landskap 'n "kans wil gee". Asof sy in stryd tree met die nuwe landskap, of anders gestel, haar man na die slagveld volg, om haar eie bestaan as 'n volkome mens (nie gemarginaliseerd) te verseker.

Die slagveld kan metafores die nuwe postkoloniale Natalse landskap waarin Lena haar begeef voorstel. Daar is heelwat verwysings in die roman na die militêre en die historiese slagvelde van Natal (29, 192 & 193). Telkens in die roman is daar sprake van slagveldruimtes (vergelyk 4.4). Lena skryf ook aan Mara dat sy haar man na die slagveld sal volg (120). Binne die metafoor van die Natalse landskap as 'n slagveldruimte, kan aanvaar word dat Lena, ironies, reeds haar man na die slagveld gevolg het toe sy saam met hom van die Wes-Kaap na die hawestad getrek het. Haar huwelik met Jack, en die kind wat hulle bymekaar het, het reeds vir Lena na die slagveld gedwing. Sy begeef haarself midde-in 'n slagveldruimte, waar sy moet veg om haar eie oorlewing. Lena het egter 'n afkeer van hierdie ruimte, en hierdie afkeer word in visuele terme beleef, omdat die visuele 'n enorme aanspraak maak op Lena. Lena hou nie van die kleur groen nie, en nou bevind sy haar in 'n groen landskap: "Groen is hier die norm. Groen is die konteks. Groen is nie een van Lena se gunstelingkleure nie." (173.) Ook die opskrif van hoofstuk vier-en-twintig is "GROEN IS HIER DIE NORM". Lena kan nie ontsnap van haar groen landskap nie. Sy kan hoogstens haar rug daarop keer: "Sy keer haar rug op die broeiende, groen landskap." (162.) In hierdie groen, onsubtile landskap besef Lena dat sy nie aanhoudend haar rug op haar werklikheid kan keer nie, maar dat sy 'n ander plan sal moet maak. "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, soos sy deesdae doen. Sy kan haar omgewing ignoreer... Sy kan na die landskap kyk sonder om dit te veroordeel of te beoordeel. Sy kan kies om dit net te sien." (173.) Lena oorweeg al hierdie moontlikhede sodat sy kan fokus, die weg van "onmiddellikheid, van onverdeelde aandag" (173) kan vind. Sy bly onrustig en geobsedeerd. Dit is eers wanneer Lena besef dat die eintlike landskap wat sy nodig het vir fokus binne haarself lê, en nie buite haar gevind kan word nie, dat sy gefokus kan werk.

Wanneer dokter Hugo Nouwpoort die snit in die lyk maak, is dit vir Lena asof sy deur die "nou poort" van haarself en haar eie liggaam beweeg (201), in die metaforiese slagveldruimte van haar eie liggaam in. Dan kom sy tot die insig dat groen nie die kleur is van die liggaam nie, met ander woorde van die kern van die mens nie, maar dat dit die kleure van haar se gunstelingpigmente is – lewerrooi, kaneelbruin, gedempte bruinpienk (202). Die geopende lyk van die meisie word hier uitgebrei tot die kragtige metafoor vir Lena se eie versweë self, vir haar eie binnelewe. Nou kan sy, gekonfronteer met haar eie, innerlike en intieme self in die "daaropvolgende tyd" (202) gefokus en met aandag werk. Sy kan dus nou aanspraak maak op 'n kern waarop sy haar identiteit kan vestig. Sy beweeg nie, soos die gemarginaliseerde karakters vroeër genoem is, op 'n vae, onbekende onstabiele grens of periferie nie. Lena

beweeg nou gemakliker in die ruimte wat sy as bedreigend ervaar, omdat sy haar kern binne haarself gevind het, asook die aard van hierdie kern.

Sy beweeg nie slegs binne hierdie nuwe, subtropiese kuslandskap nie. Lena bevind haar in 'n verskeidenheid van ander geografiese landskappe, wat alles deel uitmaak van die kaleidoskoop van ruimtes waarna sy haar wend voordat sy by haar kern kan uitkom.

Deel twee

4.3 Geografiese ruimtes en metafore

4.3.1 Paradys en verlore paradys

Wanneer daar na geografiese ruimtes en metafore verwys word in dié studie, is daar sprake van verskillende ruimtes, en is dit bykans onmoontlik om dié verskillende ruimtes van mekaar te skei. Om maar 'n enkele voorbeeld te noem, kan hier gekyk word na die paradys as ruimte én as metafoor. Die paradys, soos dit figureer in die roman, kan onder andere as 'n sublieme plek gesien word, maar dit kan ook 'n plek van konflik wees, of 'n verlore plek, 'n tuin sowel as bloot nog 'n leefruimte vir Lena. Ook Poussin se skilderkunstige ruimtes, wat sterk op landskappe fokus, word pertinent gekoppel aan die roman se ruimtes. Ruimte, sowel letterkundig, geografies, metafores, teoreties en visueel, is dus verweefde aspekte van Viljoen se teks. Ter wille van die analyses sal ek soms onderskeid maak, al is die ruimtes wat interpretasie van die roman as geheel betref onskeibaar.

In hierdie afdeling sal ek dus poog om, ter wille van duidelikheid, wel soms ruimtes van mekaar te onderskei, maar dat oorvleuelings en herhalings van feite noodwendig sal gebeur. Dit dra weer eens by tot die kaleidoskopiese effek wat die roman op die leser het, sowel as tot die gefragmenteerde aanbod van die roman.

Lena sien die landskap (wat Poussin se landskapskilderye, die geografiese landskappe om haar en haar psigologiese landskappe insluit) tweedelig: eerstens sien sy die landskap as “verlore paradys” en tweedens as “plek van konflik” (24). Daar word heelwat klem gelê op “die landskap as plek van konflik”, wat verband hou met die slagveldgegewe in die roman, maar daar word ook besonder baie verwys na die landskap as “verlore paradys”. Vroeg in die roman reeds word daar op baie subtiële wyse 'n koppeling gemaak tussen Poussin se landskapskildery, die *Tuin van Eden* as sublieme plek en dieselfde Tuin van Eden as verlore of gebroke plek: “Nicolas Poussin is 'n belangrike verteenwoordiger van die sogenaamde sublieme landskap, ...Richard Wollheim (beweer) dat die ambivalensie in die natuur nog verder as gewoonlik by hom gevoer word ... In 'Lente' word die Tuin van Eden uitgebeeld, en hier funksioneer die natuur as 'n mag van verwarring – geestelik sowel as fisies destruktief. Lena

voel haar een met Eva. Dit is sy en Jack wat soos twee parasiete op die liggaam van die paradyslike tuin voed.” (19.) In bogenoemde aanhaling vind die leser al die komplekse assosiasies en metafore wat met die paradyslike in verband gebring kan word in **Landskap met vroue en slang**.

Die paradyslike ruimte word 'n metafoor van Lena en Jack se verhouding met mekaar en met die “paradyslike” ruimte waarin hulle beweeg: hulle gaan af in hulle eie tuin, soos na 'n paradys. Dit word ook 'n metafoor van Lena se worsteling met haar onvolmaakte ruimte (beide geografies, fisies en psigies), dit word 'n uitgebreide metafoor van die gebrokenheid, die verwarrende en die verblindende effek van 'n wêreld waarin die mens- verteenwoordig deur Lena – leef. Hierdie paradys - as metafoor van die gebroke wêreld - impliseer ook 'n “afwesige God” (19).

Die gegewe van die landskap as “verlore paradys” (as niesublieme ruimte) word in die roman versterk deur onder andere na die slang as indringer te verwys (22), heelwat verwysings na die dood (11, 25 & 63 en nog vele meer), en deur 'n eksplisiete verwysing na die metafisiese digter John Milton (1608 – 1674) se epiiese werk, **Paradise Lost** (24). Die studie sal onvolledig wees sonder 'n kort kykie na die werk van Milton en na die eienskappe van die metafisiese digkuns. Daar word in die roman verwys na ander metafisiese digters asook na T. S. Eliot wat deur bogenoemde digters beïnvloed is. Daar kan aanvaar word dat Lettie Viljoen na die metafisiese digters en veral Milton verwys, aangesien die poëtiese beweging 'n tydsoreenkoms toon met die Barok: “Die vier landskappe van die seisoene het Poussin vir die hertog van Richelieu geskilder in dieselfde tyd as wat Milton *Paradise Lost* geskryf het.” (24.) Tog het Milton se werke en werkswyse 'n dieper inspraak in die roman wat nie misgelees behoort te word nie.

4.3.1.1 **Milton en die metafisiese digkuns**

Die **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (Preminger, 1975:495) omskryf metafisiese digkuns soos volg: “The poetry written by John Donne, George Herbert, Henry Vaughan, Andrew Marvell, and other 17th-c. English poets, distinguished by ingenuity, intellectuality, and sometimes, obscurity.” Volgens dieselfde bron is dit 'n digkuns wat gekenmerk is deur ironie en paradoks, en unieke, “oorspronklike” sienings van seksuele liefde (soos veral gesien kan word in die digkuns van Donne). Realisme, introspeksie en ironie is van die belangrikste eienskappe van die digkuns van die metafisiese digters, asook 'n nuwe tipe realisme wat met die seksuele verband hou: “A new kind of sexual realism, together with an interest in introspective psychological analysis, thus became an element in the metaphysical fashion.” (Preminger, ed. 1975:495.) Die temas van liefde, dood, God en menslike broosheid word aangebied in die konteks van 'n metafisiese problematiek, wat van die leser 'n sekere

intellektuele betrokkenheid en kennis vereis, ten einde die omvang en betekenis van die gedigte ten volle te begryp, 'n tegniese eienskap wat ook by Viljoen se werke geld.

Dit is ook literatuur geskryf teen die agtergrond van stryd en verandering waar Charles I van Engeland se regeringstyd gekenmerk is deur 'n stryd tussen die Puriteine en die sogenaamde ringkoppe. Hierdie stryd was bloedig en gewelddadig, maar die letterkunde wat in hierdie tydperk tot stand gekom het, was verbasend vermaaklik en kalm. Burgess (1984:104) stel dit so: "This literature ... must be seen against the background of struggle and change. In the seventeenth century, even literature takes sides: we find Cavalier (Puritan) poets as well as Roundhead poets. ... But the seventeenth century strikes one as a century of 'charming' rather than great work (except for the gigantic Milton), and sweetness and grace predominate surprisingly in a period of such bloody struggle." As 'n verdere uitvloeisel van hierdie politieke stryd, word slegs prosa en nie-dramatiese poësie geskryf vanweë 'n verbod op die skryf en opvoer van toneelstukke. Daar is 'n opvallende ooreenkoms tussen die bloedige politieke agtergrond van die metafisiese digters se werke en die politieke agtergrond van Viljoen se werke. Beide dui op 'n bloedige stryd, 'n pynlike en destruktiewe oorlogssituasie, waar verandering en worsteling onvermydelik is.

Milton, as belangrikste eksponent van die metafisiese digkuns, toon in tegniek en tema heelwat ooreenkomste met Viljoen se romans. Dit sal slegs kortliks bespreek word, aangesien dit nie binne die ruimte van hierdie verhandeling moontlik is om Milton se inspraak in die roman ten volle te verken nie. Dit sou egter tot interessante navorsing kon lei.

Net soos in Viljoen se oeuvre, vind daar ook by Milton 'n "verstrengeling" (eie term) van kunsmediums plaas. Viljoen jukstaponeer byvoorbeeld byna altyd die geskrewe woord met die skilderkunstige mediums (vergelyk hoofstuk vyf). Net so is Milton se gedigte 'n kombinasie van woord en musiek. Hy is "a poet of the ear rather than the eye ... It is the music of the language that strikes us first – a music like nothing ever heard before, suggesting the deep and grave tones of the instrument which Milton himself played – the organ." (Burgess, 1984: 113.) Vanweë sy aanvanklike swak sig en latere blindheid, is hy 'n kunstenaar wat baie sterk staat maak op sy ander sinuïe, wat 'n verdere ooreenkoms toon tussen Viljoen se werkwyse en dié van Milton. Dit is ook opvallend dat Viljoen dikwels in haar oeuvre verwys na kunstenaars wat een of meer van hulle sinuïe verloor: so is daar byvoorbeeld talle verwysings in **Belemmering** na die Spaanse kunstenaar Goya, wat sy lewe as 'n blinde man moes sluit, om maar 'n enkele voorbeeld te noem.

Net soos by Poussin, wat 'n belangrike rol speel in die ontsluiting van die roman, is daar by Milton ook 'n beheersheid van sy gekose medium te bespeur. Burgess (1984:114) noem dit 'n uitkenbare "Miltoniese" persoonlikheid: suiwer, sober, nie beïnvloedbaar deur die plesiere

van die lewe nie, in algehele beheer van sy kennis en sy poëtiese medium. 'n Kunstenaar wat verkies het om alleen en selfgenoegsaam deur die lewe te reis. Binne hierdie beheersdheid van 'n medium lê soms ironie opgesluit: Poussin se skilderye en Milton se gedigte handel dikwels oor onbeheerbare dinge, soos byvoorbeeld die chaos en vernietiging in die stryd tussen goed en kwaad in **Paradise Lost**, en die onverklaarbare teenwoordigheid van die slang in die "sublieme" landskappe van Poussin. Tog bly beide hierdie kunstenaars getrou aan hulle mediums en aan die vereistes en grense wat hulle self aan hierdie mediums gestel het.

Hierdie selfgenoegsaamheid van Milton vind uiting in sy epos **Paradise Lost**: "Milton's world became a dim world of remembered images, of sounds not colour, a highly personal self-centred world, the world of **Paradise Lost**." (Burgess, 1984:118.) Hierdie epiese werk handel oor een van die grootste gebeurtenisse in die geskiedenis van die Christendom, naamlik die versoeking van Eva deur die satan, en die gepaardgaande val van die mens in die Paradys. Wanneer Viljoen in haar roman na Milton se epiek verwys, plaas dit die verlore paradys ook in 'n Bybelse konteks, wat aansluit by onder andere die Bybelse sondeval en Paradys, asook na die sondeval en die gevolge daarvan vir die Christenmens. In Milton se werk word die Tuin van Eden as die werklikheid, die regte wêreld, die geografiese ruimte, die natuurlike habitat van sowel Adam en Eva as die universele mens gesien. Lena identifiseer haar goed met Eva, wat by implikasie daarop kan neerkom dat Lena ook uit die sublieme paradys verjaag is, soos Adam en Eva van die Bybel, en haar nou in die verlore (gebroke) paradys bevind. In sy epiese gedig "verf" Milton as't ware twee woordlandskappe, naamlik die ruimte van die hel, en dié van die Tuin van Eden.

Hoewel die Tuin van Eden die ware werklikheid, die konkrete ruimte van die realiteit voorstel, slaag Milton daarin om die Hel duideliker en meer realisties voor te stel: "Milton's sightless world enables him to paint the dim vastness of Hell much more tellingly ...but it makes the real world – as represented in the Garden of Eden – seem unreal and artificial, the trees and flowers and beasts seen through the medium of books and memory, not actually as with the living eye." (Burgess, 1984:118.) Milton "sien" dalk die hel as 'n vae, uitgestrekte landskap wat kan aansluit by die vae, uitgebreide slagveldlandskap wat die kolonel dikwels om hom sien (186 & 187).

Hoewel Milton baie klem lê op Satan as 'n bose, maar manjifieke figuur wie se magte nie onderskat moet word nie, maar van wie die vals glans verdof vanweë sy boosheid, word die bose nie in Viljoen se roman vereër of pertinent benoem nie. Wanneer Lena na Poussin se skildery *Lente of Die Tuin van Eden* kyk, sien sy met haar geestesoog, net soos wat Milton ook moes doen vanweë sy blindheid, dat daar geen boosheid in hierdie verlore paradys is nie. Vir Lena hou die verlore paradys nie noodwendig 'n swart-witkonflik tussen die bose en die goeie in nie, maar is die verlore paradys vir haar eerder 'n plek van verwarring, disoriëntering en van verblindings; 'n plek van isolasie waar God nie teenwoordig is nie. Daar is egter "geen boosheid

hierin nie" (19). Die verlorenheid van die paradys beteken eintlik dat die gevalle mens blind geword het, nie meer helder kan sien nie, wat verder kan impliseer dat die mens nie meer sy werklikheid duidelik kan sien nie, net soos in die geval van Milton se beskrywing van die Tuin van Eden. Hierdie fisieke en veral psigiese blindheid veroorsaak dat die mens, en hier Lena, wat nie kan fokus nie eerstens nie kan fokus op haar omringende geografiese ruimte nie, want sy kan dit nie "sien" nie (13), maar tweedens sukkel sy om op haar psigiese kern te fokus, soos dit reeds bespreek is. Hiervolgens kan geredeneer word dat die verlore paradys, in hiërdie konteks van die roman, die plek is waar nie gesien kan word nie, waar fisieke en psigiese uitsigte versper word en sodoende verwarring en isolasie en disoriëntasie veroorsaak.

Dit wil voorkom asof Lena haar in presies so 'n ruimte bevind. Die stelling kan hier gemaak word dat Lena haar juis in 'n verlore paradys bevind, waar die eksterne landskap verbind is aan haar interne, psigiese landskap. Die ruimte van die "verlore paradys" is 'n ruimte waarvan Lena nooit werklik kan ontsnap nie. Selfs nadat sy by haar psigiese kern uitgekom het tydens die lykskouing, bevind sy haar steeds in 'n gebroke ruimte. Dit word byvoorbeeld aan die einde van die roman deur die hardnekkige teenwoordigheid van die slang in Lena se werkkamer op die bank geïmpliseer (203). Hoewel sy innerlik kan fokus aan die einde van die roman, verander haar omringende ruimtes nie van gebroke na skielik subliem nie. Lena het wel by 'n proses uitgekom waar sy kan funksioneer in die "verlore paradys".

Dit is nie slegs Lena wat in 'n verlore paradys leef nie. In die roman is daar heelwat sprake van ander karakters wat hulle ook in 'n sekere paradyskonteks bevind. Die verlore paradys word 'n metafoor van die totale ruimte waarin die karakters hulle bevind – psigies en fisiek – en dra onder andere die boodskap oor dat die mens na die sondeval hom of haar in 'n ruimte bevind waar verwarring, disoriëntasie en 'n sekere uitsigloosheid heers vanweë die gebrokenheid daarvan. Die mens in hierdie ruimte word deur Viljoen geteken as verbanne engele uit die sublieme paradys, die sogenaamde "destruktiwe pare" (167): hulle sluit in Lena en Jack wat soos "twee parasiete op die liggaam van die paradyslike tuin voed; verward en oorweldig deur hulle isolasie en die oorvloed" (19), Molly en Dyf Bloem en Johnny Deventer. Molly eet soet, verlepte vrugte uit die paradyslike oorvloed (52) asof sy, soos Eva, verbode vrugte eet: "In die kombuis, terwyl niemand kyk nie, eet Molly so gulsig van die soet vrugte dat die louwarm sap oor haar ken en hande drup." (52 & 54.) Molly en Dyf se tuin, wat ook aaneenskakel met die paradysmetafoor, word beskryf as 'n vervalle paradys in verdere verval: "Die tuin het 'n verwaarloosde, verlate aanskyn, soos die paradys na 'n tweede val – erger as die eerste – 'n verval in bitter boosheid en onbruik." (154.) In hierdie, nou eksplisiete beseëde ruimte, word ook Ruta en Bojas soos Adam en Eva uit die tuin uit verjaag "op 'n lang en moeisame hasepad" (154) die slagveld in. Die slagveld kan ook in die roman 'n metafoor word van die ruimte waarin die mens hom of haar bevind na die vlug uit die sublieme paradys uit. Die slagveld kan sinoniem wees vir die verlore paradys (vergelyk 4.4). Selfs die paartjie in die park, mense wat

Lena vroeër in haar lewe geken het, word beskryf as “twee verbanne engele” in die tuin van aardse vreugde (167).

Hierdie aanhaling kan daarop dui dat die verlore paradys ‘n tuin geword het wat deur die mens self geskep is, en wat gevul is met aardse vreugdes wat die mens behaag. Dokter Kafka en Martjie word ook verbind aan die paradyslike gebeure: “Dokter Kafka bewys hom as iemand wat die verval van die liggaam trefseker met die vervallenheid van die menslike kondisie in verband kan bring. Iemand wat ‘n direkte lyn kan trek tussen die sondeval en die wanfunksionering van die eierstokke.” (176.)

Viljoen poog dus nie om in haar roman ‘n geïdealiseerde weergawe van die werklikheid te gee nie. Die werklikheid is vervalde vanweë die sondeval, maar die werklikheid het ook ‘n ambivalente kant waar alles op die oog af gesien nie noodwendig gebroke is nie. Intendeel word die sogenaamde sublieme altyd eers genoem voor die gebrokenheid raakgesien word. Ter illustrasie hiervan kan die volgende aanhaling gebruik word: “Op ‘n stralende oggend in die vroegsomer, terwyl die sagte, groeiende hitte buite die tuin die belofte van paradyslike weldadigheid inhou, en die nuwe trosse groen mango’s sigbaar in die bome sit, en die wurms onstuitbaar op die groot verskeidenheid lower begin metamorfoseer, bel Lena se ma om te sê dat Edda weg is.” (177.)

Hoewel die dag die belofte van volmaaktheid inhou, is daar sprake van wurms wat die groen mango’s sal inneem en sal laat verrot, en is daar die slegte nuus van Edda wat weg is. Daar is met ander woorde die paradoks in die paradys. Lena voel ook hierdie paradoks aan wanneer sy soms beweeg tussen die volheid van die paradys, die “onstuitbare oorfloed” (154, 155 & 157) wat tot haar beskikking is, die oordadige liefde en skoonheid wat sy by Jack en die kind vind, en die gebrokenheid van die paradys: haar en Jack se taak is byvoorbeeld nog nie voltooi in die tuin nie en sy voel geïrriteerd as Jack in erotiese terme aan haar dink (109). Net soos Faith Mbatah, bevind Lena en die universele mens wat leef in die verlore paradys, haar op die grens tussen “oorfloed en skaarste” (188).

Die paradyslike ruimte in die roman word dus ambivalent aangebied. Mara se tuin word as “paradyslik kalm” beskryf. Tog is daar in dieselfde tuin “roes op die aalwyn en skimmel op die roseacea” (22). Dit is Lena wat dit opmerk, omdat sy moontlik meer geïnteresseerd is in die “verlore Paradys”, die paradys met die foute, gebreke en tekortkominge. Sy is besonder fyn ingestel daarop om die “ander”, minder sublieme elemente in haar sogenaamde paradyslike subtropiese landskap raak te sien. Die belangrike rol wat die siensintuig weer eens speel in die waarneming van die verlore paradysruimte kan ook hier opgemerk word.

Sy is bewus van die slang se teenwoordigheid in Poussin se landskapskilderye – soms in ‘n beskermende rol, en soms as ‘n sinistere indringer. Sy hou haar oë oop vir die onverwagse

negatiewe elemente wat die paradys kan vertroebel. Sy wil die slang “keer op keer sien” (24) in Poussin se skildery, maar sy wil ook die vernietigende elemente in haar eie ruimte sien: “En intussen hou sy haar oë oop. Sy dink sy hallusineer soms ligtelik; ly aan ‘n geringe vorm van vervolgingswaan, want waar sy kyk, en meesal waar sy nie kyk nie, uit die hoek van haar oog, oral, sien sy insekte, sien sy insekte waar daar insekte is en nie is nie.” (24.) Die insekte arriveer saam met die somer, en veroorsaak verrotting in die vrugte en plante wat in die somer so paradyslik welig groei.

Sy lok byna die onvolmaakte na die ruimte toe sodat sy haar ruimte kan sien soos wat sy verkies om dit te sien, naamlik ambivalent. Dit is noodsaaklik vir Lena om die ruimte om haar ambivalent te sien, want dit impliseer dat sy verkies om die lewe en haar omringende ruimtes (intern en ekstern) in totaliteit te sien, ‘n eienskap wat nodig is vir Lena se individuasieproses en haar begeerte na fokus.

Nog ‘n noodsaaklike ruimte waarna Lena haar wend, is dié van die tuine (ingeslote die parke en begraafplase), wat alles ruimtes is wat konkreet bestaan in die roman en die konteks van Lena se daaglikse gang. Bogenoemde ruimtes word ook metafories uitgebrei en daar is ‘n noue samehang tussen laasgenoemde ruimtes en die paradyslike ruimtes. Die volgende onderafdeling fokus gevolglik op bogenoemde ruimtes.

4.3.2 Parke, tuine en begraafplase

4.3.2.1 Parke en tuine

Lena besoek graag die parke en tuine in die plekke waar sy woon. Reeds in die Wes-Kaap, maar ook in die hawestad, word hierdie plekke vir haar leefruimtes waarna sy haar ook wend in haar soeke na die kernruimte (haar eie binneruimte) waaroor dit onder andere in die roman gaan. Sy beweeg dikwels vanaf die beskermende ruimte van haar huis na die parke, wat ook veilige plekke, selfs lewensterreine vir haar is. Parke kan gedefinieer word as afgebakende stukke grond met plante en bome, beskermende stukke grond, en ook afgebakende plekke waar militêre voertuie en geskut staan (Labuschagne & Eksteen, 1992:629). Wanneer Lena die parke besoek, is dit vir haar ook beskermende ruimtes, byna soos haar huis, veilige ruimtes waarheen sy kan beweeg en wat aan haar plesier verskaf (163).

Die park as lewensterrein word nie slegs by Viljoen se roman aangetref nie, maar dit word ook as ‘n ruimtelike gegewe in Etienne Leroux se **18-44** (1967) aangebied. Hierdie roman van Leroux is van groot waarde wanneer Lettie Viljoen se oeuvre ter sprake kom, aangesien dit algemene kennis is dat Leroux die boustof van sy roman gedeeltelik berus het op ‘n briefwisseling wat tussen hom en Ingrid Scholtz (alias Lettie Viljoen) plaasgevind het. Mejuffrou X in die roman is geïnspireer deur en gebaseer op Ingrid Scholtz en haar briewe aan hom. Die

verband tussen die twee romans, naamlik die van Leroux en Viljoen se **Landskap met vroue en slang** sal 'n volledige studie kan regverdig, met interessante gevolgtrekkings. Hier volstaan ek met enkele ooreenkomste ten opsigte van die park as ruimtelike gegewe.

In **18-44** (1967) van Etienne Leroux is daar heelwat sprake van parkruimtes: "Dit is 'n Gotiese park waarin my Rus en ek onself bevind" (60) en ook: "Ek dink aan jou, mej. X, toe my Rus my na jou uitvra en ek in die sonnige park ontwykend antwoord. ... Ek is in die middel van 'n sonnige dag, in 'n park, te midde van 'n rasende stad, en oral om my is beweging: 'n kadawer op pad na die dodehuis, 'n bedelaar in sy swendelgang, Madame Gorgon dronk van erbarming, koffie en tee in die tuine, tuinslange wat kannas bespuit, kinders wat soos troeteldiere die vryheid van die park geniet." (87 & 88.) In hierdie laaste aanhaling uit Leroux se roman is daar heelwat bekende elemente wat ook in Viljoen se roman raakgelees word: die sonnige dag, die rasende stad, veral die kadawer en die lykhuis, koffie en tee in tuine, tuinslange en kinders.

Net soos in **Landskap** is daar ook min sprake van 'n narratiewe lyn in Leroux se roman. Die karakters by Leroux is nie driedimensioneel nie, die wêreld bly in 'n groot mate "irreëel, en die Jungiaanse psigologie dien as basis vir die gebeure" (Kannemeyer, 1983:366). In hierdie roman is die korrespondensie tussen mnr. Y, die vier en veertigjarige skrywer en mej. X, die agtienjarige meisie wat hy nooit ontmoet nie, die kerngegewe waarom die handeling verloop. Die roman bestaan uit aanhalings uit haar briewe aan hom, en aan vertellings wat aan haar gerig is. Dit handel oor die lewe van mnr. Y: oor sy toringmaer tante, sy manies-depressiewe vrou, sy verhouding met die Rus, wie se man vir mnr. Y in die parkie afransel, die briewe van mej. X wat al hoe minder word totdat Y alleen oorbly in sy huisie wat hy verdoop tot "Breidablick", die "woning van die Germaanse god Balder, wat in 'n nuwe wêreld verrys en hier 'n breër, omvattende siening beteken" (Kannemeyer, 1983:367).

Hoewel dit eintlik net die verwysing is na die parke wat werklik van belang is in die ooreenkomste tussen die twee romans is dit interessant om, ter wille van volledigheid ook na die volgende ooreenkomste te verwys. Struktureel berus **18-44** op Y se vier verhoudinge: met sy tante, sy eie vrou, die Rus en mej. X. Viljoen se roman verloop weer volgens die duur van vier seisoene, en Poussin se skildersiklus *Die vier seisoene* as belangrike verwysing na die getal vier en die spesifieke siklus wat dit in die roman verteenwoordig. Kannemeyer (1983:367) sê die volgende oor Leroux se roman: "Die roman toon met sy sirkulerende refreine en herhaling en hervatting van basiese temas iets van 'n musikale struktuur, terwyl die dikwels ironiese vertelling, soms met subtiële oorgange, telkens tussen verlede en hede of herinnering en werklikheid beweeg en met die steeds wisselende aandag aan een van die vier vroue 'n mosaïekpatroon vorm." Die ooreenkomste in hierdie aanhaling van Kannemeyer oor **18-44**, en dit wat reeds gesê is oor Viljoen se roman is opvallend: die herhaling van Lena se reispatrone vanaf haar huis na ander ruimtes en weer terug na haar huis toe, die herhaling van basiese

temas soos die van die verlore paradys, die tuine, die slagvelde; ook die gedurige terugbeweeg na Lena se verlede, asook die herinneringe aan haar verlede wat dwarsdeur die roman aangetref word en ook 'n mosaïekpatroon in die roman vestig. Ook die verwysing van Kannemeyer na 'n sekere soort musikaliteit, wat op 'n ander kunsvorm dui wat in Leroux se roman ingebed is, toon ooreenkoms met **Landskap**, waar die beeldende kunste en die skeppende woord verstrengel is.

Dit is egter die waarheid waartoe Y in sy laaste brief aan X, in **18-44**, kom wat die nouste verband met Viljoen se roman toon, naamlik dié van die vergange (verlore) Eden: "Dis 'n fantastiese jaar waarin ons ons volkome gaan oorgee aan die verraderlike skoonheid van die lewe. Ons leef in 'n wrede, heerlike wêreld wat nader aan die waarheid is as al die vergange Edens wat ons voorgangers behoudend betreur." (130 & 131.) Volgens Y is die enigste ware werklikheid die ambivalente werklikheid. Volgens Leroux, net soos by Viljoen, is die paradys nie eensydig nie en leef die mens ook nie in 'n eensydige paradys nie: "Buitekant klop en tob die ambivalente stad sy tweewaardigheid, sy dubbelsinnigheid ... Dit blaas die euwel wat ons in die park verloën het ten hemele en dis die noodsaaklike einde van die eensydige paradys." (Leroux, 1967:114.) Die eensydige paradys, die sublieme paradys, die sublieme park word vernietig, en al wat oorbly, is die verlore paradys: "Ek sien die sonnige park van my teringmaer tante deur die bloed in my oë: al die pagodes, al die speelplekke, al die hoekies wat sy met die tinteling van haar eie kinderlike verbeelding vir my gegee het. Die park word in skerwe geslaan, die park word verbrokkel en oor die magtige stad gesaai ... Daar is geen keer nie. Parke word vernietig." (118.) Die implikasie hier, na eie mening, is dat die park en die paradys in **18-44** dalk sinonieme kan wees van 'n sublieme ruimte. En dat hierdie sublieme ruimte vernietig is, sodat al wat oorbly die ambivalente, "wrede, heerlike wêreld" is (130) wat eg is en naby aan die waarheid, aan 'n kern is. En dat laasgenoemde die ruimte is waarin X en Y eg kan leef. (Dit is my eie bespiegeling, en kan binne die konteks van Leroux se oeuvre 'n ander betekenis aanneem.)

Laasgenoemde bespiegeling sluit aan by die tema in **Landskap met vroue en slang** waar Lena ook tot die besef kom dat sy, en die universele mens, altyd in 'n ambivalente ruimte leef, naamlik die verlore paradys, die vernietigde park, die tweesydige aarde. Dat die mens se bestaan op hierdie verlore paradys altyd sal wees soos wat Y dit aan X stel: "... die volgende oomblik vind ek nuanses van begrip en dis ver bo haar jare verhewe en deel van die ware lewe van botsings en teenstellings, die dubbelsinnigheid en tweeslagtigheid van ons bestaan op aarde." (Leroux, 1967:109.)

Dit is duidelik dat parke nie net veilige plekke van plesier is nie. Die konnotasie met oorlog kan nie misgekyk word nie, indien daar gefokus sou word op die park as plek waar militêre voertuie en geskut geberg word. Hierdie konnotasie met oorlog is ook nie buite konteks van die roman

nie aangesien daar so baie verwysings is na die slagveld, en na verskeie grenservarings. Die kolonel staan hier sentraal as die karakter wat die slagveldruimte ken, verken en uitdaag. Lena kan nie, soos die kolonel, die verder grense, soos die slagveld tromp-op loop en gaan verken nie. Sy kan die slagveldruimte, die verder grens (ook maatskaplike, sosiale grense) slegs verken in 'n afgebakende gebied, naamlik die park. Vir Lena, anders as vir die kolonel wat midde-in en vanaf die slagveld kom en 'n tipe eksterne grens (die sigbare afgrond) moet troef, moet daar 'n ander grensoorskryding kom, naamlik die van die grens binne-in haar.

Dit gebeur wanneer sy by die lykskouing haar innerlike grens oorskry, soos reeds talle kere gesê is. Dan ervaar sy byna, net soos Karolina met haar dansery in **Karolina Ferreira** (1993), 'n "hoër vlak van ervaring ... 'n uitbreiding van die ruimte van die vrou" (Hatting & Willemse, 1994:23). Die geopende liggaam kan hier byna gesien word as die mees uitgebreide metafoor vir die "verste" grens, die belangrikste grens wat 'n vrou, Lena, ooit kan oorsteek, en hierdie grens relativer byna alle ander grense, maak byna alle ander grense onbelangrik. Wanneer Lena haar eie grens oorsteek, is dit dalk die dapperste daad wat sy kan vermag, dan kan sy selfs haar man na die slagveld volg, omdat geen ander grens haar ooit weer kan bedreig of inperk nie.

Om hierdie innerlike grens te oorskry, is dit soos dit elders genoem is, vir Lena aanvanklik belangrik om ander ruimtes te besoek, soos die parke, maar ook tuine en begraaftuine.

Tuine is vir Lena kuierplekke: sy en Jack gaan af in die tuin waar hulle gemeensaam vrugte pluk (21), en sy en Mara kuier in die tuin (202). Dit is opvallend en belangrik om daarop te let dat ook die definisie van "tuin" die van 'n afgebakende, beskermde ruimte is: "Omheinde, afgebakende ruimte waar blomme, groente of vrugtebome gekweek word" (Lauschagne & Eksteen, 1992:953). In die tuine voel Lena veilig, en vind sy plesier: "Om drie-uur op die Vrydagmiddag (na middagete) gaan Lena en Jack uit in die warm tuin om papajas te pluk voor die voëls die ryp vrugte bykom. ... Nou gaan hulle twee saam in die tuin af, die tuin met die sipresse en veelvuldige ander vreugdes." (20 & 21.) Dit is dus amper asof Lena voel dat sy tog in die beheerbare, omringde ruimte van 'n tuin die gebrokenheid van die verlore paradys effens kan wegkeer – voor die voëls die vrugte kan vernietig. Tog weet Lena dat dit 'n onmoontlike taak is, en is daar in die roman sprake van 'n ander soort tuin ook, naamlik die van Molly en Dyf Bloem.

Hier is die naamsimbool ironies, aangesien daar juis in die Bloems se tuin geen blomme groei nie. Intendeel, daar groei niks: "Molly en Dyf Bloem se tuin is uitsonderlik. ... alles het Dyf al 'n slag heeltemal laat afkap ... Die tuin word skoon gehou sodat geen slang of ander indringer daarin kan skuil nie." (69.) Molly en Dyf se tuin word gelykgestel aan "die paradys na 'n tweede val" (154). Die tuin is heeltemal verlate en verwaarloos, asof niemand die tuin bewoon nie, wat

in 'n sekere sin waar is. Daar is slegs tekens te vind van “menslike ekskrement, 'n botteltjie met 'n onbepaalde inhoud en 'n verslete leerbeursie- wat Molly glo alles wraakhandeling – in die vorm van muti – van Ruta is.” (154.) Dyf hou die tuin skoon: “Dyf kom uit P en neem die kinders met hom saam terug vir die vakansie. Met hom bring hy 'n bot, donkerswart man ... Die laat hy agter om die tuin op te ruim wanneer hy vertrek.” (154.) Dyf woon dus fisiek nie daar nie, terwyl Molly, hoewel sy in die vlees nog die erf bewoon, lankal in die gees vir Johnny Deventer volg na 'n wêreld ver verwyder van 'n vervalde, aardse tuin. (154.)

Die tuine waarna in die roman verwys word, is nie slegs die voorstedelike tuine van Lena se onmiddellike omgewing nie. Daar is ook verwysings na die tuine van Toskane en omgewing. (46 & 47.) Ook die verwysings na hierdie (ver) tuine, dui op Lena se soeke na en haar reise deur ander landskappe. Hierdie tuine, wat 'n argitektoniese geheel vorm met die villa's wat in die roman genoem word, bied aan Lena weer 'n ander faset van die wyse waarop die sublieme landskap uitgebeeld word. Hoewel hierdie tuine en hulle villa's uit die Baroktydperk ontstaan het, is dit vir Lena ook belangrike tuinruimtes, want hoewel hulle geografies ver van haar verwyder is, kan sy haar steeds in die verbeelding, of in herinnering of deur afbeeldings daarna wend. Wat sy in hierdie tuine vind, is die volgende (46 & 47): variasie en vindingrykheid, afwisseling tussen kompartemente en oop terrasse om “die maksimum verandering in klimaat en stemming te akkommodeer, welriekende blomme, watertuine, simmetriese vorms versus “welige, oorgroeide dele waar skaduwee en sonlig voortdurend wisselende patrone vorm”. Dit is weer eens opvallend dat Lena die ambivalensie binne selfs hierdie wetenskaplik-beplande tuine raaksien.

Ten slotte kan, ten opsigte van die tuine in die roman, opgemerk word dat tuine, juis vanweë hulle beskermde, beplande aard gesien word as simbole van die rede en die bewuste (versus die onbewuste). Dit is ook simbolies van die vroulike bewuste; sowel as van dié deel van die chaotiese Natuur wat wel georden, beplan en omhein is (Tresidder, 1998:89). Die afleiding kan gemaak word dat Lena se besoeke aan en haar voorliefde vir parke en tuine 'n ontvlugting kan wees van die ongeordende, chaotiese, welige natuurskoon wat sy om haar sien en wat haar uitsig versper. Metafores kan dit ook dui op innerlike ruimtes van geordenheid en rede wat Lena ook nodig het om in die chaos van die verlore paradys momente van vrede te vind.

'n Ander tipe tuin, wat ook tiperend is van rus en vrede, is begraafplase, wat Lena ook graag besoek en wat ook sterk figureer as betekenisvolle ruimtes en plekke in die roman..

4.3.2.2 Begraafplase

Reeds op die eerste bladsy van die roman is daar 'n verwysing na Lena se pa se dood en sy begrafnis: “Hulle het hulle vader in die lente in vrugbare grond begrawe. Lankuit het hy teen die hang uitgestrek gelê.” (9.) 'n Begraafplaas impliseer die dood, maar dit roep ook iets

parkagtigs en selfs paradyslik-vreedsaam op, 'n tuin – of dan 'n omheinde, beskermde ruimte - waar daar met die lewendes en by die dooies gekuier kan word, soos wat Lena inderdaad doen: sy stap byvoorbeeld saam met Keet in die begraafplaas (41), en sy ontmoet haar ou leermeester ook in die begraafplaas waar haar vader begrawe is (102 & 103).

In Lena se soeke na 'n gebalanseerde, gefokusde, betekenisvolle bestaan wend sy haar onder andere ook na die graf. In hoofstuk vyftien van die roman word vertel hoe Lena juis na die Wes-Kaap gaan om haar pa se graf te besoek. Vir haar is die graf onder andere die plek waar mense hulle waarhede ontbloot, die plek van finale transformasie, “waar mense alles vertel wat hulle ooit nagelaat het om te vertel” (96), en waar mense alles aan hulleself erken, gesuiwer kan raak en in hulleself vernuwe kan word. Viljoen sê self in 'n lesing by die hoofkongres van die Afrikaanse letterkundevereniging in 1994: Die sug na vernuwing is die sug na transformasie (Hattingh & Willemsse, 1994:497).

Hoofstuk vyftien, getiteld “Die besoek”, is 'n kernhoofstuk ten opsigte van die begraafplaasruimte. Dit is belangrik om te kyk na die ruimtelike en die metaforiese waarde van die begraafplaas binne die kader van Lena se “reise”. Lena gaan spesifiek terug na die dorp in die Wes-Kaap waar haar pa begrawe lê om te gaan besoek aflê: by haar ma, by haar suster Edda en by haar pa se graf. Hierdie besoek word in dae afgemeet, byna soos die skeppingsverhaal, byvoorbeeld: “Op die vyfde dag” (95), “'n Dag of twee later” (98) en “Die volgende dag, drie dae na haar eerste besoek.” (101.) Eers op die vyfde dag na Lena se aankoms in die dorp besoek sy die begraafplaas. Wanneer Lena in die begraafplaas kom is sy anders as wat sy verwag het, gedisorïenteer (95). Sy vind nie haar pa se graf nie. Haar behoefte (en ideaal) om juis hier, in hiêrdie meetbare landskap van 'n begraafplaas, “haar versweë binnelewe te openbaar” (96) word ironies dan nie hier vervul nie. Lena se spesifieke idees van wat by 'n graf kan en moet gebeur, word verydel.

Volgens Lena is 'n graf die ruimte waar 'n mens dit wat jou siek maak en teister, kan aflê nadat jy daaroor gerou het by iemand vir wie jy lief was (hier die gestorwe ouer), en is die graf die plek waar jy vorm en samehang gee aan “jou versweë binnelewe” (96). Lena voel dat sy Edda by haar vader se graf moes ontmoet, want: “Is 'n graf nie 'n plek waar mense met die waarheid vorendag kom nie?” Die plek dus waar mense alles vertel wat hulle ooit nagelaat het om te vertel en dit selfs aan hulleself kan erken.

Soos reeds vroeër gesê, is die graf die plek van die finale, die mees fundamentele transformasie. Bogenoemde aanhalings uit die roman weerspieël nie slegs Lena se vooropgestelde idees oor wat by grafte moet gebeur nie. Dit hang baie nou saam met die tema van transformasie soos dit in die roman, maar ook oral in Viljoen se oeuvre opgemerk word.

Wat Lettie Viljoen oor transformasie en vernuwing gesê het by die kongres, vind weerklank in wat Lena se gevoelens en idees is oor die graf.

Die begraafplaas is ook vir Viljoen 'n metafoor vir die ruimte waarin die skryfproses plaasvind, wat 'n proses is waarin die volgende gebeur: "Elke roman is 'n daad van begeerte, 'n vleeswording van begeerte; dit het sy ontstaan in begeerte en sy afloop in begeerte. Die begeerte na 'n nuwe kyk op die wêreld, 'n ruimer visie, 'n begeerte na excellence, na profundity, na waarheid, 'n begeerte om die ou beperkings af te lê, om nuwe gebiede oop te maak, om verlore gebied terug te wen; 'n begeerte om die verbode dinge te sê; die begeerte om die begeerte in stand te hou, en om die ontwykende verlange vas te lê." (Hattingh & Willemse: 1994, 497.) Die graf word nie slegs, na my mening, metafoor vir die ruimte waarin die skryfproses kan plaasvind nie. Dit word ook 'n ruimtelike metafoor waar enige herskepping of nuutskepping kan plaasvind, wat 'n logiese uitvloeisel is van transformasie.

Die feit dat Lena nooit by haar pa se graf uitkom nie, kan daarop dui dat sy, binne hierdie spesifieke roman, 'n ander ruimte moet gaan soek waar sy kan vernuwe, kan transformeer. Hierin kan 'n boodskap opgesluit lê dat Lena hiêrdie begraafplaasruimte sal móét aflê en 'n nuwe ruimte sal moet vind waar sy haar "versweë binnelewe" (96) kan openbaar. Weer eens gebeur dit tydens die lykskouing. Die lykskouing kan beskou word as die as waarom die hele roman draai én waarom Lena se individuasieproses wentel.

Volgens Cirlot (1983:77) verteenwoordig die dood die einde van 'n epog - 'n tydperk wat deur iets buitengewoon gekenmerk word. Wanneer Lena dus haar pa se graf besoek, roep sy nie slegs sy dood op nie, maar veral 'n tydperk waarin iets buitengewoon móés gebeur. Aan die begin van die roman (9) word verwys na sy dood en die epog wat dit voorafgaan: Lena se egskeiding, aanvanklike kinderloosheid en emosionele haweloosheid, Lena se depressie, drie jaar later haar ontmoeting met Jack de Leeuw en Edda se ongeluk en skandalige optrede: "Drie maande voor hulle vader se dood het Lena se suster Edda ongedeerd uit 'n motorwrak geklim en skande oor die familie gebring. Hulle het hulle vader in die lente in vrugbare grond begrawe." (9.) Volgens Nel (1997:24) is daar by Lena "'n behepthheid met die landskap van die dooies", soos blyk uit haar besoeke aan die begraafplaas.

Myns insiens is dit nie 'n behepthheid met die dooies nie, maar 'n behoefte om ook by die dooies te gaan soek na haar eie kern en, soos reeds gesê, afskeid te neem van en los te kom van "dit wat jou siek maak en jou teister" (96). Lena het verder 'n psigologiese behoefte om op haar vader se graf te menstrueer: "Sy moes eintlik op sy graf gebloei het - die laaste geskenk van die dogter aan haar dooie vader. Sy beendere met haar bloed oproep, soos hy háár beendere deur sy saad opgewek het." (119.) Sy wil ook hê dat sy en Edda by hulle pa se graf "iets omtrent hulle lewens" aan mekaar kan openbaar (98).

Lena se soektog na haar vader se graf is onder andere ook vrugteloos, omdat hierdie soektog ondermyn word deur die verskyning van haar vorige leermeesters: eers die skilder, een van die mense by wie sy as jong vrou leer skilder het. Iemand wat sy van die begin af (vrugteloos) liefgehad het “'n ou misleier, 'n gedaanteverwisselaar” (97), en toe die historikus, 'n ouer man, “met vaderlike sowel as erotiese aantrekkingskrag. Die somber detail van die lewe en heerskappy van Philip IV (aan wie se hof Vélasquez verbonde was) vir haar voortaan intiem verbind met haar meditasies oor hierdie man se mond, sy sagte keelvel, sy sleutelbene, okselholtes; die (syagtige) lieste, die (harige?) nawel, die verborge geslagsorgaan, en die teer wreef van die voet.” (103.)

Beide hierdie mans uit Lena se verlede het ambivalente rolle gespeel: “Dié van akademiese leermeesters en die bronne van Lena se erotiese verbeelding (drome?). Beide hierdie mans verhoed ook dat Lena se soektog na haar pa se graf suksesvol is: “Sy het haar laat aflei deur 'n liefdesobjek uit haar verlede, laat aflei en verwilder in haar soeke na haar vader se graf, een van die belangrikste redes vir haar besoek aan die dorp.” (97.) Dit is asof sy uit fokus uit voel: “Sy draai om en kry blindelings koers op een van die sypaadjies tussen die grafte links van die paadjie deur.” (103.)

Hierdie historikus het vir Lena geleer dat sensualiteit op 'n sterflike ondergrond berus (104), en juis hiérdie man sit nou (letterlik en figuurlik) “tussen haar en die graf van haar gestorwe ouer (...) Hy versper haar uitsig; hy lei haar af, hy bring haar van stryk, hy verydel haar voornemens.” (105.)

Lena besluit om met haar derde besoek aan die begraafplaas nie verder na haar vader se graf te soek nie, want sy het hom gegroet en laat gaan. “Haar besigheid is nou met die lewendes. Dit is die lewendes wat sy hier in die begraafplaas probeer ontwyk - of na haar lok.” (116.) Lena se ervaring is dus telkens anders as wat sy haar dit voorgestel het. Lena laat die begraafplaas agter en stap in die bos teen die bergpad op. (117.) Hierdie is óók 'n poging van haar om nou (nadat sy die dooies agtergelaat het) 'n ánder deel van haar verlede op te roep: “'n tydperk van inténse verlatenheid en vreugde” (p. 117), weer eens 'n ambivalente herinnering. Uit die hele vorige gedeelte is die ambivalensie en die binêre opposisies binne die romangegewe onmisbaar. Lena soek na die dooies, maar vind die lewendes, sy beleef intense herinneringe uit die verlede uit wat vreugde én smart gebring het. Sy het aanvanklik gegaan om haar vader te gaan ontmoet, maar groet hom uiteindelik en laat hom gaan om by die dooies te rus. 'n Groot ironie in die roman is die feit dat Lena uiteindelik wél 'n “nuwe begin”, 'n groter berusting in haarself vind, wanneer sy na die lykskouing gaan. (201 & 202.) Dit is dan juis by die dooies wat sy van al haar teenstrydighede ontslae raak: “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.)

Nadat Lena die graf afgelê het, besoek sy haar suster, Edda, ook een van die redes waarom Lena haar “moederlandskap” besoek. Die Wes-Kaap is immers ook die plek waar haar ma bly, hoewel daar baie min te vind is in die roman, oor die ma-dogter- verhouding. In ‘n verdere afdeling word aandag gegee aan Edda en die ruimtes wat sy met haar “saamdra”.

Voordat daar na Edda se ruimtes gekyk kan word, is dit belangrik om na die twee ruimtes te kyk waarbinne Lena as karakter beweeg en bestaan: eerstens die ruimte van haar verlede, naamlik die Wes-Kaap, en dan dié van haar hede, die postkoloniale, Natalse hawestad.

4.3.3 Natal en die Wes-Kaap

Soos dit vroeër genoem is, is daar geen skeiding tussen Lena en die ruimte nie. Die ruimte bly ‘n dwingende aanwesigheid in Lena se lewe: sowel die ruimte van haar verlede as die ruimte van haar hede. “In die bykans vier jaar sedert sy en haar man, Jack de Leeuw, uit die Wes-Kaap hier aangekom het, het sy twee goeie vriende gemaak, en ‘n paar reekse tekeninge.” (13.) Die “hier” waarna in die aanhaling verwys word, is die “hawestad in ‘n subtropiese kuststreek, in ‘n postkoloniale era” (18), en ‘n Suid-Afrikaanse leser sal weet dat die stad na Durban verwys (26). Die twee ruimtes, by name die Wes-Kaap en Natal, is in ‘n Suid-Afrikaanse konteks, “gelaaï” met historiese en selfs mitologiese bagasie. Dit sal daarom nodig wees om slegs kortliks hierdie “bagasie” te ondersoek.

Die Westerse geskiedenis aan die suidpunt van Afrika begin in die Wes-Kaap toe Van Riebeeck in 1652, in opdrag van die Nederlandse-Oos-Indiese Kompanjie ‘n tydelike verversingspunt vir vars voorrade aan die Kaap gestig het. Volgens J.M. Coetzee, (1988:1) was die oorspronklike doel van die verversingspunt slegs “a trading post, a garden”. Dit was nie bedoel om ‘n permanente nedersetting te word vir die Europeers wat hulle tydelik daar gevestig het nie. Tog het dit wel gebeur, met verreikende gevolge, wat met hierdie studie weinig te make het. Wat wel belangrik is hier, is die feit dat die Kaap De Goede Hoop, soos die verversingspos toe genoem is, eintlik ‘n tuin was. “Yet the topos of the garden, the enclosed world entire to itself, is more extensive than the Judaeo-Christian myth of Eden. In its isolation from the great world, walled in by oceans and an unexplored northern wilderness, the colony of the Cape of Good Hope was indeed a kind of garden.” (Coetzee, 1988:3.) Dit was dus ‘n ruimte wat oor al die elemente van ‘n tuin beskik het: beskerm en as’t ware begrens of beheer.

Lena beleef ook die Wes-Kaap, in haar herinneringe, as so ‘n duidelike omlynde “tuin”. Die Wes-Kaapse landskap is vir haar meetbaar en beheerbaar (93). In teenstelling met hierdie beheerbare en meetbare “tuinruimte”, is daar die onbeheersde en welige subtropiese kuslandskap, waar die omringende ruimte haar uitsig belemmer.

Hierdie Natalse landskap dra swaar aan postkoloniale verbintenisse as gevolg van die heerskappy van die Britse imperiale regering. Daar is ook al heelwat gesê oor Viljoen se roman as 'n postkoloniale werk. Louise Viljoen (1998:84) maak die volgende uitspraak: die roman is "postkoloniaal in die historiese sin van die woord omdat dit na 1994 verskyn het. Die postkolonialiteit van haar (Lettie Viljoen) werk strek ook verder en word bepaal deur 'n komplekse interaksie van faktore soos ras, geslag en klas ... Daarbenewens is daar sprake van 'n sterk feministiese element in haar werk wat die ervaring van postkolonialiteit kompliseer: die verzet teen die patriargie word 'n faktor naas die verzet teen en medepligtigheid aan die koloniale regime." Viljoen (in bogenoemde bron) beweer dat die twee opposisies in die roman, naamlik Natal en die Wes-Kaap, ook in verband gebring kan word met die opposisie tussen die koloniale en die postkoloniale. Hoewel dit sekerlik so is, kan daar nie in hierdie studie gekyk word na hierdie spesifieke opposisies nie, daar is ook nie ruimte om volledig in te gaan op die postkoloniale eienskappe in die roman nie. Daarom sal dit nie in hierdie studie verder nagevors word nie.

Lena verkeer in 'n toestand van beweging tussen hierdie twee opposisionele ruimtes. Sy kom van 'n ruimte af, naamlik die Wes-Kaap, wat vir haar "groots, verruklik ... 'n oer-, allereerste ruimte" is (94). Vandaar beweeg sy na die "suburbia van die postkoloniale hawestad" (93 & 120). Hierdie twee ruimtes word ook met behulp van kleure van mekaar geskei. Die Wes-Kaap se landskap is vir Lena blou en "byna monochroom" (14) terwyl die Natalse landskap vir haar oorweldigend groen is met 'n skel oordadigheid van rooi (14), 'n kombinasie wat sy onsubtiel vind en groen 'n kleur waaraan sy 'n afkeur het.

Hierdie toestand van kom en gaan tussen hierdie twee ruimtes waarin Lena verkeer, kan ook te doen hê met 'n sekere ambivalensie, wat opgesluit lê in die simboliese betekenis van die term landskap: Cirlot (1983:179) versterk byvoorbeeld die feit dat "landskap" 'n ambivalente term is, omdat elke landskap 'n rampspoedige maar ook 'n geluksalige tendens toon, wat in terme van tyd korrespondeer met 'n eb en vloed, of 'n kom en gaan tussen die twee vlakke, en wat dan kan verwys na die twee ambivalente kante van die mens.

Hierdie ruimte waarvandaan Lena kom, word veral gekwalifiseer in hoofstuk vyftien van die roman, maar daar word ook elders gedurig na dié Wes-Kaapse ruimte verwys (9, 13 & 14). Hierdie landskap van die Wes-Kaap is vir Lena soos 'n oermoeder, wat op 'n eerste vlak 'n positiewe uitwerking op haar fisieke en emosionele bewussyn het: "Eers na drie dae in die dorp maak Lena die gordyne oop sodat die landskap haar kan voed." (93.) Dit is egter ironies dat Lena, wie se "armholtes en die spier in die dikdermkanaal prikkel van die opwindning en genot" (93), soos 'n "wederstrewige kind" aan die landskap drink. Hoewel hierdie landskap, wat sy as die ideale landskap sien, wat haar dus voed, is daar steeds beperkinge wat maak dat sy tog ook emosies van wederstrewigheid ervaar.

Hier kan Freudiaanse ondertone bespeur word, ook ten opsigte van die feit dat Lena voel dat die Natalse landskap haar nie “kan voed nie, sy drink nie weldadig daarvan soos sy dit in die Wes-Kaap kon doen nie” (134) .

Lena hunker voortdurend na die landskap van die Wes-Kaap terwyl sy in die hawestad is. Sy vergelyk die twee ruimtes ook sintuiglik met mekaar: “Wanneer die wind in die Wes-Kaap waai, omskep dit die ruimte in ‘n enorme skottel’ (‘n opgaarplek) “...as jy jou oë toemaak, kan jy die omvang daarvan hoor ... dit definieer die ruimte daar en laat dit resoneer “ (134). In die Natalse landskap is klank afwesig vir Lena: “In hierdie digte jellie behoort selfs geluid sigbaar te wees! Sonder die ryk, begeleidente dimensie van klank is die visuele oordad ‘n leë spektakel, ‘n obsene vertoon; die groei is oneg, die onstuitbare geilheid van die aanwas is vals.” (135.)

Ook reuk is vir Lena, wat as kunstenaar besonder sterk ingestel is op die sintuie, reeds genoem, afwesig in hierdie Natalse landskap. Al wat sy hier ruik, is die walglike reuk van menslike ekskrement wat vanuit Molly Bloem se tuin opstyg: “Merkwaardig is ook die afwesigheid van reuk hier. As die lug swaar was van die reuk van die see, of van die bedwelmdre reuk van verrottende vrugte... sou dit nie pasliker wees as die skamele, suinige reuk van kak wat (soms) op die ligte bries uit die rigting van Molly Bloem se tuin aangesweef kom nie.” (135.) Lena se stremmende aanval op haar omringende Natalse landskap vloei voort dat sy selfs dié oorvloedige landskap as ontoereikend sien: “Dit is nie dat hier te veel is nie – maar dat daar nie genoeg is nie.” (135.) Dit gaan myns insiens daaroor dat Lena emosioneel gedepriveerd voel in hierdie landskap. Die landskap voed nie haar kern nie. Daarom maan sy haarself: “Sy moet nie voortdurend hunker na ‘n ander landskap nie” (135). Daarom herhaal sy die frase wat die man (148) vir haar gegee het “om ‘n einde aan die verlange te maak.” (150.)

‘n Verlange na die Wes-Kaapse landskap, maar ook na ‘n ander metaforiese landskap, vermoedelik die sublieme landskap soos sy dit wil sien by Poussin, maar wat eintlik nie bestaan nie. Wanneer sy aan hierdie man sê dat sy nie van die stad hou nie, dat sy nie daar wil wees nie en dat die landskap haar nie voed nie, is die man se raad aan haar dat sy van die landskap leer, sonder dat sy die verlede hoef agter te laat; sy moet net nie te gehag raak daaraan nie (148). Dieselfde raad wat die Kafkavrou uit Praag, Katarzyna K, vir haar gee: “Vergeet wat verby is, sit dit agter jou.” (125.) Die afleiding kan hier gemaak word dat Lena dit onder andere moeilik vind om haar nuwe Natalse landskap te aanvaar, omdat sy dit moeilik vind om haar verlede te verwerk, ‘n verlede wat saamhang met die Wes-Kaapse landskap. Dit is byna asof sy juis die helderheid en meetbaarheid en rede wat sy in die Wes-Kaap ervaar het, hier in Natal nodig het om uit die kokon van haar verlede te kan kom, maar juis die landskap hier belemmer haar insig, uitsig en haar rede. Louise Viljoen (1998:86) ondersteun ook hierdie gedagte: “In teenstelling met die oorskoubaarheid, meetbaarheid en beheersbaarheid van die Wes-Kaap ervaar Lena die subtropiese landskap in Durban meestal in terme van verduistering,

belemmering en 'n skel oordaad van kleur ... Lena voel dat dié landskap haar visie afwend van die vergesigte wat vir haar insig sou kon bring.”

Lena raak eers vergenoeg met die uiterlike landskap om haar wanneer sy letterlik en figuurlik die innerlike landskap ontdek by die lykskouing. Hier “leer” sy eers werklik van die “landskap”, soos wat die vorige leermeester haar aangeraai het om te doen. Sy leer onder andere van haar eie liggaam as landskap, en dit is vir haar 'n katarsis, maar sy leer ook hier waarom sy so 'n afkeur aan groen het.

Haar afkeur aan groen hou eerstens verband met Lena die kunstenaar se kleurvoorkeur of afkeure. Dit is vir haar esteties nie mooi nie, en veral in kombinasie met rooi is dit vir haar 'n onsubtiele en skel kleur. (173.) Die kleur groen word as't ware dit wat Lena gebruik om haar weersin en ongemak in die landskap om en in haar te projekteer.

Simbolies gesien, is groen op sigself 'n kleur met 'n meerduidige interpretasiemoontlikheid: die meer algemene simboliese betekenis van die kleur groen dui op lewe, vrugbaarheid en groei, daar is ook 'n ander interpretasiemoontlikheid wat dui op die dood en verrotting. “A secondary stream of symbolism is more ambivalent. Many traditions make a distinction between dark green (a Buddhist life colour) and the pale greenish tinge of death.” (Tresidder, 1998:94.) In die Egiptiese ikonografie verteenwoordig die groen god Osiris ook beide nuwe lewe en dood. Volgens die Westerse idioom word groen gesien as die kleur van jaloesie, afguns en selfs siekte. In die roman word die kleur groen tydens die lykskouing eksplisiet verbind aan die dood: “Op 'n tafel met 'n sementblad in die middel van die vertrek lê die liggaam onder 'n dowwe groen laken. 'n Verbleikte viridiese groen.” (199.) Tiperend van die roman, word die teenpool van hiërdie bedreigende doodsgroen in dieselfde hoofstuk, enkele paragrawe uit mekaar uit, aan die leser voorgehou: “Lena hoef haarself nie hieraan (aan die lykskouing) te onderwerp nie. Sy kan tot aan die rand van die dorp stap en oor die sagte groen heuwels uitkyk.” (201.) Hier word die groen van die heuwels dus 'n veilige hawe, 'n wegkruipplek waar daar léwe is, in teenstelling met die benouende groen laken oor die dooie liggaam binne die grense van die spreekkamerruimte.

'n Verdere belangrike simboliese betekenis van die kleur groen, sover dit die roman aangaan, is die ambivalente verbintenis van die kleur aan beide die natuurlike wêreld sowel as aan die metafisiese wêreld: “Although green is the predominant colour of nature and of the world of the sensations, it is often linked with otherworldliness – the mystic colour of fairies and little people from outer space. Satan himself is sometimes represented as green. Perhaps this stems from the fact that green is not the skin-colour of healthy normality.” (Tresidder, 1998:95.)

In die roman is daar definitief sprake van twee wêrelde: die wêreld van die hier en die nou, die natuurlike wêreld waarin “normale” mense beweeg; en dan die bonatuurlike wêreld waarin

Johnny hom begeef en waarheen Molly hom volg. Na Johnny se dood dra Molly letterlik die kleur van die dood én van 'n "ander wêreld" aan haar lyf: "Lena kom Molly Bloem een oggend vroeg op die sypaadjie teë. Molly Bloem hou haar verbleikte groen kamerjas styf om haar lyf gevou. Sy lyk anders vir Lena. Dis asof haar kop onwillig op haar skouers sit." (68.) Die kleur groen se teenstrydige simboliek, en Viljoen se gebruik daarvan in die roman, is dus verder bydraend tot die spel van ambivalensie en binêre opposisies in die roman.

Wanneer Lena besef dat sy nie haar omgewing, hier gemetaforiseer as die kleur "groen", verder kan verontagsaam nie, maar dat sy iets van dit sal moet leer en dit sal moet vertaal tot iets wat dit nie is nie ('n onegte landskap), is dit al 'n tree nader aan die ontdekking van die ware, die egte landskap. Lena vertaal die groen letterlik en figuurlik, na swart en wit toe (173). Dit het Lena al vantevore ook gedoen; in die Wes-Kaap nadat haar eerste man haar verlaat het: "Saans het sy in die leë huis gewerk. Sy het 'n groot, swaar stuk papier op 'n houtplank monteer ... Daarop het sy haar swart tekeninge gekombineer met afbeeldings van portrette van kardinale (in swart en wit) van Vélasquez." (100.)

Die feit dat sy in swart en wit werk, laat geen ruimte toe vir grys tussengebiede nie. Wit en swart is opposisies, wat na eie mening hier 'n metafoor is vir die twee helftes van Lena; van Lena se innerlike gespletenheid soos wat sy dit ervaar. (141.) Hierdie twee kante van Lena se psige is so ver verwyder van mekaar dat ook hier 'n tussengebied, 'n grys area onmoontlik is. Die gevolg hiervan vir Lena is 'n kernloosheid, 'n gebrek aan 'n plek waar wit en swart by mekaar kan uitkom: "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." (141.) Samevattend kan die afleiding hier gemaak word dat Lena juis na 'n "grys gebied" soek wat die ruimte sal word waar sy haar ambivalente self kan aanvaar en kan akkommodeer. Hierdie "grys" gebied word geskep tydens die lykskouing. Lena leer uit hierdie ervaring dat "sy nooit voorheen besef het dat die kleure van die geopende liggaam toevallig ook haar gunstelingkleure is nie. (202.)

"Die innerlike landskap (in die letterlike en figuurlike sin) tree dus in interaksie met al die fasette van die uiterlike landskap. Na hierdie ervaring is dit asof die landskap in die postkoloniale hawestad vir haar vergesigte begin toon. Vantevore was sy slegs bewus van hoe die subtropiese plantegroei rondom haar suburbiaanse huis haar visie belemmer het; nou ervaar sy ook ander aspekte van die omgewing rondom haar huis: 'Bo by die trap groei die *Aloe bainesii* (die mooiste boom in Afrika) en sover die oog kan sien, dein die diggeboude, suburban heuwels tot aan die veraf, klinkende koepel van die horison.' Dit lyk dus asof Lena haar begin wen aan hierdie landskap." (Viljoen, 1998:88.)

Nog een van die landskappe waarna Lena haar wend in haar soeke na haar kern, en in haar poging om die ambivalensie van haar bestaan en haar identiteit as geheel te integreer, is die

landskap van die naghemel. Dit is 'n ruimte wat in Lena se onderbewussyn bestaan en wat sy met Edda in verband bring, en is 'n belangrike ruimte ten opsigte van Lena se ontwikkeling as karakter.

4.3.4 Edda en die naghemel

Edda is Lena se suster, wat van die begin van die roman af “oor Lena se skouer in die verte getuur het” (9) op soek na ander moontlikhede. Dit is van die begin af ook duidelik dat Lena en Edda soos dag en nag verskil. Reeds wanneer daar vroeg in die roman (10) 'n landskapsbeskrywing gegee word waarteen 'n foto van “drie susters” geneem word, kan daar reeds sprake wees van die ruimtes van Edda, Lena en moontlik Mara en hierdie landskapsbeskrywings kan dui op die verskille tussen die susters: Lena se ruimte waarin sy haar tuis voel, naamlik die “oker en sandgeel” landskap word gejuks taponeer met die landskap wat meer met Edda in verband gebring kan word, naamlik 'n “matelose” koel maanliglandskap. Hier word twee landskappe genoem – die een die aardse, grondgebonde landskap waarin Lena beweeg en die naghemel van Edda.

Lena het 'n problematiese verhouding met haar suster. Human (1997:6) wys byvoorbeeld daarop dat Lena 'n sekere persoonlike stryd het rondom haar suster. Sy beny onder andere haar suster dat sy haar verlede en haar geskiedenis so maklik kan agterlaat. (179.) Lena beny Edda ook haar andersheid. Hierdie andersheid hou byvoorbeeld in dat Lena en Edda in verskillende landskappe belangstel. Edda se landskap, soos dit reeds genoem is, is die naghemel: “...Edda, die moeder en ontroue eggenoot met haar belangstelling in die landskap van die sterre” (Nel, 1997:24), terwyl Lena se blik “grondgebonde” is. (40.) Lena se grondgebondenheid word onder andere veroorsaak deur haar nuwe Natalse landskap wat haar visie versper: “Lena voel dat die landskap haar visie afwend van die vergesigte wat vir haar insig sou kon bring (Viljoen, 1998:86). Edda besit wel weer hierdie visie op die naghemel, op die vergesigte, wat Lena nie kan sien nie.

Dit is duidelik dat die ambivalensie wat dwarsdeur die roman loop dus ook ewe sterk aanwesig is in Lena en Edda se verhouding. Die ambivalente ruimte van hulle kinderjare, wat byvoorbeeld beskryf word as nie donker en ook nie lig nie (13) verwys nie slegs na 'n dramatiese skilderkunstige spel tussen lig en donker nie, maar is ook na my mening 'n treffende wyse waarop die ambivalente verhouding tussen Edda en Lena beklemtoon word.

Edda word as tienjarige kind reeds aangemoedig en goed toegerus (met behulp van hulle pa) om 'n ander ruimte te kan verken: “Edda was tien jaar oud toe sy haar eerste teleskoop gekry het. Toe het sy reeds 'n indrukwekkende kennis gehad van die naghemel. Hulle vader het haar die teleskoop help installeer.” (37.) Tog het Edda ook (byna obsessief) gesoek na iets meer (19), en het sy haar studies gestaak en saam met 'n man weggeloop: “Saam met hom het Edda

so goed as 'n jaar of twee ondergronds gegaan en in die tyd nouliks van haar teleskoop gebruik gemaak." (37.)

Edda en Lena het oor die jare wel susterlike kontak gehad (70), maar oor die naghemel was Edda ontwykend teenoor Lena – dit was asof sy nie haar “eksklusiewe” ruimte met Lena wou deel nie : “Een keer het Lena haar na haar sterrekundige belangstelling uitgevra, waarop Edda half gelag het, en haar kop weggedraai het. Edda se afgewende gesig, dit herinner sy haar.” (37 & 38.) Lena en Edda deel dus nie hierdie ruimte nie.

Hierdie ruimtelike “diskriminasie” (Lena - grondgebonde, Edda – die naghemel) illustreer en ondersteun op 'n ruimtelike wyse die verskille tussen die twee susters, asook die verskillende “tipes vrouens” wat op 'n simboliese wyse in die roman verteenwoordig is. Dit is naamlik meer “manlike” tipes (maar nie lesbies nie) en meer “vroulike” tipes. Die aanwesigheid van 'n hemel impliseer die aanwesigheid van 'n aarde – die een begrip kan dus byna nie sonder die ander bestaan nie. 'n Belangrike onderskeiding tussen hemel en aarde volgens die simboleleer is die onderskeiding “manlik” en “vroulik”: “Heaven has always been considered, except in Egypt, as part of the masculine or active principle, associated with things of the spirit (...) whereas the earth is related to the feminine, passive or material principle.” (Cirlot, 1983:142.) Volgens Cirlot is dit voor die hand liggend dat die twee susters saam hemel en aarde vorm wat op 'n interafhanklikheid dui.

Indien Lena grondgebonde is, teenoor Edda wat haar blik op die naghemel wend, kan geredeneer word dat Lena die vroulike en Edda die manlike ego's van die vroulike geslag in die roman verteenwoordig. Lena is voortdurend besig met haar kind, en haar moederlike eienskappe is ontwikkel: “Sy (Lena) is die kind se veiligheid en die kind is hare. Kragtige, instinktiewe impulse, waaroor sy min beheer het. Die kind vul haar bewussyn ... As die kind nie by haar is nie, is sy onrustig; sy wil nie glo dat die kind al sonder haar kan oorleef nie.” (173.) Die kind is vir Lena lewensnoodsaaklik, “'n voortsetting van haar eie liggaam” (173). Lena se moederlike eienskappe word ook na die voorgrond gedwing wanneer Lena en Edda langs mekaar geplaas word in die roman. Daar is die suggestie dat Edda nie soos Lena oor haar kinders voel nie: “Sou Edda nou, op hierdie oomblik, met dieselfde (bykans onhanteerbare) gevoelens van vertedering oor haar kinders buig?” (173.)

Dit is opvallend dat Lena juis dié ruimte van Edda wil “besoek”, terwyl Edda haar dit op 'n indirekte wyse nie gun nie. (35, 36 & 37.) Hierdie behoefte van Lena om nog 'n ander landskap (naamlik dié van die naghemel – wat simbolies nie tipies vroulik is nie) te verken, staan myns insiens ook in die lig van Lena se aanvanklike onvermoë om haar eie identiteit te aanvaar. Lena se “eie identiteit” hou meer dié van 'n meer tradisionele vrou in: versorger, moeder, minnares – die een wat juis na die slagveld moet volg. Daar kan gesê word dat Lena aan die

einde van die roman die slagveldalternatief kies waar Edda dan die een word wat “verdwyn” in haar naghemelruimte. Edda vlug weg (180), terwyl Lena by implikasie haar plek as vrou wat haar eie identiteit gesoek en gevind het, vind.

Dwarsdeur die roman word die indruk geskep dat dit Edda is wat meer gefokus is, onaangeraak is en selfstandig is (tipiese manlike karaktertrekke) en dat dit juis die eienskappe van Edda is wat Lena haar beny: “Edda het altyd ‘n vermoë gehad om uiteenlopende dinge vinnig te absorbeer en op ‘n voorspelbare manier met mekaar in verband te bring. ‘n Ongewone kop. ‘n Rare blik, ‘n skerp afgesonderde blik.” (71.) Hierdie vermoëns van Edda is wat Lena nodig het ten einde gefokus te raak. Daar kan ook geredeneer word dat die wyse waarop die roman aangebied word, ooreenkomste toon met dié eienskappe van Edda, naamlik die saamvoeg van skynbaar onverwante dinge.

Al sou Lena ook metafores by Edda se naghemel wou uitkom, belemmer haar nuwe landskap ook hierdie begeerte – die Natalse ruimte maak heelwat van Lena se begeertes onmoontlik: “Sy (Edda) vra wanneer Lena laas die naghemel in enige detail bestudeer het, waarop Lena antwoord dat sy dit baie lank gelede gedoen het omdat die naghemel hier waar sy woon, nie altyd baie goed sigbaar is nie.” (70.) Die konkrete ruimtelike gegewens wat Lena omring, kortwiek haar vergesigte, haar heimlike ideale: “Hier is geen maan en sterre nie. Hier is die naghemel dun en smal. Verskans, ingeslote. ‘n Smal strook met onsigbare sterre. Die uitspansel is hier nie fluwelig en oneindig soos daar – by Edda – nie. Hier is geen koel ruimtes tussen die sterre nie; hier is net die wemelende, snel vermenigvuldigende oordad van plant-en dierlewe, net die obsene, vegetale voortstuwing van die half-oerwoud.” (76.)

Edda kan haarself losmaak van “familialiteit of familiariteit” ter wille van die “suiwer inspirasie” (71), iets wat Lena nie regkry nie. Lena is byvoorbeeld dikwels in die teenwoordigheid van haar kind (“die kind” – ‘n eienskap wat feitlik al die vroulike hoofkarakters in Viljoen se oeuvre deel). Die interpretasie sal kan wees dat Lena moeilik sal kan loskom van haar vroulike, moederidentiteit en haar “familialiteit”, anders as Edda. (173.) Edda droom ook dat sy die wêreld nie nodig het nie (133), daarom sit sy snags op haar dak die sterre deur haar teleskoop en bestudeer.

Hoewel Lena probeer om ‘n soort susterlike familiariteit met Edda te behou is dit vir haar moeilik: “In die jare wat Edda en Lena op dieselfde dorp woonagtig was, het hulle gereeld susterlike kontak gehad, in die mate wat Edda ooit vir gemoedelike familiële kontak beskikbaar was.” (37.) Soms is die beperkinge tussen Lena en Edda iets wat binne haarself lê (101), en soms skep Edda die afstand: “Toe Lena vra hoe dit met Marthinus en die kinders gaan, word Edda se stem skielik neutraal, en kort daarna lui sy af.” (71.) (Kyk ook 35 & 36.) Lena besef dat sy haar suster nooit geken het of ooit sal ken nie. Herhaaldelik word beklemtoon dat Lena slegs oor Edda kan

wonder: "Waarskynlik is daar geen plek wat Edda oor haar persoonlike omstandighede sal laat praat nie ... Wat is daar in elk geval omtrent Edda se lewe te wete?" (96.) (Kyk ook 37, 38, 96, 133, 177 & 178.)

Wanneer Lena in hoofstuk vyftien na die Wes- Kaap gaan om onder andere haar pa se graf te gaan besoek, is een van haar begeertes ook om vir Edda te besoek met, soos ook vroeër gemeld, die volgende intensie: "Moontlik kry sy en Edda 'n tweede kans om by die graf van die gestorwe ouer iets omtrent hulle lewens aan mekaar te openbaar." (98.) Tog gebeur dit nooit nie en besoek Lena haar in haar huis – in haar eie ruimte dus. Heelwat aandag word bestee aan die beskrywing van hierdie huisruimte waarin Edda haar bevind, asook aan Edda se fisieke toestand: die sitkamer is "verdonker" (110), daar is kinders aanwesig (110 & 111), Edda se werkkamer is "oud, donker, koel, dit ruik effens muf" (111). Die indruk word geskep dat hierdie ruimte verweer is, net soos Edda: "... op die plankvloer lê 'n ongelooflik verslete mat" (111), "maar sy (Edda) is steeds onaantasbaar in haar skoonheid (...) al raak sy so verweer soos die tapyt op die vloer." (113.) Die kamer is "donker", "somer", "stowwerig", "deurmekaar" en "verslete" (114). Tog, dink Lena, dit is Edda se eie ruimte, wat ook spesiaal ingerig is met 'n dakluik wat plafon toe lei sodat Edda die sterre kan bestudeer: "Hier is geen teken van kinderspeelgoed of enige van die ander gemeenskaplike besittings wat in die huis rondlê nie." (114.)

Dit is 'n belangrike aanhaling ten opsigte van Edda se karakter wat "in die greep van selfgenoegsaamheid is wat grens aan obsessiwiteit" (162), want Edda kan ook nie haar man metafores na die slagveld volg nie, sy kan nie, soos wat sy wou, 'n lewe in "hermetiese afsondering" lei nie, "maar in die boesem van 'n gesin" (112). Tog hou Edda "die verlange vol, teen die teenkantings in" (112) deur steeds na die sterre te kyk: "Sy wou 'n sterrekundige word. Sy het dit nie geword nie. Wat het voorgeval? Haar lewe het voorgeval." (114.) Dit beteken dat ook Edda met kinders, die ontnugtering van 'n huwelikslewe, 'n siekte (Edda het 'n virus wat haar energie tap) en ander alledaagse lastighede moet saamleef. Tog kyk sy nog sterre. Die naghemel, waarheen Edda vlug, teenoor Lena se sublieme, aardse landskappe, is egter nie groot en ryk genoeg om Edda te voed nie (114), want ten spyte van die feit dat Edda haar eie ruimte het wat "ongewone uitstralings bevat" (113) – en wat dui op Edda se manlike, spirituele krag – verlaat sy ook hierdie ruimte: "Op 'n stralende oggend ... bel Lena se ma om te sê dat Edda weg is ... Weg met die eertydse minnaar dus." (178.)

Nou besef Lena, nadat haar ma haar bel met die nuus dat Edda weg is, dat sy haar suster verkeerd gelees het: "Sy het gedink Edda is onlosmaaklik verbonde aan die somber huis, dat sy bevrediging in haar werk vind, en 'n groot mate van vryheid ervaar as sy snags by die (swaar) leer in haar werkkamer opklim om op die dak die sterrehemel te bestudeer. 'n Ontsnapluik, het Lena gedink." (178.)

Die volgende ruimtelike opposisies ontstaan ten opsigte van Lena en Edda: Edda het 'n ontsnapluik gehad, Lena nie; Edda het toegang tot die bron gehad, en hierdie bron word gespesifiseer as die "eerste, die egte, die ware, die oorspronklike", met ander woorde die ongeskonde paradys, Lena nie (79 & 178); hierdie bron lyk vir Lena na 'n "oorspronklike voedingsbron" en Lena het glad nie toegang tot hierdie bron nie: "As sy maar – soos Edda die eerste, die egte, die ware, die oorspronklike naghemel tot haar beskikking gehad het. Dit moes haar sekerlik gevoed en die illusie van vryheid en ruimte gegee het." (178.)

Die naghemel kry 'n ambivalent-paradyslike konnotasie, want dit waarna Lena hier hunker, dit is 'n oorspronklike, "ongeskonde" illusie van 'n voedingsbron – wat sy ook in Poussin se skildery soek: "Edda het toegang tot die oorspronklike voedingsbron." (178.) Omdat Edda dit het, kan Lena dit nie ook hê nie. Hulle kan dit nie albei tegelyk hê nie. Is die hemel te klein vir hulle albei se behoeftes? Tog het Edda, ten spyte daarvan dat sy daardie eerste bron, daardie oorvloed tot haar beskikking gehad het, verkies om nie daarvan gebruik te maak nie. (178 & 179.) Anders as Lena wat, soos vroeër gesê, nie haar nuwe ruimte, haar nuwe landskap kan kies nie, kies Edda as't ware teen haar eie gekose ruimte in. Sy beweeg vinnig "na 'n plek wat nie enige eksterne aansprake op haar aandag maak nie. Sy beweeg weg van wat sy as die eise en belasting van die liefde ervaar." (180.)

Wanneer Edda haar "oorspronklike naghemel" verlaat ('n ruimte wat 'n metafoor kan wees van die vryheid wat Edda in die roman wil verteenwoordig), sonder om eers korrespondensie (soos poskaarte) agter te laat, anders as die vrouens van die slagveld af, dwing dit Lena om afstand te doen van haar verlange na 'n onbereikbare naghemelruimte: "Sy het haar suster verloor en vind haar nooit weer terug nie. Sy is 'n suster kwyt! 'n Landskap kwyt! 'n Geskiedenis kwyt" (183,184). Lena lê hier, op die "slagveld van die lewe", 'n landskap af. Wanneer sy gedwing word om hierdie landskap af te lê (met haar suster se verdwyning) is dit asof Lena vrede maak daarmee om die landskap te verloor, omdat sy beseft dat ook dié landskap nie volmaak is nie: "Lena haal die handleiding uit wat sy oor die naghemel gekoop het en kyk skugter na die stand van die sterre. Dit is 'n flou afgietsel van die ware hemel – die oneindige hemel elders – maar voorlopig is dit goed." (159 & 160.)

Hier beseft Lena dat dit wat volledig vir haar suster beskikbaar is, nie in 'n ideale staat vir haar nodig is nie. Dat die hele lewe 'n flou afgietsel is van die oerparadys, die oorspronklike bestaan, en dat ons nou, in Bybelse terme, in 'n "dowwe spieël" kyk en 'n "raaiselagtige beeld" sien, "maar eendag sal ons alles sien soos dit werklik is." (1 Kor. 13:12.). En dit is vir Lena goed. Sy luister rustig, "aandagtig, dromend" (206) na haar kind se poppespel van die twee susters wat "dringend" en "intiem" met mekaar praat en 'n "menigvoud avonture" saam beleef, anders as Lena en Edda se verhouding. Hoewel die gemis na so 'n susterverhouding Lena

bybly, is sy tevrede om haar deur die kind se verbeeldingspel te laat “meevoer, lei, bekoor en troos.” (206.)

Daar kan ook op ‘n ander vlak ‘n ander interpretasie geheg word aan Lena en Edda se verhouding en dit is naamlik die feit dat hulle “susters in die kunste is” (eie aanhaling). Hulle is albei beeldende kunstenaars: Lena die skilder en Edda die beeldhouer.”Op die boekrak langs die tafel staan ‘n handgekerfde houtbeeldjie, ongeveer twee voet hoog ... ‘Wie het dit gemaak?’ vra Lena. ‘Ek het,’ sê Edda” (112). Hierdie twee kunstenaarsusters verwys ook, na my mening, na dit wat die “Sister arts” genoem word (Hagstrum, 1958: xiv). Hoewel daar elders in die studie vollediger hierna verwys word, kan hier genoem word dat dit verband hou met collage in die literatuur, sowel as met inter- en intratekstualiteit. Dit is tog belangrik om, ten slotte, kortliks na die naamsimbool van en die oorsprong van Edda se naam te kyk, aangesien dit ook koppel met die kwessie van intertekstualiteit.

Edda se naam kan gekoppel word aan die titel van *De Edda*, ‘n versameling gode- en heldeliedere wat in 1643 deur Brynolf Sveinsson ontdek is (Aerts, 1965:468). Daar word ook in die oudyslandse en noordgermaanse letterkunde dikwels verwys na “Poëtiese Edda” óf “Lieder Edda” óf “Altere Edda”, wat meestal aangedui word as prosastukke (bogenoemde bron). Edda se naam kan simbolies wees van die prosagenre, maar dit kan ook gekoppel word aan ‘n ander, verdere landskap, naamlik dié van Europa: “Deur die uitgebreide verwysings na die Wes-Europese skilderkuns en argitektuur en die aktivering van literêre intertekste (vergelyk die naamgewing Molly Bloem en Edda), word ‘n Europese landskap van die gees geaktiveer.” (Smuts, 1997:32.)

Hierdie “Europese landskap van die gees” sou verkenning verdien, maar vir die doel van hierdie navorsing sal dit agterweë bly. Hier is dit genoegsaam om te aanvaar dat dit wel in die roman verteenwoordig word deur Poussin se skilderye van Europese plekke en ruimtes. ‘n Belangrike ruimte wat beslis aandag verdien is dié van die slagveld.

4.4 Slagveldruimtes

Die slagveldruimte is, benewens die landskap van die verlore paradys, ‘n ruimte wat vir Lena besonder fassineer: “Benewens as verlore paradys, interesseer die landskap haar ook as plek van konflik.” (24.) Daar is reeds vroeër genoem dat dit baie moeilik is om die verskillende landskappe en ruimtes in die roman van mekaar te skei, daarom kan daar in hierdie afdeling herhaling van aanhalings en voorbeelde aangetref word. Hierdie afdeling sal egter poog om te fokus op die kombinasie van die paradyslike en die slagveld, sowel as die liggaam as slagveld en die historiese en kollektiewe verlede van die mens (soos gemanifesteer in die karakter Lena) as slagveld.

Hoewel daar heelwat verwysings is na historiese slagvelde, byvoorbeeld die slagvelde van Natal, dié van die Tweede Vryheidsoorlog en selfs die slagvelde van Spanje (106), sal daar nie aandag geskenk word aan die historiese waarde daarvan binne die roman nie, maar sal gefokus word op die metaforiese, letterlike en figuurlike waarde wat dit inhou ten opsigte van Lena se soeke na individuasie. Lena se karakterontwikkeling sal dus deurgaans die vertrekpunt bly.

4.4.1 Paradys en slagveld

Hoewel die verlore paradys en die slagveld na twee ruimtes lyk wat geen verwantskap met mekaar toon nie, wil dit tog voorkom asof die twee ruimtes, deur die oë van Lena, twee ambivalente kante van dieselfde ruimtelike gegewe is, naamlik die metaforiese landskap waarin ons leef, die verlore paradys, die gebroke planeet met sy ambivalente aanbod van oordadige groei én verrotting. In hierdie verlore paradys is alles ambivalent, kan dit nie anders nie, is daar aanduidings van konflik tussen verskillende “dinge”.

Die term “slagveld” roep ook dramatiese konnotasies op van konflik tussen vyandige partye, waar goed en kwaad, oorwinnaar en verloorder en ambivalensie sleutelgegewens word in die bloedige stryd. “Slagveld” is ‘n ruimtelike gegewe wat met “plek” verband hou (vergelyk hoofstuk drie), en wat volgens definisie dan na ‘n vaste oord verwys; na iets wat ‘n vaste posisie in die ruimte inneem. Die slagveld is dus die ruimtelike plek waar die veldslag voltrek word. Hoewel die slagvelde wat in die roman ter sprake is, duidelike historiese aanwysers is van veldslae wat werklik plaasgevind het, het die term “slagveld” ook ander metaforiese betekenis in die roman. So kan die taal en styl van die teks byvoorbeeld gesien word as ‘n slagveld waar die veldslag van die woord plaasvind. Die verhaaltteks word in woorde, taal en styl voltrek. Dit kan opsigself ‘n ruimtelike dimensie aanneem. Taal en styl kan ‘n metafoor word van ‘n spesifieke ruimte, in hierdie geval die ruimte waarin die skrywer haar bevind, by name die boek wat sy skryf. Nel (1997:83) verwys ook na die belangrikheid van taal in die voltrekking en optekening van historiese gebeure in die genre van die historiese roman: “...die geskiedenis van dié roman bestaan net by grasia van die taal”. Die woord, in hierdie geval die geskrewe woord, is dus belangrik wanneer geskiedenis opgeteken word, omdat geskiedenis slegs in die geheue van die mens sal bly bestaan met behulp van dokumentasie. In die roman word die geskiedenis van veral Lena Bergh opgeteken.

In **Landskap met vroue en slang** is dokumentasie van gegewe baie belangrik, en is daar baie voorbeelde waar dinge gedokumenteer word. Mara verwys byvoorbeeld na Gerard de Nerval se ma wat haar man na die slagveld gevolg het en vir hom briewe gestuur het - dokumentasie van die slagveld af (88). Dokumentasie hoef egter nie slegs geskrewe teks te wees nie, dit kan ook foto's wees (87) en meer as net feite kan gedokumenteer word: “Maar die fotograaf sê

niks, hy verdwyn net agter die swart doek en dokumenteer die verlange.” (87.) Ook die baie verwysings na poskaarte in die roman (152 & 153) hou alles verband met dokumentering. ‘n Dokument word beskou as iets wat eg en waar is, en dokumentasie dui dus op die versameling en ordening van die waarheid.

Die waarheid is ‘n relatiewe en subjektiewe begrip wat nie sonder die leuen kan bestaan nie, soos Blink Frans Naudé beweer in **Op soek na generaal Mannetjies Mentz** (1998) van Christoffel Coetzee. In Viljoen se roman gaan dit nie soseer oor ‘n waarheidsbegrip nie, maar is die fokus op die dokumentering van die werklikheid soos Lena dit beleef, en met “werklikheid” word hier bedoel die ruimte waarin die syn voltrek word. Dit kom, myns insiens, daarop neer dat Lena soveel as moontlik ruimtes, landskappe, plekke, werklikhede en waarhede waarmee sy gekonfronteer word en omring word opgeteken, georden, versamel wil hê. Dit is duidelik uit voorbeelde dat Lena graag dinge versamel, (ook herinneringe) en dat die versameling van dinge in die roman belangrik is (119); sy noem dikwels hierdie versamelings van dinge haar “memento’s mori”: “In haar werkkamer word Lena omring deur oorblyfsels van haar lewe. (Voorwerpe en maaksels uit verskillende tydperke)” (39) en ook: “Hier, in haar werkkamer, is sy afgeslote, beskerm, geïsoleer, omring deur haar skeppende werk en haar memento’s mori (die perdeskedel, die duinemolskedels), die klippe, skulpe, poskaarte, foto’s.” (202.) Hierdie dinge is alles gewone, alledaagse goed wat ‘n mens op sy reis deur die lewe optel. Tog heg Lena spesifieke betekenis daaraan deur daarna te verwys as “alles oorblyfsels uit die slagveld.” (202.) Uit hierdie aanhaling kan die aanname gemaak word dat ook die slagveld in die roman verhef word tot lewensruimte: so woon die kolonel byvoorbeeld op die slagveld en hy beweeg vanuit ‘n landskap van tente (wat dui op niepermanente, onvaste wonings).

Die kolonel is die een karakter wat die slagveld meer konkreet verteenwoordig in die roman. Sy titel impliseer al dat hy ‘n militêre terrein verteenwoordig en daar is in hom ‘n kombinasie te vind van die paradyslike en die slagveld: hy beweeg vanuit ‘n militêre terrein na ‘n onbekende terrein toe “in ‘n stadige konvooi van perde en waens” (127), terwyl hy ‘n “gesig op, ‘n visioen van die paradys” het (127). Hy fokaliseer ook die landskap in ambivalente terme: “‘n Ongeskonde landskap, of ‘n voortsetting van die eindelose gebied van konflik, die onbegrensde en gemutileerde militêre terrein?” (186). Hy is nie net ‘n verteenwoordiger van die slagveldruimte, met ‘n eksklusiewe blik op die sogenaamde eerste paradys nie. Hy is ook ‘n slagoffer van die slagveld: hy beleef pyn (van ‘n ou oorlogswond?) en laasgenoemde “vermoei hom lank reeds mateloos, en lewer hom (soveel meer as ander) aan sy omstandighede uit.” (187.)

Hierdie landskap wat deur die kolonel verteenwoordig word (die tentedorp) dui myns insiens op ‘n onnatuurlike landskap (onnatuurlik indien dit vergelyk word met die heel eerste oerlandschap): in plaas van om in vryheid in die paradys te leef, leef mense in tentwoningen in ‘n “slagveldorp”, en nie Lena of die kolonel kan van hierdie tydelike tentwoningen ontsnap nie. Beide Lena en die

kolonel, as simbole van die universele mens, begewe hulle in 'n oorlogkonteks. Hierdie konteks dui op 'n verlore "oorspronklike, ordelike" paradyslike staat, en Lena is in 'n fisieke sowel as psigiese stryd gewikkel teen die magte wat hierdie orde versteur: die slang se teenwoordigheid – in Poussin se skilderye in haar werkkamer, die "roes op die aalwyn; skimmel op die roseacea" (22), die "dreigende weldadigheid van die natuur wat onbeheers is in die groeiproses (40) en die stank van Molly Bloem se tuin (41).

Hierdie magte wat buite Lena se beheer is, kan gelykgestel word aan 'n oorlog, en volgens Cirlot (1983:364) kan 'n oorlog slegs geregverdig word indien dit ten doel het die redusering van wanorde na orde toe, of van veelvuldigheid tot eenheid: "In this way, war can be seen as means of reinstating the original order (...) Exactly the same applies to the psychic plane: man must seek to achieve inner unity in his actions, in his thoughts and also between his actions and thoughts." Dit kan aanvaar word dat Lena, in haar soeke na die sublieme landskap, wel soek na 'n oorspronklike, ordelike paradyslike staat, maar dat sy haar op die wanordelike slagveld van die lewe bevind. Sy besef dat sy nie hierdie magte, wat buite haar beheer is (en hier met spesifieke verwysing na haar landskap wat haar balans en haar visie versteur), kan terugroep tot die oorspronklike staat waarin dit was nie, maar dat sy wel binne-in haarself eenheid en orde kan vind.

Dit gebeur wanneer sy eerstens besef dat die konstruksie van 'n psigiese ruimte met ambivalensie begin (130) en wanneer sy tweedens hierdie ambivalente gevoelens loslaat (201) sodat dit haar nie meer in twee dele deel nie (p.141), maar dat sy as 'n heel mens die gevoelens kan integreer. Daar vind by Lena 'n eenheid plaas tussen haar handelinge en haar gevoelens en gedagtes. Dit kan gesien word in die ontwikkelingsverloop van Lena as karakter en kunstenaar, waar sy aan die begin van die roman gevoel het dat sy niks met die talent in haar tien vingers kan uitrig nie; dat sy kernloos is: "En sy het agtergebly met die sorge; die hulpelose baba; met haar eie onwilligheid, haar tweespalt, haar groeiende onvermoë, en haar dikwels onartikuleerbare behoeftes (...) Sy wou die gesuis en gewink van haar verydelde (godgegewe) talent in haar ore nie verontagsaam nie." (16 & 17.) Aan die einde van die roman is daar 'n kalmte en 'n soort fokus by Lena aanwesig: "Lena luister aandagtig, dromend; sy laat haar deur die kind se verbeeldingspel meevoer, lei, bekoor, en troos. Soggens staan Lena op en werk verder in haar werkkamer aan die groot vel wat sy gespan het. Sy werk daar met al die aandag tot haar beskikking." (206 & 207.)

Die rol wat die taal, of die narratief speel in die konstruksie van 'n "heel", gefokusde psige, mag nooit onderskat word in die roman nie. Soos reeds gesê, is die taal die ruimte waarin die roman hom afspeel. Mara verteenwoordig die skrywer, die narratief, in die roman. Dit handel dus ook in die roman oor die skryfproses, soos wat dit op verskeie plekke in die roman in detail deur Mara verwoord word (13, 26, 31, 129, 130 & 131). Die tema van die skryfproses is 'n tema wat

verdere studie verdien, maar hier slegs genoem kan word. Wat baie belangrik is ten opsigte van die narratiewe se funksie in die roman is die feit dat dit nog 'n ruimte verteenwoordig, naamlik dié plek waar drome gedroom word, waar psigiese gebeurtenisse herwin en geïntegreer word (181). Mara skep, deur middel van die narratiewe, 'n baie belangrike ruimte in die roman, wat in hoofstuk vyf breedvoeriger bespreek sal word, naamlik dié ruimte van die barok: "Sal sy (Mara) nie uitgebreid uitwei oor die konstruksie van die psige, oor seksuele identiteit, psigiese naaktheid, leegheid, waansin; die buitensporigheid van perversie, die narratiewe van drome, die manier waarop narratiewe psigiese gebeurtenisse kan herwin en integreer; psigiese desintegrasie tot op die punt van ineenstorting en waansin; vermommings, speletjies, ambivalensie; kortom, sal sy nie 'n hibriediese, versluisde, eindeloos vindingryke en ontwijkende barokagtige wêreld keer op keer beskryf nie?" (181.)

Mara definieer dus hier die aard van die roman **Landskap met vroue en slang**, en dit hang saam met wat sy sê oor die moordverhaal wat sy lees, wat handel oor metamorfose, 'n kerntema in Viljoen se oeuvre: "Dit word 'n belangrike tema in die boek – verskillende vorms van transendensie word deur middel van teatrale illusie, religieuse seremonie en rituele moord in jukstaposisie geplaas." (31.) Hierdie teatrale illusie en jukstaposisie is ook belangrike tegnieke in die barokkuns, sowel as in die roman, waar dit gebruik word om 'n collage-agtige effek te skep om sodoende klem te lê op Lena se soeke na 'n vaste identiteit.

Mara kommunikeer ook die volgende belangrike ruimtelik-georiënteerde inligting aan Lena: "...erotiese oordadigheid is een van die ruimtes in ons verval, hedendaagse kultuur waarbinne die grenservaring 'n heilige gedaante aanneem – die ekstreme, die grenservaring is belangrik – waar die konfrontasie met die teenwoordige en afwesige God moontlik word." (182.) Die klem word hier weer eens gelê op die grenservaring, 'n ervaring wat nie los kan staan van die ambivalente pole van Lena se lewenssterrein nie, naamlik die slagveld en die paradys.

Die paradyslike impliseer skoonheid, en volgens Mara is ook die skoonheid 'n grenservaring: "Die skoonheid is 'n grenservaring, 'n sublieme ervaring, 'n ervaring *sub limite* – dit wil sê, overgeset synde, 'n ervaring teen die grens aan, of onder die grens – nooit oor die grens heen nie, let wel, want dan is alles in elk geval daarmee heen. As jy oor die rand van die krater van berg Etna tuur met jou geliefde, is dit 'n ervaring teen die grens aan, as jy en jou geliefde saam in die krater inspring, is dat klaar met julle. Die ervaring van die sublieme gebeur altyd aan of op die grens ... Daar is geen skoonheid moontlik sonder 'n gelyktydige gewaarwording van die breuk, van ambivalensie, van die afgrond nie." (184.) Die aanname kan gemaak word dat die grens onontbeerlik is om iets van die sublieme te beleef in die gebrokenheid van die slagveld (met ander woorde die paradyslike in die slagveld raak te sien). Daar moet 'n grens wees waarop beide die skoonheid en die gebrokenheid gelyktydig waargeneem kan word. Die "lastige lewenskuns" wat Lena wil bemeester, beteken dan eintlik dat daar 'n balans moet kom

tussen die ambivalensie wat op die grens gevind kan word, en dat hierdie ambivalensies deur die individu geïntegreer moet word. Die individu, Lena, moet met ander woorde ook leer saamleef met die ambivalensies (veral ambivalente gevoelens) wat sy in haar eie liggaam saamdra, in plaas van om óf aan die een kant óf aan die ander kant van die “grens” te probeer bestaan. Sy kry dit reg tydens die lykskouing, wanneer sy nie meer haar toevlug tot ‘n landskap kan neem nie. (201.)

Die berg Etna het ook metaforiese waarde in die roman, as ‘n ruimte met simboliese konnotasies. In die laat-sewentende eeu het die kunstenaar Salvator Rosa ‘n skets gemaak getiteld “Empedocles throwing himself into Mount Etna”. Rosa, Barokkunstenaar, se bekendheid spruit uit sy talle skilderye en etse van romantiese landskappe en slagvelde (Toman, 1998:293). (Terloops, hierdie kunstenaar se temas dui ook op ambivalensie.) Berg Etna word, simbolies gesien as die natuursimbool van die afgrond of die gapende wond (Schama). Mara bring die “gapende wond” in die roman in verband met die grens, die “gapende breuk” (184), maar ook in verband met die vader se “hol oë as gapende wonde; die geliefde, waansinnige, walglike gestalte van die vader; die kind wat voortdurend op die snykant van dubbelsinnige gevoelens moet oorleef; die afsku en die gruwel en die wens en die begeerte na die onmoontlike en die ondraaglike.” (185.) Berg Etna word hier ‘n metafoor vir die grens, of die breuk, wat as gevolg van ambivalensie ontstaan tussen die pa en kind (die kolonel en sy pa, en Lena en haar pa).

Berg Etna is hier ‘n grens binne ‘n landskap, en Schama (1995) beklemtoon in sy hele boek dat landskappe ekspressiewe projeksies is van spesifieke sensoriese en sensuïetate. Hoë berglandskappe kan byvoorbeeld projeksies wees van verrassing, terreur, bygelowigheid, melankolie, krag en gevoelens van mag. Die rand van die berg (die grens) kan weer projeksies wees van bewondering vir ‘n uitgestrekte landskap (127) asook van vrees en terreur. Al hierdie konnotasies en projeksies wat deur die simbool van die Berg Etna opgeroep en verteenwoordig word in die roman, lok as’t ware die karakters om die fatale aksie uit te voer van oor die rand van die grens te spring, ten einde hierdie ervarings te kan beleef. De Nerval en Peridokles spring oor die grens (88), in plaas daarvan om ‘n keuse te maak om die grens te troef, maar nie toe te gee aan die versoeking nie,

Hierdie keuse om slegs tot op die rand van die grens te beweeg, bring die ambivalensie van die sublieme mee, en dit is die keuse wat Lena en die kolonel maak. Hulle kies, na eie mening, die lewe in al sy ambivalente fasette, en vind ‘n mate van bevrediging en uithoudbare frustrasie daarin. Dit kan gesê word dat die lewe subliem en onvolmaak is op die grens aan, en dat juis hierdie twee gegewe die lewe draaglik maak in die balans tussen die ambivalente gegewe wat die totaliteit van die verlore paradys uitmaak. Dit is dan, teen die grens aan dat Lena beseft dat verby die sublieme landskap wat sy, en die kolonel (107 & 127) antisipeer en sien, die visioen

van die volmaakte paradys verdwyn, en dan is slegs die ambivalente werklikheid sigbaar: “Sy kan hom dan vertel van die slagveld as landskap ... Later sou hulle by die sublieme landskap uitkom – van die landskap as slagveld na die ideale landskap beweeg ...” (108.) Maar dan kom Lena weer terug by die realiteit: “En het sy besef ... dat die oorlog feitlik ‘n skaakmat teen Desember 1899 bereik het ... en hy gaan voort om die ironieë van die situasie aan haar uit te lê.” (108.) Al wil Lena dan, volgens hierdie aanhaling, wegbeweeg van die landskap as slagveld na die sublieme toe, laat juis die realiteit van die werklikheid, die slagveld dit nie toe nie.

Deel drie

4.4.2 Die liggaam as slagveld

Soos genoem kan Lena en die ruimte in die roman nie van mekaar geskei word nie. Sy is ook voortdurend bewus van haar liggaam in spesifieke ruimtes, byvoorbeeld wanneer Lena en Mara na Donnievale ry, is Lena bewus van haar seer, geswelde borste; “pynlik geswel voor sy menstrueer” (27) en pyn haar lyf, is haar keel seer en voel haar nek onnatuurlik warm, maar “sy vind die beweging van die motor aangenaam. Sy is vandag liewer in transit as op enige bepaalde plek waar sy haar aan die ruimte moet oorgee.” (28.) Tog is hierdie aanhaling een van die ironieë in die roman. Lena is dwarsdeur die roman in transit (soos gesien kan word in haar reise) om van haar ruimte te ontkom, maar, soos dit reeds bewys is, kan sy nooit loskom van die ruimte nie, en is die eintlike ruimte waarna sy soek, en waarvan sy aanvanklik wil wegvlug, eintlik so na aan haar dat sy dit nooit sal kan ontvlug nie, naamlik die ruimte van haar psige en haar liggaam. Omdat die liggaam ook ‘n ruimtelike saak is in die boek, kan die liggaam nie van die slagveld (letterlik en figuurlik) ontkom nie, en is die liggaam ook deel van die slagveld en die verlore paradys. Ook word die liggaam gekoppel aan die erotiese, daarom sal daar ook in die afdeling aandag geskenk word aan die erotiese verhouding tussen Lena en haar huweliksmaat, Jack.

Mara beskou erotiese oordad as ‘n ruimte (182) wat sy ontstaan het in ‘n “vervalle, hedendaagse kultuur” met die grenservaring, soos dit reeds bespreek is, as ‘n heilige ruimte waar die konfrontasie met God moontlik word. Erotiese oordad word dan gelyk gestel aan prostitusie, met Madame Edwarda as voorbeeld van iemand wat in ‘n ruimte van “erotiese oordad” leef. Haar liggaam word egter ook ‘n ruimte, die enigste ruimte waar Bataille ‘n god kan aanvaar (182), maar ook ‘n ruimte in transit, met ander woorde, ‘n ruimte wat nie, soos ‘n tuin omhein is nie: “Madame Edwarda die prostituut is niks anders as ‘n swerwende liggaam nie.” (182.) Lena is eintlik ook, in haar rustelose soeke na haar kern, ‘n swerwende liggaam, wat op die einde besluit dat sy selfs haar man na die metaforiese slagveld sal volg, soos De Nerval se ma (87).

Dit was nie ongewoon vir vrouens om hulle mans na die letterlike slagveld toe te volg nie. Hierdie gebruik word byvoorbeeld deur die Meksikaanse muurskilder Diego Riviera uitgebeeld in sy skildery *Las Soldaderos*, wat die vrou uitbeeld as versorger van die man op die slagveld. Hierdie gegewe hou verskeie interpretasiemoontlikhede in die roman: dit kan byvoorbeeld 'n stelling maak oor die vrou se tradisionele rol as versorger van die man; dit kan egter ook 'n feministiese stelling maak oor die vrou wat die man se tradisionele terrein betree en dus 'n grens oorsteek. Verder kan dit daarop sinspeel dat die man, in die hitte van die stryd, op die metaforiese slagveld van die lewe, of die verlore paradys, nie sonder die vrou se hulp en versorging kan oorleef nie.

Dit is duidelik te sien in die volgende aanhaling, waar Jack se liggaam as 'n landskap gesien word wat eerstens vir Lena nodig het vir oorlewing, maar waarop Lena ook kan "wandel": "Daardie aand bel sy vir Jack. Sy wil weet hoe dit met hom gaan. 'Goed,' sê hy ... 'Ek hou my besig met 'n uitbreiding van my repertoire van erotiese verlangens ... met jou altyd as die fokus en objek van my begeerte' ... Daardie nag verskyn haar man Jack de Leeuw nakend aan haar. In 'n droom, in 'n visioen. ...Hy staan daar groot, stralend, manlik, blond, indrukwekkend. 'n Groot, sterk, aantreklike man in die fleur van sy lewe en van sy manlike krag. Die are op sy penis soos die riviere in Afrika – die groot handelsroetes. Hy steek sy arms na haar uit en trek haar na hom aan met 'n haas onweerstaanbare seksuele aantrekkingskrag." (109 & 110.) Jack se manlikheid word soos die kontinent waarop Lena leef en waarvan sy voed.

Die huwelik kan ook 'n slagveld wees, met die vrou as afhanklike van die man. Die vrou se reis agter haar man aan die slagveld in - "haar slingertog agter die man aan" (88) – kan 'n soort kommentaar wees op die lot van die vrou op die "slagveld", kan 'n aanduiding wees van die soort lewensreis wat vroue op die "slagvelde" van die huwelik, of verhoudings het. Mara bespiegel daaroor: "Wat sou die omstandighede wees ...? Ontbering en blootstelling?" (89.) Hoewel Mara hier spesifiek verwys na mevrou De Nerval, kan die vergelyking getrek word na die metaforiese slagveld van die alledaagse lewe. Na die huwelik as slagveld waarin vreugde en frustrasie gedurig afgespeel word teenoor mekaar, en waar huweliksmaats mekaar byvoorbeeld wil mutileer. Lena en Jack se huwelik is een waarin vreugde en frustrasie met mekaar afgespeel word (157), maar Molly en Dyf (die Vark) Bloem se huwelik is een wat volstoom op die oorlogspad is: "Vark. En die aand try hy weer sy luck. Sy lag reguit in sy gesig. Die volgende oggend vroeg vertrek hy weer na P om sy job daar te gaan klaarmaak. Vir wat wil hy ook hier rondhang met so n vrou? Sê hy. Dit pas haar. En weg is hy." (67 & 68.)

Die liggaam staan in die roman ook in die teken daarvan dat die slagveld vermink, beseer en vernietig. Mara se belangstelling in die liggaam as "verlate en onteerde terrein" (197) dui eerstens op die liggaam as 'n plek, en in hierdie roman is dit 'n plek waar grense oorgesteek word (tydens prostitusie en verkragting) (182), waar konflikte plaasvind (141), asook die plek

waarin allerlei wanfunksionerings plaasvind, soos verwoord word deur dokter Kafka: "Dit wil voorkom asof die volk veral kwesbaar is ten opsigte van hulle geslagtelike funksionering, sowel fisiek as emosioneel. Dit is skynbaar daar waar hulle die hardste getref word, met eindelose afwykings, aantastings en wanfunksionerings van die vliese en voerings, die openinge en gange, die voue en kronkels van die primêre en sekondêre geslagsorgane. En die ander besonder weerlose area is duidelik die gees." (175 & 176.)

Die liggaam word ook 'n ruimte in die metaforiese ruimte van die slagveld, en in hierdie slagveld word die liggaamsruimte verder verwoes, soos verwoord deur die skrywer, wat alle korrespondensie van die slagveld af noteer: "As jy as skrywer nie die moed het om die nagedagtenis van jou ouers te ontheilig; die onskuld van kinders te korrupteer; die mees ongeskonde, die teerste meisieliggaam, en hierin lees ek ongeskonde paradys, gewelddadig binne te dring of selfs te vermink nie, dan het jy ook nie die soort moed wat skrywerskap vereis nie." (183.) Die konkrete bewys van die verwoesting wat die veldslag op die liggaam as slagveld het, soos dit in bogenoemde aanhaling vermeld is, word gevind in die lyk van die jong meisie: "Dit is die liggaam van 'n kind. 'n Meisie, nie meer as tien of twaalf jaar oud nie. Die skemerige voortekens van seksuele ontluiking voortydig gestuit. Wat Lena onmiddellik opval, is die swartblou kneusplekke aan haar dun, lyksbleek bene." (201.) Ter wille van interessantheid kan hier verwys word na die opvallende, fisieke ooreenkomste met die karakter Moira (51 & 59) wat vir Johnny na "Valhalla" vergesel. Dié mitologiese ruimte in die roman kan beskou word as 'n simboliese verwysing na die dood en die na die ruimte van die lewe na die dood – of dan na die finale plek waar die menslike liggaam hom sal bevind na die stryd op aarde.

Lena het ook 'n ander behoefte wat die slagveld betref, en dit is om die persoonlike impak wat die slagveld as landskap op haar lewe gehad het verklaar te kry, en afgehandel te kry. Hoewel dit nie direk verband hou met die liggaam as slagveld nie, het hierdie behoefte tog 'n liggaamlike en intieme dimensie. Lena ontmoet 'n eertydse leermeester in die begraafplaas waar haar pa begrawe lê. (105.) Die ontmoeting tussen hulle twee is onverwags en emosioneel ontwrigtend, en dit is duidelik te sien in die liggaamlike reaksies van beide Lena en die man: "Sy skrik geweldig, en die man lyk ook onkant gevang ... (Altyd ouwêrelds en onberispelik hoflik, maar duidelik onverhoeds gevang, want in sy bolip is 'n geringe trilling, wat sy – selfs uit hulle geperkte kontak – assosieer met gevoelens van verleentheid by hom; met hewiger emosies as die gewone.)" (106.) Hierdie leermeester vertel vir Lena van die Tweede Vryheidsoorlog; maar dit is nie wat sy by hom wil hoor nie. Sy wil persoonlike dinge by hom weet (107), asook dat hy vir haar – metafores – die drie jaar van die Boereoorlog tussen 1899 en 1901 moet verklaar: dat hy "tydsaam die uitmergelende drie jaar ... met haar dek." (107.)

Die sterk woordspeling, wat dui op die liggaamlike maar ook op die seksdaad, mag nie hier misgekyk word nie en die drie jaar "van die Boereoorlog" kan metafores dui op die jare waarin

Lena in 'n huweliksoorlog gewikkel was met haar vorige man. Sy wil hê hy moet vir haar elke "moontlike invalshoek en taktiese fout, elke ingreep van die noodlot en elke stukkie verraad van God, voortreflik vir haar uiteensit, Sy kan hom dan vertel van die slagveld as landskap." (107.) Lena se eerste huwelik, wat haar "kinderloos en emosioneel haweloos gelaat het" (9), is die landskap (die spesifieke en persoonlike plek wat emosioneel en historiese gelaai is) waarop die oorlog, die veldslag tussen haar en haar eerste man gewoed het. Na so 'n teleurstellende gebroke verhouding is dit nie vreemd dat Lena hunker na die sublieme landskap nie: "Later sou hulle by die sublieme landskap uitkom – van die landskap as slagveld na die ideale landskap beweeg. Sy sou hom daarvan kon vertel, terwyl hulle self soos Adam en Eva op hierdie digte mat plantegroei, soos in 'n wieweld van heerlijkheid lê. Onskuldig soos God se twee eerste, onaangeraakte kinders. Onselfbewus. In 'n toestand van verrukking; begeerteloos, verlangeloos en gevolglik by voorbaat vervul." (107 & 108.)

Hier spreek Lena ook 'n behoefte uit om emosioneel onafhanklik te wees van 'n maat. Dit bly net 'n verlore fantasie, want Lena besef dat sy, haar kern selfs, verander het, en dat haar behoeftes daarom anders is (108); daarom kom hulle nooit by die sublieme landskap uit nie, en gaan elkeen sy eie gang: "Hulle groet, en gaan elkeen sy eie gang op paadjies in teenoorgestelde rigtings." (108.) Die aanname kan gemaak word dat die man sy pad na die Boereoorlog toe vat, en dat Lena in die rigting van dié "slagveld" beweeg waar Jack is: "Daardie aand bel sy vir Jack ... "(109) en sy skryf aan Mara na die besoeke aan die begraafplaas: "Ek sal my man na die slagveld volg, as ek die moed het om daar soos Goya die detail op te teken." (120.)

In hierdie afdeling is dit duidelik gemaak dat die slagveld 'n metafoor kan wees in die roman vir die terreine van die huwelik, die intieme verhoudings tussen mense; en van die liggaam, waar daar ook dikwels konflikte ontstaan en wonde toegedien word. Daar is egter nog 'n laaste "ruimte" wat as 'n slagveld sal kwalifiseer in die roman, en dit is die ruimte van die verlede, meer spesifiek Lena se verlede, maar ook die kollektiewe en historiese verlede van die mens.

4.4.3 Die kollektiewe verlede van die mens as slagveld

Enige verwysing na die kollektiewe beleving van die mens roep 'n magdom moontlikhede op. Daar word byvoorbeeld in die roman sterk dieptepsigologiese ondergronde gesuggereer, soos die kolonel "wat die psigoanalise van Freud oproep." (Viljoen, 1997:SAUK-resensie.) Die feit dat die roman "soos by D.M. Thomas in **The White Hotel** sowel 'n Freudiaanse as 'n Jungiaanse lesing aktiveer" (Hambidge, 1997:3), kan die verwagting skep dat hierdie afdeling volledige inligting oor die kollektiewe inhoud in die roman sal moet bevat. Dit is nie moontlik binne die bestek van hierdie verhandeling nie, omdat so 'n onderwerp 'n onafhanklike studie

kan regverdig. Daarom sal daar in hierdie afdeling, wat die kollektiewe betref, slegs aan die spreekwoordelike punt van die ysberg geraak word.

Met “kollektief” word bedoel ‘n toestand van saamhorigheid, of gemeenskaplikheid. In die roman word baie voorbeelde aangetref wat dui op die kollektiewe toestande en belewinge en ervarings van die universele mens. So deel alle mense byvoorbeeld die ruimte van die “verlore paradys”; ons almal leef met ander woorde in dieselfde wêreld waar lewe en dood die bepalende siklus vorm van die mens se bestaan in hierdie “landskap”. Alle mense probeer ook, soos Lena, om van dag tot dag oorlewingstrategieë toe te pas. (15.) Die bestaan van oorloë, veldslae en konflikte, net soos drome, is ook werklikhede waarmee alle mense daaglik op een of ander manier te doen kry. Vriendskappe, herinnerings uit die verlede, seksuele verhoudings, moederskap en vaderskap is verdere kollektiewe elemente wat alle mense met mekaar gemeen het.

Tog is daar in die roman ook sprake van ‘n kollektiewe verlede wat net op Lena van toepassing is (hier kan byvoorbeeld verwys word na haar vorige huwelik en na haar herinneringe van haar kindertyd en haar verhouding met haar gesinslede), en ‘n kollektiewe verlede wat net binne ‘n Suid-Afrikaanse historiese konteks verstaan kan word. Dit sluit onder andere in die verwysings na Manie Steyn se geskiedenis wat verband hou met die Europese kontak in die Suidpunt van Afrika (80) (en dit is interessant om daarop te let dat dié geskiedenis weer in Winterbach, alias Lettie Viljoen se roman **Buller se plan** [1999] en in **Niggie** [2002] aangetref word), asook die verwysings na postkolonialisme, die grensoorlog in die destydse Suidwes-Afrika, die Boereoorlog en die stamoorloë in Natal.

Die slagveld kan ‘n kollektiewe konnotasie oproep van die stryd tussen goed en kwaad, en hierdie konfliktsituasie wat bestaan binne die ruimte van die verlore paradys manifesteer in die roman as ‘n “problematiek van die verlede” (Human, 1997:6). Hierdie stelling kan gekoppel word aan ‘n politiese en ‘n postkoloniale konteks, maar dit dui ook op Lena se verlede, op ‘n kollektiewe volksverlede en op die verlede van die universele mens. “Lena se obsessie en stryd met haar persoonlike en kollektiewe geskiedenis verhinder haar om die woorde van die Kafka-vrou uit Praag, naamlik ‘vergeet wat verby is, sit dit agter jou’ uit te leef. Lena beny dan haar suster Edda dat sy haar verlede (geskiedenis) kan agterlaat.” (Human, 1997:6.)

Om te vergeet van dit wat agter is, impliseer vernuwing, ‘n baie belangrike konsep in die oeuvre van Lettie Viljoen. Ook vernuwing, die mens se begeerte na ‘n nuwe begin, is ‘n kollektiewe begrip. Ingrid Gouws, alias Lettie Viljoen, sê self in ‘n lesing oor vernuwing die volgende: “Die Bybelse begeerte om die ou mens af te lê, is die begeerte om die nuwe mens op te neem, soos ‘n nuwe bed, wat jy vars opmaak; is die begeerte na transformasie; is die ondraaglike begeerte van die siel om haarself te vernuwe. Vernuwing volgens ‘n Freudiaanse lesing is ‘n

reaksieformasie teen die diepgewortelde menslike herhalingsdrang ... Elke roman is 'n daad van begeerte, 'n vleeswording van begeerte; dit het sy ontstaan in begeerte en sy afloop in begeerte. Die begeerte na 'n nuwe kyk op die wêreld; 'n ruimter visie; 'n begeerte na excellence, na profundity, na waarheid, 'n begeerte om die ou beperkings af te lê, om nuwe gebiede oop te maak; om verlore gebied terug te wen; 'n begeerte om die verbode dinge te sê; die begeerte om die begeerte in stand te hou, en om die ontwykende verlange vas te lê." (Hattingh & Willemse, 1994:497.) In hierdie aanhaling, wat eintlik alles sê wat daar te sê is oor Viljoen se romans, is dit duidelik dat ook die roman 'n kollektiewe ruimte is waarin bogenoemde kollektiewe begeertes van die mensdom voltrek kan word.

Gouws verwys ook in bogenoemde lesing na Thanatos, die broer van slaap. "Thanatos: Die Griekse verpersoonliking en die god van die dood wat die broer van die god van slaap, Hipnos, is." (Van Reeth, 1994:244.) Die doodsgedagte, 'n kollektiewe begrip wat alle lewende dinge gemeen het, is 'n besondere belangrike tema in Viljoen se oeuvre; meer spesifiek in **Landskap met vroue en slang** (1996) en **Buller se plan** (1999). Hierdie tema sal meer volledig in hoofstuk vyf bespreek word, maar onder die afdeling van die kollektiewe slagveldruimtes sal die ruimte van Valhalla bespreek word.

Johnny Deventer, die geliefde van Molly Bloem, sterf in die Valhalla Hotel "onder in Umbilo" (62). Volgens die Ou Skandinawiese mitologie is Valhalla (ook gespel Walhalla) (hal van die gevallenes) die woonplek van die bevoorregte gesneuweldes (die Einheriar) wat deur die Walkure daarheen gebring word. "Oor hierdie hal met sy goue mure wat in Asgard geleë is, heers Odin. Hier berei die gevalle helde hulle voor op die groot geveg met die reuse en demone waartydens alles wat bestaan, sal ineenstort (die ragnarok). Hulle maak hulle gevegsgereed en herstel van die wonde wat hulle opdoen. Elke aand word vir hulle 'n feesmaal voorgesit ... Net die dapperste gesneuweldes gaan na Walhalla." (Van Reeth, 1994:268.) Die verwysing in die roman na Valhalla, nog 'n omheinde gebied, versterk die gegewe van die "slagveld" waarin die mens hom bevind.

Dit kan ook 'n metafoor word van 'n ander ruimte in die roman, naamlik die "ruimte van die dooies", van dié wat alreeds die wêreldse slagveld verlaat het en hulle nou gereed maak vir die "finale" geveg (die ragnarok) – dalk tussen goed en kwaad – na die finale veldslag. Dit kan bewys word uit die roman dat daar sprake is van goed en kwaad wanneer Moira (soos 'n Walkure) byvoorbeeld vir Johnny vra of hy 'n goeie lewe gehad het of nie: "As jy nou moet sterf – was dit 'n goeie lewe?" Moira is ook die verteenwoordiger van 'n derde ruimtelike dimensie wat op die boordse dui: haar naam verwys na die drie Moire of Griekse skikgodinne, Klot, Lachesis en Atropos, wat die lewensloop van die mens van die geboorte tot by die dood bepaal (Moira beteken "deel" of "porsie") (Van Reeth, 1994:168).

Moira se karakter in die roman word ook uitgebeeld as “nie-menslik”: “Sy het lang, los, rooi hare en dit lyk amper of haar voete nie aan die grond raak nie. Haar vorm lyk amper soos ‘n lugspieëling op ‘n baie warm dag. ... Haar naam is Moira. ... Sy skuif nader aan hom. Sy praat met hom. Hy ruik haar asem. Haar asem is yskoud. ‘n Vrou met rooi hare en ‘n yskoue asem. ... Hy moet hier wegkom.” (59 & 60.) Moira verteenwoordig die “derde dimensie” in die roman, ook ‘n bekende element van Viljoen se oeuvre – heelwat karakters begin sweef – lig raak, soos by die werke van Milan Kundera. (Ook in Niggie [2002] sit Viljoen hierdie teenwoordigheid van die derde dimensie voort in die verskyning en verdwyning van vroulike gestaltes in drome en vergesigte.) (84,214.)

Moira is alreeds in die metaforiese Valhalla, en Johnny sal haar daarheen volg wanneer hy sterf. Molly Bloem sal hulle ook volg sonder dat sy fisiek sterf. Molly se gees het lankal hierdie aardse ruimte verlaat: “Die gat is diep. Koud en klam soos ‘n spelonk. Sy weet goed hoe dit is om daaronder in te woon. Dit voel vir haar heel bekend” (67) en : “Molly Bloem hou die hele hoogsomer ‘n lae profiel. Lena sien haar soms soos ‘n insek in die glimmende hitte na of van haar motor skarrel. Die hittegolwe laat dit lyk of haar voete nie grond raak nie; haar onseker gestalte bewe bo die gesmelte teer soos iets uit die skimmeryk. Sy is so bleek, en sy beweeg so skuinsweg teen die lig in; so skigtig.” (204.). Hier is die ooreenkoms tussen Moira en Molly as karakters wat beide in ‘n bo-wêreldse ruimte beweeg besonder opmerklik.

Opsommend kan gesê word dat Valhalla in die roman na die dood verwys, maar ook na ‘n kollektiewe mitiese slagveld waarheen die mens, wat dapper genoeg was om in hierdie lewe na die slagveld te gaan, sal reis.

Die laaste belangrike ruimtes wat ondersoek moet word, is dié van die beeldende kunste, veral die landskappe en ruimtes van die skilderkuns. Aangesien hoofstuk vyf hoofsaaklik hierop fokus, sal hier net kortliks, ter wille van oriëntasie, ‘n paar gegewens genoem word.

4.5 Ruimtes en landskappe uit die beeldende kunste

Lena soek na die sublieme landskap, maar sy kom tot die besef dat die sublieme landskap wat sy buite haarself soek eintlik in die liggaam en in die self te vind is. In haar soeke na die sublieme landskap, kom sy egter ook tot die besef dat alles ambivalent is, en hierdie ambivalensie in die sublieme landskap kom by die Barokkunstenaar Poussin voor. (22.) Die verwysing na Poussin bring die leser onmiddellik by die beeldende kunste uit. Indien daar na Viljoen se hele oeuvre verwys moet word, is dit duidelik dat die beeldende kuns ‘n groot rol speel in haar werke, en indien spesifiek na **Landskap met vroue en slang** gekyk moet word, is die verwysing na die beeldende kunste voor die hand liggend, omdat Lena self ‘n kunstenaar is. Sy is besonder sterk visueel ingestel, veral vir kleure en vorms, en sy is op hoogte van die kunsgeskiedenis. Sy lees byvoorbeeld Wollheim, ‘n kunskritikus se essays oor Poussin (21), sy

lees op oor Vélasquez (99) en sy skilderye en sy weet duidelik iets oor onder andere Goya, El Greco, Palladio, Bernini, Rembrandt, Caravaggio en Diego. Feitlik al bogenoemde kunstenaars is Barokkunstenaars, 'n gegewe wat belangrik is vir die volledige ontsluiting van die roman. Hierdie afdeling oor die inspraak van die beeldende kunste in die roman is so belangrik en so uitgebreid dat dit 'n afsonderlike hoofstuk verdien.

Hier kan kortliks genoem word dat Lena, in haar soeke na 'n sogenaamde sublieme landskap, haar wend na die landskappe en kunswerke van die Barokkunstenaars. Dit word 'n aparte ruimte in die roman, wat ook verband hou met die wyse waarop die boek gelees moet word. Die implikasie is dat die boek gelees moet word soos wat daar na 'n Poussin-landskap gekyk moet word: "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, ontwijkende, newelagtige gebied soos die vroegste herinnering uit die kindertyd.'" (207.)

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, 1997:SAUK-resensie). Hierdie skilderye en kunswerke is altyd ambivalent, net soos die ander ruimtes waarmee Lena al in haar soeke en haar lewensreise kennis gemaak het.

Hierdie ruimtes uit die beeldende kunste is belangrike ruimtes in die roman omdat hulle die tipiese kontekste verskaf waarin Lena as kunstenaar sal belangstel ten einde 'n volle sinuïglike, emotiewe, psigiese en fisieke reis te onderneem op soek na die self.

4.6 Slot

Daar vind in die roman 'n verstrengeling plaas tussen Lena se reis en die landskappegewe. Dit is reeds aangetoon dat die hele roman sterk ruimtelik georiënteerd is. Dit blyk nie net uit die baie ruimtes waarin en waarheen Lena haar bevind en reis nie, maar dit blyk selfs uit die naamgewing wat ruimtelike verbande toon. So verwys Mara Darboven se van na 'n ruimte wat bokant die aardse reikwydte lê (byna soos Edda se naghemel) en is die boodskap duidelik dat daar nie net aardse ruimtes in die roman ter sprake is nie (dit is reeds gesien in die teenwoordigheid van Moira). Dokter Hugo Nouwpoort se van verwys weer na 'n gang, 'n benouende ruimte, waardeur Lena simbolies en met moeite moet beweeg om nie net by die

liggaamlik as ruimte uit te kom nie, maar ook om by haar kern uit te kom sodat sy gefokus kan leef.

Ook Lena se van, naamlik Berg, hou 'n baie spesifieke ruimtelike konnotasie in, naamlik dié van 'n groot, alleenstaande (onafhanklike) hoop aarde. "Berg" roep konnotasies op van vastigheid, onbeweeglikheid (ironies in die geval van die reisende Lena) en van hoogte. Volgens die simboleleer (Cirlot, 1983:219) is 'n berg die simbool van die heilige, afgesonderde gees wat in kontak kom met die aardse of die vertikaliteit van die grond waarop sy wandel. Dit hou verband met Lena se karakter. In die roman word, soos uit die definisies van die verskillende ruimtes wat in hierdie hoofstuk bespreek is, klem gelê op afgesonderde, omheinde, "heilige" ruimtes, waarin Lena as afgesonderde en heilige karakter beweeg. Sy kan as "heilig" beskou word vanuit die perspektief dat sy anders is as die ander karakters: sy sien die sienbare en die on sienbare, sy reis, sy luister en neem met aandag waar, sy span met ander woorde haar sintuie beter in om by haar eie kern uit te kan kom. Wanneer sy by haar eie kern uitkom, vind daar 'n integrasie plaas tussen liggaam (die aardse) en gees: met die opening van die liggaam tydens die lykskouing kom daar by Lena 'n gewelddadige droefheid los, en word haar ambivalente emosies vrygelaat, om aan te pas by 'n nuwe landskap, waarvan die "bekende kontoere" vir altyd verander is (204).

Hierdie nuwe, veranderde landskap is vir Lena aanvaarbaar na die lykskouing-ervaring. Nou het die liggaamlike 'n naam (en dit word nie in groen geklee nie) en is daarom nie meer bedreigend nie. Nou kan Lena met haarself en die landskap om haar omgaan, sy kan haar lendene omgord en haarself daarvan vrywaar.

- Uit hierdie hoofstuk behoort dit duidelik te wees dat al die landskappegewe in die roman gesamentlik dieselfde sê en dat hulle mekaar komplementeer in watter boodskap hulle wil oordra. Dit kan aanvaar word dat al die landskappe ambivalent is en dat al hierdie landskappe onskeibaar is van en inwerk op Lena se karakter in haar soeke na haar eie vaste identiteit. Daar word na ankers gesoek, wat sy in die kunswerke kry. Sy vind ruspunkte in die span van papier (202). Haar skeppende werk, asook die oorblyfsels uit die slagveld beskerm haar, sluit haar af en isoleer haar van die chaotiese wêreld buite haar werkkamer.
- Dit is juis dié besondere kwaliteit en belangrikheid van die ruimte in die roman wat aan die roman 'n sekere "literariteit" gee. Hoewel die term "literariteit" moeilik is om te omskryf in die bestek van hierdie slotgedagtes, kan die volgende tog bruikbaar wees. Dit is een van die kernbegrippe van die Russiese formalistiese teorie en hou verband met vervreemding en met "kunsgreep". "Kunsgreep", volgens Du Plooy (Cloete, 1992:244) is die "*modus operandi* wat die literêre werk en die literatuur 'n eiesoortige karakter gee ... dit is baie duidelik dat kunsgrepe daardie artistieke werkwyses in 'n literêre teks aandui waardeur die teks sy literariteit verkry".

- Die belangrikste kenmerk van die kunsgreep is om vervreemding te bewerkstellig. In hierdie roman is daar sprake van vervreemding: die roman vra 'n nuwe manier van lees, volgens Hambidge (1997:3), wat tydens 'n eerste lees 'n belemmerende ervaring kan wees omdat tradisionele verhaalelemente soos 'n storielyn ontbreek. Die verwysing na Céline ondersteun ook die idee dat die roman vervreemdend inwerk op die leser: "Céline probeer nie die leser charm nie, hy probeer die leser uitwis." (89.) Dit is dieselfde tegniek wat by die werke van Kafka opgemerk word, en wat ook 'n interteks in die roman is.
- "Die literatuur word verder gekenmerk deur en ontwikkel deur die gebruik van nuwe kunsgrepe wat die organisasie en omvorming van verbale materiaal bewerkstellig." (Du Plooy in Cloete, 1992:244.) Hier is sprake van transformasie, van 'n soeke na vernuwing. Hieroor sê Gouws (alias Viljoen) die volgende: "Vernuwing is herwinning. Dit is aan die lig bring. Dit is 'n stuk land wat drooggelê word. Elke beduidende boek is 'n nuwe ruimte wat geskep word. 'n Ruimte wat op verskillende maniere benut of bewoon, onteer of verwaarloos kan word." (Hattingh & Willemse, 1994:499.) Hierdie "verskillende maniere" waarna Gouws verwys, is na my mening aanduidings van kunsgrepe om die literariteit van haar boeke te bewerkstellig.

Die volgende kenmerk van die kunsgreep, volgens Du Plooy (Cloete, 1992:244), hang saam met bogenoemde kenmerk, en dit is die artistieke, literêre tegnieke wat die kunstenaar vrylik kan gebruik om sy werk voortreflik en beduidend te maak. Dit spruit uit die kunstenaar se eie oorspronklikheid en vindingrykheid. In **Landskap met vroue en slang** is dit juis die besondere gebruik van die ruimte – kaleidoskopies, intertekstueel, histories, psigologies – wat aan die roman sy eie unieke literariteit verskaf.

Een van die boeiendste en mees unieke tegnieke wat Viljoen gebruik om haar roman se literariteit te vestig is juis die gebruik van die ruimtes en gegewens uit die beeldende kunste, wat tot gevolg het dat selfs die roman 'n "skynsel" kry van 'n beeldende kunswerk. Dit is byna asof die sterk visuele elemente in die roman 'n sublieme subteks toon wat iets van die karakters (veral Lena) verbeeld en uitsê, sodat hulle soos die weldeurdagte kwashale van die kunstenaar een word met die woordskildery wat die roman ook is.

Hierdie stelling word in die volgende hoofstuk bewys, saam met 'n volledige bespreking van die ander belangrike "kunsgreepkomponente" (die ruimte van die beeldende kunste en spesifiek die barok) wat Viljoen gebruik in haar roman om sodoende 'n unieke literêre werk in Afrikaans te skep.