

Nr. 15/1231 Klas PVR39.36 SWA



p.h.—16586

RUIMTELIKE PLASING AS STRUKTUURMOMENT IN
DIE ROMANKUNS VAN ETIENNE LEROUX

deur Petrus Hendrik SWANEPOEL

3

Verhandeling voorgelê ter vervulling van 'n deel van
die vereistes vir die graad MAGISTER ARTIUM in die
Fakulteit Lettere en Wysbegeerte aan die Potchef-
stroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys

Potchefstroom
November 1974

6 7 5 / 1 2 3 4

Baie keer het dit vir hom gevoel asof hy dinge in 'n verwronge spieël sien, die beelde almal skeef en onderstebo, en dan het hy in die verwrongenheid daarvan presies gevind wat hy wou sê - maar hoe om dit in woorde te stel en daaraan vorm te gee?

(*Die eerste lewe van Colet*, p. 119)

How render back into light-world language the speech defying pronouncements of the dark? How represent on a two-dimensional surface a three-dimensional form, or in a three-dimensional image a multi-dimensional meaning? How translate into terms of 'yes' and 'no' revelations that shatter into meaninglessness every attempt to define the pairs of opposites? How communicate to people who insist on the exclusive evidence of their senses the message of the all-generating void?

(Joseph Campbell. *The hero with a thousand faces*, p. 218)

INHOUDSOPGAWE

1	INLEIDING: ORIENTERING EN PROBLEEMSTELLING	1
2	'N LITERER-TEORETIESE BESINNING	10
2.1	Vooraf	10
2.2	Die epiese elemente	11
2.3	Terminologiese onderskeid	16
2.4	Die samehang van die epiese elemente: 'n transformasioneel-generatiewe benadering	25
2.5	Die totstandkoming van die romanruimte	38
2.6	Die antropomorfiese aard en gerigtheid van die romanruimte	45
2.7	Die rol en funksie van die vertelinstantie in die realisering van die romanruimte	50
2.8	Die ruimtestruktuur	55
2.9	Beoordelingskriteria	62
3	VERVREEMDING EN VERSOENING	71
3.1	Doelstelling	71
3.2	Perspektiefinstelling	72
3.3	Die verinnerlikingsprinsipe	78
3.4	Simbool en simboliek	83
3.4.1	Die literêre simbool	83
3.4.2	Die stileringsprinsipe	93
3.4.3	Die mities-psigologiese simbool	95
3.5	Die mitologiese matrys	104
3.6	Die psigologiese moment	118
3.7	Die droomruimte	120
3.8	Die groteske-konsepsie	122

4	NA'VA: 'N PRIMORDIALE FANTASMAGORIE	125
4.1	Inleiding	125
4.2	Oriëntering	128
4.2.1	Sikliese oriëntering	128
4.2.2	Die motto	132
4.2.3	Die subtitelduiding	137
4.2.4	Die knolskrywer se instelling teenoor die ruimte	138
4.2.5	Die ruimte as "daggagedagte"	144
4.2.6	Die "siva ardha-nari"-begrip	150
4.3	Die Plaaskompleks	151
4.3.1	"My-Oom-se-plaas-by-die-see"	151
4.3.2	Begrensing en wydlopiegheid	159
4.3.3	Die Plaashek	163
4.3.4	Die Plaashuis	164
4.3.5	Die Tuinkompleks	168
4.4	Die Hemelruim(te)	174
4.4.1	Die Hemelliggame	174
4.5	Die apokaliptiese moment	180
4.6	Tematiese skakeling	182
5	SLOTBESKOUING	186
5.1	Visie	186
5.2	Historiese plasing	191
	LITERATUURLYS	194
	DANKBETUIGING	200
	SUMMARY	201

Etienne Leroux staan allerweë bekend as die belangrikste eksponent van die vernuwing in die Afrikaanse romankuns sedert die jare Sestig. Hierdie reputasie is stewig gegrondves op die negetal romans wat die afgelope sestien jaar van sy hand verskyn het: *Die eerste lewe van Tolet* (1956), *Hilaria* (1957), *Die Mugu* (1959), *Sewe dae by die Silbersteins* (1962), *Een vir Azazel* (1964), *Die Derde Oog* (1966), *18-44* (1967), *Isis Isis Isis* (1969) en *Na'va* (1972). In sy romankuns het Leroux dit verby die bloot eksperimentele gevoer en nie gekroom om van die tradisionele in die romankuns af te wyk nie.

In die geheel is hierdie nege romans elk 'n fasettering van 'n sentrale ideëkern, maar hulle val inhoudelik uiteen in drie trilogieë in chronologiese volgorde van verskyning. Die binding van die siklusse dele van die eerste trilogie is op 'n veel losser voet as in die geval van die tweede en derde trilogie waar die binding op uiterlike vlak geleë is in die oordra van dieselfde hoofkarakter of stel karakters of dieselfde ruimtelike plasing - nie bloot as 'n herhaling van dieselfde epiese element nie maar ter wille van 'n inskerping en uitdieping van dieselfde elemente.

Die vernuwing van Sestig was hoofsaaklik gerig op die romantegniek (in die wyer sin van die woord): die wyse waarop die epiese elemente van die romanstruktuur georganiseer en geïntegreer word om die "visie" van die roman op 'n nuwe wyse te laat spreek. By alle vernuwing op tegniese

vlak het die basiese elemente van die epiese situasie behou gebly: die verteller wat 'n verhaal vertel van karakters (menslik of dierlik) binne 'n bepaalde tydruimte. Die epiese elemente is self by die vernuwing betrek en het by alle verskralling 'n kompleksiteit verkry wat dit feitlik onherkenbaar gemaak het teen die agtergrond van die "gemoeidelik lokaal-realisties(e)" (Van Wyk Louw, *Vernuwing in die prosa*, p. 100) prosa van die geslag romansiers voor die vernuwing.

Die keuse van die oeuvre van Etienne Leroux vir 'n studie van die ruimtelike aspekte van die "nuwe roman" is nie net gemotiveer uit hoofde van sy posisie onder die Sestigromansiers nie maar ook vanweë die besondere wyse waarop hy in sy romans die ruimtelike plasing - by al die "andersoortigheid" daarvan - as 'n aktiewe strukturelement betrek om die draer van belangrike struktuurpatrone te wees.

Uit literêr-teoretiese oogpunt volg hierdie studie dieselfde benaderingswyse as 'n werk soos *Character and the Novel* (Harvey, London, Chatto & Windus, 1966) of *Proefvlucht in die romanruimte* (Weisgerber, Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1972) en wel in dié opsig dat die romangeheel vanuit 'n newekomponent¹⁾ daarvan benader word. Insgelyks beweeg dit deur dieselfde gevaargebied nl. 'n verheffing/oorbeklemtoning van 'n essensiële struktuurkomponent tot dié

1.1) Vgl. 2.4 van hierdie studie vir 'n ontleding van die romankomponente.

1.2) Om die lees van hierdie verhandeling te vergemaklik word daar in bibliografiese aanduidings slegs die naam van die outeur, die titel van die bron en bladsynommer gegee. In gevalle waar titels lank is, word slegs 'n maklik herkenbare verkorting van die titel gegee.

struktuurkomponent. Anders gestel: dat die verheffing van die ruimtekomponeent tot oriënteringspunt vir 'n ontleding van die roman-as-geheel die gevaar loop om 'n geheelperspektief van die strukturele samehang van al die struktuurkomponente uit te sluit.

Die gevaar van so 'n eensydig gerigte krities-ontledende metode (meer spesifiek dan die ruimte-ontleding) blyk duidelik uit Weisgerber se "verwetenskapliking" van die ruimte-ontleding:

Aldus beskouwd, kan de ruimtestudie opgevat worden als een poging om aan de literaire kritiek zoniet de wetenschappelijke status dan toch de wetenschappelijke exactheid te verlenen die zij nog steeds mist - en waarschijnlijk altijd zal missen.

(*Proefvlucht in de romanruimte*, p. 149)

Weisgerber wil hierdie "wetenskaplike status" van die ruimtebenadering baseer op die agterhaalbaarheid van die frekwensie van woorde en die afleiding van sekere "feite" uit so 'n numeriese opset. Die slagyster in so 'n beskouing is egter duidelik: elke romankomponent word immers deur ander onderliggende prinsipies beheers wat nie net op getalle gebaseer is of op die verbale oppervlak van die roman lê nie. Getalle en tabelle het op sigself weinig betekenis sonder die lê van verbande, die vertolking en verwerking van die gegewens binne die romangeheel. Al erken Weisgerber die strukturalistiese neiging in sy benadering wat die konkrete feite van die roman op 'n meganistiese wyse in tabelle en syfers tot stilering wil dwing, misken hy tog die feit dat so 'n vereenvoudiging nie ruimte laat vir die nuansering wat eie

aan die goeie roman is nie. Sy antropomorfiese gerigtheid²⁾ in die benadering van die romanruimte moes immers al 'n waarskuwing gewees het dat dit verregaande sou wees om die "wetenskapsetiket" aan òf die ruimtebenadering òf die literêre kritiek as geheel te hang.

Minder fenomenologies-struktureel is die transformasioneel-generatiewe romanbeskouing wat deur T.A. van Dijk gepostuleer is en deur D.H. Steenberg op die roman van toepassing gemaak is (*Sestigproblematiek: aanleiding tot 'n Christelike literatuurbeskouing en kritiek*. Ongepubliseerde D.Litt-proefschrift, PU vir CHO, Potchefstroom, 1972). Hier word die roman eerder as 'n proses in plaas van as 'n struktuur beskou.³⁾ Die waarde van hierdie romanontledingswyse vir die onderhawige studie lê in die toepassing van die transformasiebegrif op die romangeheel waarin die onderlinge verbondenheid van die romankomponente duidelik blyk. So 'n "data"-prosessering van die romankomponente sou werklik nut kon hê as dit in sy volle konsekwensies deurgevoer kon word, maar dit sou slegs kon gepaard gaan met 'n negering van die verbeeldingselement van die romansier, wat tog die finale transformasie is.

Beide hierdie werke is nogtans waardevolle bronne vir 'n studie van die romanruimte. Weisgerber en Steenberg betrek albei ook ander kritiese ontledingsmetodes in die daarstelling van 'n werkwyse - wat juis die inherente ontoereikendheid van 'n enkele metode onderstreep - en verryk daarmee die literêre instrumentarium: Weisgerber deur 'n beter differensiering van die ruimtelike aspekte en Steenberg deur die

2) Vgl. p. 34 van hierdie studie vir Weisgerber se definiëring van die romanruimte.

3) Vgl. *Sestigproblematiek*, pp. 318-319.

daarstelling van 'n meer prakties-toepasbare ontledingsmetode van die romangeheel sonder 'n verlies van die onderlinge verbondenheid van die romankomponente.

In die aangesig van die bespiegelings oor die ruimtebegrip in die filosofie is die literêr-gerigte analise en interpretasie van die romanruimte nog 'n skaars ontgonne veld, deels miskien omdat die ruimteaspekte nie so maklik kategoriseerbaar is as die tydsaspek nie. In die eerste hoofstuk van hierdie verhandeling word die literêr-teoretiese aspekte van die romanruimte onder die loep geneem - eerstens dan om vas te stel of die ruimtekomponent as 'n oriënteringspunt vir 'n romanondersoek kan dien, en daarna word die spesifieke bou van die romanruimte ondersoek. In hierdie opsig het dit myns insiens sinvol gelyk om die teoretiese gegewe vanuit die oeuvre van Leroux te belig en alreeds hier aspekte van sy ruimtelikhede uit te lig, eerder as om 'n reeks voorbeelde uit die romans van verskeie romansiers te neem bloot ter illustrering van spesifieke verskynsels.

Die transformasioneel-generatiewe benadering tot die roman en sy komponente gee duidelik te kenne dat nie een van die epiese elemente tot outoritêre uitgangspunt verhef kan word nie. Die onderlinge verbondenheid van die epiese elemente (in die transformasie bekend as die konkretiseringsmiddele) bring mee dat daar in die romanruimte sekere patrone geopenbaar word, wat nie alleen in die ander elemente bevestiging vind nie, maar deur die ander elemente gekomplementeer word en eers in samehang met daardie elemente volledig betekenis kry. Die fragmentariese aard van my studie-objek het dus die nadeel dat dit 'n beperking stel ten opsigte van evaluatiewe uitsprake van die roman-as-geheel. Evaluatiewe

uitsprake kan slegs geskied na deeglike oorweging van alle aspekte van die roman.

Die nut van 'n eensydige benadering vanuit die ruimte is egter daarin geleë dat 'n beter fasettering van 'n onderdeel van die roman in al sy konsekwensies nagespoor kan word en dat vasgestel kan word wat die bydrae van die ruimtelikhede in die totstandkoming van die ideëkern van die roman is.

Die literêr-teoretiese bespiegeling lei noodwendig tot 'n nadere beskouing van die gemeenskaplik-kritiese punt in die groot hoeveelheid literêr-kritiese geskrifte wat Leroux se oeuvre omgeef, nl. dat hy dikwels té betogend en te min beeldend te werk gaan. Hierdie kritiek loop vanaf *Die eerste lewe van Colet* tot en met *Na'va*.⁴⁾

Verteenwoordigend van hierdie punt van kritiek is die volgende uitspraak van E. Lindenberg:

Verder is daar feitlik slegs ideëspel. *Een vir Azazel* is m.i. topswaar. As ek sê huis, dan kan ek dit hemel laat beteken, of baarmoeder, of die graf, die wêreld - ek kan dit alles en nog wat laat beteken, mits die huis self eers daar is.

4) Vgl. die volgende resensies en besprekings: Oor *Die eerste lewe van Colet*: Antonissen, R. *Kern en Toel*, pp. 174 en 175; Lindenberg, E. *Die Huisgenoot*, Maart 19, 1956; oor *Hilaria*: Antonissen, R. *Ibid.* p. 235; oor *Sewe dae by die Silbersteins*: Antonissen, R. *Spitsberaad*, p. 40; Van der Walt, P.D., *Die Taalgenoot*, Oktober 1964 en oor *Een vir Azazel*: Cloete, T.T. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, jrg. 4, nr. 4, Desember 1964. Al die kritici is dit eens dat die "filosofiese lading/ideëlaag" van Leroux se romans al op sigself boeiend is, maar dat die literêre sukses van 'n roman afhang van die romanmatige verwesenliking van die ideëlaag in die konkretiseringsmiddele (die epiese elemente).

en: "Per slot van rekening wil jy jou nie graag bekommer oor wat met 'n swembad bedoel word as die swembad self nooit sigbaar word nie" (*Die Huisgenoot*, 23 Oktober 1964, p. 80). Die verwyd is dat Leroux die basiese gegewe verwaarloos ten gunste van 'n "vermeende diepsinnigheid", dat sy taalgebruik "diepte-soekend bly en selde konkreet-beeldend is".⁵⁾

Dergelike kritiek van 'n swakheid in die konkretisering (beelding) in sy romans impliseer in dieselfde asem 'n swak romankuns, "want in het kunswerk hangt alles onderling samen: het is een web waarvan de draden elkaar ondersteunen, een overzichtelijk labyrint met meer dan één toegang" (Starink, *Het fragmentarische huis*, p. 19). By monde van Leroux self: "As daar op 'n sekere plek 'n knak in die ritme kom, dan gaan dit deur die hele boek" (*Gesprekke met skrywers* 1, p. 43).

Die hele aangeleentheid wat deur Lindenberg hier ter sprake gebring word, sentreer om die handhawing van die balans tussen epiek en simboliek, tussen werklikheidsbeelding en simboliek, die verhaalmatige en beeldende realisering van die "visie" (ideëlaag) van die roman. Derhalwe was dit nodig om in hoofstuk 3 aandag te gee aan die mitologies-psigologiese opvatting van die simbool en om na te gaan hoe hierdie onderliggende "strominge" rigtend werk in die ruimtelike konstruering in Leroux se romans.

Die mitologies-psigologiese stramien in Leroux se romans het al baie aandag in die literêre kritiek ontvang, maar

5) *Die Huisgenoot*, p. 80. Vgl. egter in die verband P.D. van der Walt, *Mené Tekél*, p. 70: "... suiwer stilisties is sy romans 'n triomf van die rykdom, aanpasbaarheid, assimilasiemoë, seggingskrag en bekoring van Afrikaans as prosamedium."

weinig kritici het aandag gegee aan die wyse waarop hierdie struktuurpatrone 'n neerslag vind in die ruimtebeelding.

Daarbenewens het dit geblyk dat die ruimtebeelding die draer en sametrekingspunt is van 'n groot hoeveelheid betekenislae in Leroux se romans. Kritiek soos dié van Lindenberg en andere spruit juis uit 'n miskenning van die noue band van die ruimte met die universele patrone wat in die mitologies-psigologiese stramien gegrondves is. Ook in hierdie opsig het Leroux, soos uit die onderhawige studie sal blyk, 'n vernuwing bewerkstellig deur 'n samesmelting van die mitologies-psigologiese opvatting van die simbool en die literêr-gerigte opvatting van die simbool.

X { Die sikliese aard van Leroux se romans het tewens ander probleme aan die lig gebring wat ten nouste skakel met die klag van Lindenberg hierbo - hier spesifiek dan ten opsigte van die wyse waarop die romans in die sikliese opset eksegetiserend werk in die daarstelling van die simboliese duiding van die ruimtelike aspekte.

Hoofstuk 4 gee 'n bespreking van die ruimtestruktuur van *Na'va* om sodoende die romangeheel onder die soeklig te plaas en die funksionaliteit van die ruimtestruktuur in die daarstelling van die ideëlaag te belig. Dit wil terselfdertyd 'n kritiese proef wees om vas te stel in hoe 'n mate die ruimtebenadering as 'n oriënteringspunt kan dien om tot 'n vertolking van die ideëkern te kom. As die slotroman in 'n siklus ⁶⁾ moes die sikliese element in die ruimtebeelding

6) Vgl. P.D. van der Walt se uitspraak: "Al Leroux se boeke tot dusver is eintlik een groot 'verhaal', is geskryf vanuit een energiegewende maar ook ontwikkelende kern, ten spyte van vormverskille, groeperinge, aksentlegginge" (*Mené Tekél*, p. 168).

X { "noodwendig ter sprake kom. Die ondersoek in hierdie studie gee dan ook blyke daarvan dat *Na'va* in meer as een opsig 'n sametrekking is van Leroux se ruimtelike konkretiseringsmiddele.

Die slothoofstuk dien as 'n teenvoeter vir die gevaar wat so 'n fragmentariese benadering kan inhou: "That it ignores the real object of critical attention, which is the moral vision of the artist as manifested in a particular and concrete pattern of words" (Harvey, *Character and the novel*, p. 206). Die ruimte in die roman werk immers beligtend ten opsigte van 'n fundamentele lewensband van die mens: die van sy verhouding tot sy omringende ruimte wat tewens 'n noodsaaklike deel is van sy bestaan as mens.

2 'N LITERÊR-TEORETIESE BESINNING

2.1 Vooraf

Die alleenplasing van hierdie literêr-teoretiese bespiegeling vind regverdiging in die feit dat die literêre navorsing - en die daaruit vloeiende terminologiese onderskeiding - op die gebied van die ruimtestruktuur in die roman eers onlangs aandag begin geniet het.¹⁾

Die mees resente studie op dié gebied is die van Weisgerber (*Proefvlucht in de romanruimte* (1972)) waarin hy poog om 'n sintese van die terminologiese onderskeid van ander teoretici te bereik. Weisgerber baseer sy bevindings op die ontleding van 'n sestal romans (en baie ander wat hy gelees het), maar ook hier kom 'n mens te staan voor 'n terminologiese verwarring. Dikwels verwys 'n magdom van terme by nadere beskouing na dieselfde begrip, of 'n mens vind dat dieselfde term sonder differensiëring aangewend word en heel dikwels lei tot sekere misvattinge.²⁾

Hierdie spraakverwarring op literêr-teoretiese gebied vermydel die ware doel en nut van die literêre analise en kritiek wat beoog om 'n literêre werk te analiseer met die

- 1) Vgl. onder meer die volgende resente studies:
Butor, M. *Probleme des Romans*. München, Verlag C.H. Beck, 1965; Hillebrand, B. *Mensch und Raum im Roman*. München, Winkler-Verlag, 1971.
- 2) Vgl. T.T. Cloete se kritiek op J. Kannemeyer se onderskeid, p. 13 van hierdie studie.

doelstelling dat die leser 'n beter begrip sal vorm van die betrokke kunswerk na aanleiding van die verklaring en evaluering van die kritikus. Die onsekerheid oor terminologieskep 'n kloof tussen kritikus en leser, terwyl die kritikus juis 'n brug moet gooi.³⁾

'n Magdom van terme is nog geen waarborg vir 'n stewige kritiek en analise nie maar bied die moontlikheid om die te beskreefde objek - hier die literêre teks en die ruimte as onderdeel daarvan - beter te ontleed en 'n beter begrip van die geheel tot stand te bring. In hierdie studie is nie hoofsaaklik gepoog om 'n sintese van al die terminologiese onderskeidings te bereik nie maar hoofsaaklik om standhoudende terminologieë te vind wat eenheidskeppend deur hierdie studie kan werk.

In hierdie bespiegeling oor teorieë oor die ruimtestruktuur bly die een rigtende teoretiese prinsipe die "eenheid"⁴⁾ van die literêre werk. Dit het dus sin om in die eerste plek die ruimtestruktuur binne die geheel van die roman te isoleer, en eweseer om die kontekstuele integrasie van die ruimte in die romangeheel uit te lig.

2.2 Die epiese elemente

Tradisioneel word daar drie konstituerende epiese elemente in die analitiese kritiek onderskei, te wete "plot,

- 3) Vgl. Rialette Wiehahn: "Die literêr-teoretiese denke stel ons in staat om te bepaal in watter mate die kritiek een van sy belangrikste funksies verrig: om die begrip en waardeering van die literatuur te bevorder" (*Afrikaanse poësiekritiek*, p. x).
- 4) "Eenheid" as begrip slaan literêr-teoreties op die sinryke integrasie van die "dele" van die roman in die romangeheel.

characterization and setting" (Wellek, *Theory of literature*, p. 216). Kayser spesifiseer die "Figur, Geschehen und Raum" as die "Substanzen, aus denen sich die epische Welt aufbaut" (*Das sprachliche Kunstwerk*, p. 355), en A.P. Brink onderskei in navolging hiervan die "figuur, gebeure en ruimte" (*Aspekte van die nuwe prosa*, p. 86).

Opvallend hier is dat die tyd as epiese element nie uitgesonderd word nie. Wellek se term "plot" omvat egter ook die tydsaspek. Brink voeg dit toe as die "laaste bepalende dimensie" en beskou dit as die "energie" van die roman wat die basis vorm van die begrip "ontwikkeling" in die kunswerk (*Aspekte van die nuwe prosa*, p. 86). Uitgaande egter van die relatiwiteitsprinsipe wat eie aan die "nuwe" roman is, word die skeidbare kategorieë van tyd en ruimte verdring ter wille van die meer relatiewe term "tydruimte", 'n term wat al volkome inslag in die Afrikaanse literêre kritiek gevind het.

Afgesien dus van verwoordingsverskille word daar drie konstituerende elemente in die "epische Welt" onderskei: karakter (verhaalpersoon), gebeure en tydruimte.⁵⁾ In die roman self (die vertelsituasie) bestaan hierdie elemente nie bloot in 'n band van naasmekaarstelling en wedersydse onafhanklikheid nie. Nogtans is die verbondenheid van hierdie elemente nie geleë in 'n sekere hiërargiese struktureeringsorde nie soos A.P. Brink beweer as hy die figure en gebeure sien as die sentrale elemente van die tradisionele

5) Die verteller, as die een wat hierdie drie elemente manipuleer en die wêreld van die verhaal tot stand bring is eweseer deel van daardie wêreld, ook in die geval van die ouktoriële vertelling.

vertelling wat afsonderlik en gesamentlik met die ruimte kommunikeer, terwyl die verhaalpersone, gebeure en ruimte al drie in 'n bepaalde tydsdimensie geplaas word.⁶⁾ R. Liddell handhaaf ook so 'n struktureringsorde as hy fiksie definieer as "a representation of characters in action" en die siening huldig dat die ruimte in die roman voorkom "less for the sake of being what it is, (...) as for the sake of not being anywhere else" (*A Treatise on the Novel*, pp. 111-112). 'n Uiterste in hierdie degradering is die siening van R. Petsch: "Für sich selbst hat der Raum kein Daseinsrecht, sondern besteht nur in Bezug auf den Vorgang und auf die Handlung" (aangehaal deur Blok in *Verhaal en lezer*, p. 190).

T.T. Cloete se kritiek teen L. Kannemeyer se bespreking van die begrip "tydruimte" in *Prosakuns* gaan direk af op hierdie dwaling waarin die ruimte (tydruimte) nooit as selfstandige entiteit beskou word nie: "Die feit is tog gewoon dat die verhaal as sodanig nie sonder die ruimte kan bestaan nie. Die ruimte staan in sy eie reg soos die karakter en hulle samehang is nie dat die een 'in terme van die ander' (...) of 'net ter wille van' die ander (...) bestaan nie. Dit is alleen in die swak verhaal die geval" (*Standpunte* jrg. XXII, nr. 2, Des. 1965, pp. 45-46).⁷⁾

Die terme "ruimte" en "tydruimte" is tot dusver lukraak

6) Vgl. *Aspekte van die nuwe prosa*, p. 86.

7) C. Ungerer huldig dieselfde dwaling as sy beweer: "By die ouer roman is ruimte dikwels 'n belangrike en soms ook essensiële deel van die verhaal" (*Aspekte van die nuwe prosa van A.P. Brink*, p. 47).

rondgegooi sonder 'n duidelike differensiering van die begrippe "tyd" en "ruimte" en hul onderlinge verbondenheid as "tydruimte".

Die samesmelting van hierdie twee epiese elemente geskied eerstens vanuit lesersperspektief. Teenoor die chronologiese tydshantering in die ouer roman het die "nuwe" roman spesifiek uitgegaan van 'n tydskommelings wat hierdie één vaste en blywende uitgangspunt tot niet gemaak het. Die selfde geld ten opsigte van die ruimtebeleving. Beide hierdie elemente "dehnt sich immer weiter aus, über unseren Planeten hinaus ins Ungewisse, (...) entzieht sich ins Unwirkliche. Der moderne Mensch hat seinen Standort zwischen Raum und Zeit bezogen" (Rosenthal, *Das Fragmentarische Universum*, p. 55).

Hillebrand huldig dieselfde siening van die eenheid van tyd en ruimte vanuit lesersperspektief. Die ruimte sien hy egter as die standhoudendste element in die "nawerking" van die roman in die leser, al is dit fragmentaries van aard: "Die Zeit nimmt dem Leser gleichsam den Atem, wie einem Läufer der zum Ziel eilt. Ist aber dieser Lauf einmal abgeschlossen, erinnert sich der Leser - vor allem mit zunehmende Abstand - der durchmessenen Strecke und des Schauplatzes als etwas Raumlichen" (*Mensch und Raum ...* p. 6).

Beskou 'n mens egter die ruimte en tyd as twee kategorieë binne die literêre werk, is daar 'n duidelike verskil tussen die ruimte-binne-die-werk en die tyd-binne-die-werk. Substaansiële is hierdie twee elemente eenvoudig nie gelyk nie: tyd as sodanig voer 'n abstrakte bestaan, terwyl die ruimte konkreet is.

Kenmerkend van die moderne roman is die wyse waarop tyd op die ruimtelikhede geprojekteer word om ook daaraan 'n konkrete bestaan te gee. Dit word 'n middel waardeur die mens 'n houvast op die tyd as abstrakte gegewe kan kry en die ontglipping van tyd teë kan werk. Dit is egter iets anders in die geval van die tydsbestek of "tydsgewrig", wat inhoud dat 'n spesifieke tydperk opgeroep word in 'n roman. In die oproep van 'n spesifieke periode in die tyd speel die ruimtelike gegewe wel 'n belangrike rol maar is slegs deel van die "omstandigheidsgetuigenis" (Brink, *Aspekte van die nuwe prosa*, p. 53) wat abstrakte entiteite soos sosiale kodes ook insluit.

In die roman bestaan hierdie twee tydsforme duidelik apart. Ons kry die abstrakte tydsaanduiding: "Hy is gebore op 18 Februarie 1921" (*Die eerste Lewe van Colet*, voorwoord); die knolskrywer in *Isis Isis Isis* soek na rus "in die jaar eenduisend-negehonderd-nege-en-sestig" (p. 1), teenoor die totstandkoming van die spesifieke tydperiode deur die talle verwysings na "chroompaleise" en "chroomtempels" (*Die Mugu*, p. 130), die meganika van hierdie eeu (*Sewe dae by die Silbersteins*) en die "shopping centre" Oita in *Die derde oog* wat die verteller beskuldigend in die voorwoord aanbied as 'n eietydse verskynsel.

Die eietydsheid van Leroux se romans sorg vir 'n groter betrokkenheid van die hedendaagse leser by die romanwêreld wat hy skep [maar hou terselfdertyd die groot gevaar in dat sy romans benader sal word as "a document or case history" of as die "history of a life and its times" (Wellek, *Theory of literature*, p. 212). So 'n benadering strook nie met die opvatting van die roman as "Dichtung" nie.]

7 X Klink daar nie iets van hierdie misvatting op in F.I.J. van Rensburg se siening van Leroux se oeuvre as die saga van ons tyd (*Standpunte*, jrg. XXV, nr. 6, Augustus 1972, p. 13) nie?⁸⁾

Substansieel benader, word die begrippe "tyd" en "ruimte" vir die doel van hierdie studie nog as twee kategorieë beskou ter wille van die isolering en beskrywing van die ruimte.

2.3 Terminologiese onderskeid

Die verwarring wat tans heers ten opsigte van ruimteterminologieë, het hoofsaaklik ontstaan weens die letterlike en metaforiese aard van ruimteterme. Metaforiese terme is wel abstraksies wat konkrete verskynsels moet beskryf maar bied 'n middel om oor die ruimte te kan kommunikeer. 'n Verryking van ons terminologie is egter nog geen waarborg vir 'n verbeterde literêre kritiek nie. 'n Magdom van terme kan net verwarring in die hand werk as hulle nie onderskeidend is nie. Ons doel is derhalwe om dergelike terme te ondersoek en die wat in hierdie studie gebruik gaan word, nader te spesifiseer.

W. Blok waarsku teen die gebruik van die term "ruimte", omdat dit "bedriegelik veel verteenwoordigen, vanaf die beperkte ruimte van een vertrek, tot de wijde geestesruimte van een wijsgeer of de mythische ruimte van een godenleer

8) Op die hele kwessie van die sosiaal-gerigte "Umweltfaktor" word later in hierdie studie teruggekeer. Vgl. in die verband p. 19 van hierdie studie. 'n Insiggewende studie in dié verband is: Burns, Elizabeth & Tom (reds.) *Sociology of literature & drama*. Harmondsworth, Penguin Books, 1973.

toe" (*Verhaal en lezer*, p. 189). 'n Mens moet dit Blok toegee dat hierdie term baie omvat, maar die omvattendheid daarvan laat nie die begrip sy sin en bruikbaarheid inboet nie.⁹⁾ Dit is juis in dié omvattende sin wat dit gebruik gaan word. [As sodanig dan is die romanruimte voorlopig al dié plekke, hetsy sintuiglik waarneembaar (vir die verhaal= persoon) of as deel van die psige, waar die verhaal van die roman hom afspeel. Dit sluit dus alle ruimtelikhede in wat op een of ander wyse in die roman gestalte kry: binne en buite die verhaalpersoon. In dié verband is 'n nodige onderskeiding dié tussen 'n "empiriese" en "psigiese" of "denkruimte".]

Die empiriese ruimte is sintuiglik waarneembaar en bestaan as topografiese gegewe wat in die roman tot stand kom deur aanduidings in geografiese gegewens, mates en getalle. R. Petsch sien dit as die "Lokal": "den bloss topografisch angedeuteten Ort der Handlung" (aangehaal deur Weisgerber, *Proefvlucht in de romanruimte*, p. 163). H. Meyer spesifiseer die Lokal verder: "Das Lokal wird markiert durch Masse und Zahlen, örtliche Angaben, Beschreibungen, usw." en hy beskou die empiriese ruimte as die ruimte "in seiner leeren Tatsachlichkeit" (*Mensch und Raum* ... p. 240). Enersyds sluit hierdie siening aan by die begrip "milieu", as synde die materiële omgewing wat bestaan uit kamers, huise, strate, stede in 'n sekere landskap. Odendaal ('n *Beskouing oor die absurde teater*, p. 113) onderskei ten opsigte van

9) Hierdie onderskeiding gaan terug op dié van Weisgerber, *Proefvlucht in de romanruimte*, p. 162. In *Die derde oog* word daar egter gespeel met die begrip van die "derde oog" wat ook die onsenlike, die nie-stoflike kan sien en dit dus ook sintuiglik waarneembaar maak (al is dit met 'n sesde sintuig)...

die ruimte in die toneel 'n "onmiddellike geografiese milieu" en 'n "verwyderde geografiese milieu" en betrek eersgenoemde as aanduiding op die empiries waarneembare décor op die verhoog en laasgenoemde dan vir geografiese aangeduide ruimtelikhede wat net in die dialoog van die toneelpersone ter sprake kom. [Myns insiens sou dit in dié verband bruikbaar wees om ten opsigte van die roman gebruik te maak van die terme "onmiddellike fisiese ruimte" en die "verwyderde fisiese ruimte" - laasgenoemde dan ter aanduiding van die ruimtelikhede wat slegs in die dialoog van romanpersone of woorde van die verteller ter sprake kom.] Die term "fisiese ruimte" behels dan alle ruimtes wat geografies en topografies aangedui word, asook gekonstrueerde ruimtes soos geboue. Dit neem nie die feit weg dat hierdie verwyderde fisiese ruimte vir die romankarakters ewe "werklik" of selfs werkliker as hulle onmiddellike fisiese ruimte kan wees nie.¹⁰⁾ Die noodwendigheid van so 'n onderskeiding blyk byvoorbeeld uit die verskillende ruimtes waarmee die leser gekonfronteer word in 78-44. Al werklike onmiddellike fisiese ruimtes wat hier bestaan, is die "wit huisie" van die knolskrywer en die park waar hy sy Rus ontmoet in die hede. Mej. X se onmiddellike fisiese ruimte en die Rusland van die Rus bestaan slegs in hul "vertel" daarvan. Die plaas en ander ruimtes van die knolskrywer se "teringmaer tante" fluktueer tussen hierdie twee pole, afhangende van die knol en sy tante se fisiese teenwoordigheid in daardie ruimtes en of die blote vertel oor daardie ruimtes as synde iets wat in die verlede bestaan het.

10) Die doel van hierdie terminologiese onderskeid is nie maar net om nog soveel as moontlik terme te fabriseer nie. So 'n onderskeid is byvoorbeeld van wesenlike belang vir 'n bespreking van die ruimtestruktuur in 78-44 en *Isis Isis Isis*.

Hillebrand se kritiek teen Kayser se betekenisonderskeiding in die term "ruimte" is dat Kayser hieronder ook "Lebensraum" en die sosiologies-gerigte "Umweltfaktor" insluit. Vir hom hou die sosiale aspek nie verband met die etimologiese en romanmatige gebruik van die term nie waar dit "eindeutig in Richtung personal bedingter Erlebniswerte (wys - PHS) und nicht in den Umweltbezug des Soziologischen" (*Mensch und Raum* ... p. 12) waarvoor hy dan die term "Umwelt" verkies. Ten opsigte van die sosiologiese aspek gebruik Macauley en Lanning (*Technique in fiction*, p. 21) die term "place" maar sonder differensiëring van empiriese ruimtelikhede en sosiologiese aspekte:

Place encompasses a story or novel; it is the mountains or hills or plains, the houses people live in, the streets of a town or city, the quality of the local life. Place is also the common speech and the subjects dealt with in that speech. It is dress and ornamentation, manners, taboos, religions.

Al hierdie aspekte is wel gebonde aan 'n sekere ruimte maar is nie "an sich" self ruimte nie. Dieselfde geld ten opsigte van die begrip "omgewing". Die volgende voorbeeld uit *Die Mugu* behoort genoegsame aanduiding daarvan te wees:

Dit lyk donker, intiem en geheimsinnig; 'n plek vir toeriste om hier in die buitewyke te 'ontdek'; 'n omgewing met koelies, Slamaaiers, Armeniërs, Assiriërs, Jode, Boere en Engelse om die kosmopolitiese atmosfeer te verskaf; raserige grammofoon, groentekarretjies en skreeuende klonkies om die 'agterbuurt' te kenmerk (p. 93. My onderstreping - PHS).

10 X
In samehang met die karakterbeelding kan sekere ruimtelik-
hede wel beeldend werk om die aard van 'n maatskaplike toe-
stand uit te beeld. Juliana Doepels (*Die Dupa*) skets by-
voorbeeld die hele middelklasbestaan in konkrete ruimtelike
terme as sy verwys na hulle woonstelle: "Die ferro-konkreet=
tronk vul die hele erf behalwe vir 'n klein grasperkie waar
niemand mag kom nie. (...). In die asvaal byekorff, in die
doolhowe tussen die heuningkoeke borrel hulle in en uit"
(p. 60).

In bogenoemde voorbeeld kom sekere woorde ter sprake soos
"doolhowe" en "ferro-konkreettronke" wat aantoon dat Juliana
as verhaalpersoon 'n sekere sin aan die ruimte gee wat sy
hier beskryf het.

Meyer verbind die term "Raum" (ruimte) in epiese sin spesi-
fiek aan "menschlichen Sinngehalt" (*Raum und Zeit* ... p. 240)
en wys 'n eensydige benadering tot die ruimte as synde net
'n topografiese gegewe af as hy beweer: "Al diese Angaben
(topografiese gegewens - PHS) (...) sind aber wertlos oder
sogar der poetischen Wirkung hinderlich, wenn sie nicht
'durchsichtig' werden und 'über sich hinausweisen' in einem
nicht messbaren, aber doch bestimmten, erlebten Raum."
Hillebrand omskryf hierdie "erlebte Raum" verder as bestaande
"dort nämlich, wo der Raum für die Person des Raumes zum
Dialogpartner wird, wo der Mensch sich angewiesen sieht auf
die räumliche Geborgenheit, wo er sich in einer fundamenta-
len Weise dem Seienden und dem Sein der Welt verbunden fühlt
(*Raum und Zeit* ... p. 35).

Hierdie "verbondenheid" kan egter net daarin bestaan dat die
verhaalpersoon 'n sekere interpretasie van die fisiese ruim-
te gee. Die ruimtebeleving as sodanig is nie 'n

topografiese gegewe nie maar wel iets wat uit die topogra-
fiese gegewe ontspring. Die noue verbondenheid tussen die
verhaalpersoon (-persone) en die fisiese ruimte kom later
weer ter sprake in die beskouing oor die samehang van die
epiese elemente.

'n Ruimtelike begrip wat hoofsaaklik metafories gebruik
word, is dié van "wêreld". Rosenthal sien die romanwêreld
as "Alles was erzählt wird" (*Das Fragmentarische Universum*,
p. 19), met ander woorde, "die hele konstellasië van gege-
wens (...) wat vir ons in die verhaal aangebied word. Al
die dinge wat ons te wete kom oor die mense, hulle geaard-
hede, hulle handelings - dit alles behoort tot 'n wêreld
van die verbeelding" (Botha, *Handleiding by die studie
van die Letterkunde*, p. 74), in wese dus dieselfde wat onder
"Umwelt" verstaan word.

Die begrippe "ruimte" en "wêreld" vorm in hierdie opsig twee
aparte begrippe wat mekaar opponeer. Die begrip "wêreld"
kan nie alles insluit nie - hoogstens dit waarvan die leser
'n idee/begrip kan vorm. Die begrip "wêreld" staan nooit
heeltemal los van die verhaalpersoon, of in die geval van
die romanwêreld, van die leser nie. In sy etimologiese
betekenis dui die begrip "wêreld" die "tydperk van die mens"
aan. Dit is nie subjektiewe idealisme nie, asof die be-
staan van 'n berg of gebou afhanklik sou wees van die mens-
like waarneming daarvan. Die som van hierdie dinge konsti-
tueer nie noodwendig 'n "wêreld" nie: die mens organiseer sy
wêreld, hy reël dinge in 'n wêreld in, al slaag hy nie daar-
in om die elemente van hierdie wêreld te verenig nie. Alle
"wêrelde" word georganiseer in 'n sekere betrekking of ver-
wantskap met 'n perspektiefinstelling wat daarop gerig is om
o.a. 'n agtergrond te skep vir sekere handelinge. Prof.

Dreyer kry sy enigste waardigheid "in sy eie wêreld van navorsing" en Dries in die "wêreld van teling" (*Sewe dae by die Silbersteins*, pp. 86 en 83). In die roman word daar op verskeie wyses met die begrip "wêreld" gespeel: in *Die eerste lewe van Colet* leer Colet twee wêrelde onderskei wat hyself, as kind, aan ruimtelikhede verbind (die goeie aan die sitkamer en die bose aan die see) maar wat in wese vanuit morele waardes 'n grondslag kry. In *Die Mugu* word onderskei tussen "die eendstert-wêreld (...) die verburgerlikte mugu-wêreld en die anti-orde-wêreld" (p. 102), terwyl die joernaliste vir hul lesers 'n eie fantasie-wêreld skep: "'n wêreld half bekend en half vreemd, 'n wêreld waarin elke woord en gebeurtenis swanger is van betekenis" (p. 101). Die begrip "wêreld" verkry egter 'n kompleksiteit in die gevalle waar dit in verband met die psigologiese stramien van Leroux se romans van toepassing gemaak word. Die Brigadier omskryf met "geveulde woordrykheid" die taak van Kaptein Demosthenes H. de Goede in *Die derde oog* as "'n poging tot éénwording van ons wêreld met 'n universele wêreld waar elke skepsel sy ware aard moet ontdek in alles wat verborge en vir die rede onbegryplik is" (p. 42).

Die roman as "'n wêreld" bied as produk van 'n sekere perspektief (tema) van die verteller vir die leser alles wat daar te wete is oor daardie betrokke wêreld. Wat buite die grense van dié wêreld val, is nie van betekenis nie. Die romanwêreld is dus 'n oorskoubare geheel en as sodanig 'n spesifieke wêreld wat deur 'n spesifieke perspektief (tema) georganiseer is. Nooit kan die romanwêreld "alles" wees

wat daar is nie.¹¹⁾

In 'n sekere sin is die ruimte wat in die gedagtes of drome van die verhaalpersone tot stand kom, ook 'n verwyderde fisiese wêreld waarin innerlike handeling voltrek word.

X { Die psigiese ruimte kan wel deur topografiese gegewens tot stand kom, maar is nie 'n ruimte waarin die karakters hulle fisies bevind nie. In die "moderne" roman het hierdie innerlike/psigiese ruimte egter al hoe meer gestalte gekry en selfs die empiriese ruimte verdring, sodat die hele ruimte van die roman dié van die droom is. Andersins is die grense tussen die empiriese en die psigiese ruimte afgebreek sodat die leser nooit werklik weet wanneer die verhaalpersone in die een of die ander is nie. Dit het meegebring dat die empiriese ruimte self meer en meer die aard van 'n droomruimte kry waarin die mees fantastiese en groteske ruimtes geskep word. Die twee vloei so ineen in die "moderne" roman dat dit weinig sin sou hê om die twee as aparte ruimtes te sien. Nogtans sal ons hier ter wille van 'n beter differensiering onderskei tussen 'n empiriese en 'n denk- of droomruimte vir die gevalle waar dit in die roman as twee aparte ruimtes aangebied word.

Die kritiek teen die meeste van hierdie terminologieë is dat weinig van hulle aandui waaruit die spesifieke ruimtes bestaan. Dieselfde geld ten opsigte van Hillebrand (*Mensch und Raum im Roman*) se aanduiding van 'n "mitiese ruimte" (p. 2) en 'n "simboliese ruimte" (p. 9) wat hy nie verder spesifiseer nie as gevolg van 'n gebrek aan 'n bruikbare

11) Bogenoemde argument sou noodwendig verder gevoer moet word en sekere literêre prinsipies soos "seleksie" en die "outonomie" van die kunswerk" verder ondersoek word. Dit is egter vir die doel van hierdie studie nie van onmiddellike belang nie.

orderingsprinsipe. Meyer onderskei benewens 'n "mitiese ruimte" ook nog 'n "psigologiese ruimte":

Im besondern nennt er bestimmte eigenartige Raumstrukturen, die er im Sinne C.G. Jung als 'archetypisch' bezeichnen möchte: das Haus, die Treppe, den Turm, den Berg, die Höhle. Die kurze Aufzählung, mit nur wenigen heterogenen Beispielen versehen, ist anregend aber wenig beweiskräftig. Überhaupt dürfte die psychoanalytische Archetypik vorläufig als nur verwirrend fernzuhalten und stricte Beschränkung auf die aus der Analyse sich ergebenden spezifisch epischen Raumstrukturen geboten sein. Wie dem auch sei: auch hier macht sich das Fehlen einer breiten empirischen Grundlage fühlbar.

(*Raum und Zeit*, p. 240)

Wat Meyer hier nog net "aanvoel" en selfs as verwarrend beskou, is in die romans van Leroux 'n konkrete feit: [die mities-psigologiese stramene en die simboliese as 'n tweede "laag van betekenis" het daartoe gelei dat die ruimte as kenbare werklikheid 'n volkome getransformeerde ruimte geword het en die leser (en die kritikus - vgl. Lindenberg se klag) soms voor die fantastiese, bisarre ruimtes van Leroux met volkome onbegrip of "verwondering" tot stilstand gedwing is. In die opbou van Leroux se romanruimtes is veel meer op die spel as wat op die oog af in die empiriese "Grundlage" blyk - die mities-psigologiese, die droom en denke en die simboliese is hier eweseer empiries. In Hoofstuk 3 van hierdie studie word daar verder op hierdie saak ingegaan en vasgestel of 'n mens inderdaad van 'n mitiese, psigologiese en simboliese ruimte kan praat en indien wel, wat die aard (struktuur) van hierdie ruimtes is in hul samespel met die empiriese ruimte.)

Opsommend: vir die doel van hierdie studie sal ons die terme "empiriese" en "denk-/droomruimte" gebruik, waar die empiriese ruimte dan uiteenval in 'n onmiddellike fisiese ruimte en 'n verwyderde fisiese ruimte. Die droomruimte word van toepassing gemaak op ruimtelikhede wat in die drome van verhaalpersone tot stand kom. Die denkrumte as sodanig is daardie ruimtelikhede waaroor gedink word. Verder onderskei ons ook tussen mitiese en psigologiese ruimtemomente as synde die ruimtelikhede wat in mites en die psigologie ter sprake kom. Vir sover ruimtes 'n simboliese duiding het, word wel van 'n "simboliese ruimte" gepraat, synde dan 'n metaforiese term wat verwys na die spesifieke "betekenis" van ruimtelikhede. In die verband van die mitologiese ruimte is die simboliese ruimte egter ook 'n konkrete entiteit, daar die mite uit simbole bestaan. Die term "ruimte" word dan gebruik om al die onderskeie ruimtes te omvat.

2.4 Die samehang van die epiese elemente: 'n transformasioneel-generatiewe benadering

In die roman gaan die epiese elemente sekere verbande met mekaar aan, waardeur 'n samehang tussen hulle tot stand kom. In die "voorwoord" van *Die eerste lewe van Colet* bestaan die epiese elemente aanvanklik in 'n losse band maar kom tot 'n samehang deur die aanduiding van 'n betrekking tussen die hoofverhaalpersoon en die plek van sy geboorte: "Sy naam is Colet van Velden. (Persoonsaanduiding) Hy is gebore (handeling) op 18 Februarie 1921 (tydsaanduiding) in die dorp Van Velden (ruimte) wat deur sy oupa aangelê is (ruimte-like betrekking)".¹²⁾

12) Die aanduidings in hakies is van my - PHS.

Met die laaste aanduiding kom 'n sekere betrekking tussen die verhaalpersoon en sy geboorteplek tot stand.

Die aard van die fokuspunt op 'n sekere tydstip in die vertelling bring soms mee dat meer klem op 'n spesifieke epiese element gelê word. As die knolskrywer in 18-44 aan mej. X van sy vrou se verraad vertel, kan hy inderdaad vra: "Maak dit saak wanneer of waar dit was?" (p. 50) In die reisbeskrywing of skets is dit eie aan die aard van dié genres dat die landstreke waardeur gereis word of waarop die aandag gerig is, die uitgangspunt van die beskrywing sal wees. Ten nouste geïntegreer met die ruimtebeskrywing is die aandag aan die persoonlikheid van die waarnemer-verteller. In *Isis Isis Isis* wat reisverhaal (dus volkome "Dichtung") is, word die ruimtelikhede egter deurgaans met 'n "koue oog" beskou ter wille van die "innerlike reisbeskrywing" ("voorwoord") van die reisiger. Hoe die fokuspunt van die waarnemer/verteller ook al verskuif, gaan dit nooit gepaard met 'n totale verontagsaming van een van die epiese elemente nie. Afhangende van die fokuspunt in 'n betrokke roman word daar onderskei tussen die karakterroman, gebeurroman en ruimte-roman.

In die goeie kunswerk word dit as vanselfsprekend aanvaar dat die epiese elemente in 'n sekere samehang bestaan en gesamentlik en afsonderlik 'n sekere "insig" aan die leser wil oordra. Die "insig" as abstrakte gegewe kom tot stand in en deur die voorstellingswyse van die epiese elemente en hul interaksie, wat deur die "insig", "aesthetic purpose" (Wellek, *Theory of literature*, p. 241) van die verhaal

bepaal word.¹³⁾ In die samehang en samewerking van die epiese middele bestaan die roman as 'n struktuur of bouwerk.

Die term "struktuur" kan enigsins misleidend wees ten opsigte van die dinamiese aard van die romangeheel en die onderlinge interaksie van die romanelemente. 'n Beter begrip hiervan blyk uit die transformasioneel-generatiewe benadering tot die prosateks wat deur T.A. van Dijk gepostuleer en deur D.H. Steenberg spesifiek op die literêre prosateks van toepassing gemaak is.

Uitgaande van die woordeboekdefinisie van "transformasie" as die "oorbring in 'n ander vorm" (HAT, p. 898) en "generering" as "in aansien bring, voortbring" (HAT, p. 202), kry dit in die kader van die transformasioneel-generatiewe benadering die betekenis dat elke element vanuit 'n ander ontwikkel (gegenerer) word deur 'n spesifieke vervormingswyse (transformasie) waarin die beginelement/insettingselement die wyse van die ver-vorming/vormgewing bepaal.

Transformasie in die roman is 'n uiters relevante feit in die lig van die ontstaanswyse daarvan en die eindresultaat wat bereik word. [Vanuit die romanskrywer gesien, is die roman eerder 'n proses as 'n struktuur, omdat die roman as eindproduk veel eerder die resultaat is van 'n "persoonlike soek of ontdekkende aktiwiteit, (...) as van 'n vinde" (Steenberg, *Sestigerproblematiek*, p. 319). In die roman self kan die miskennings van die inherente transformasie lei tot die gevaar dat die romanelemente as min of meer

13) In die goeie roman is alle detail (en dus ook die epiese elemente) saamgetrek tot 'n geheel van "polyphonic relations by the dynamics of aesthetic purpose". (Wellek, *Theory of literature*, p. 241.)

newegeskikte dele beskou word.

Die vertrekpunt vir so 'n romanbeskouing is tweërlei van aard: generatief vanuit die skrywer, of soos wat die leser met die kunswerk vanuit die verbale oppervlakte gekonfronteer word. Die voordeel van eersgenoemde benadering is dat dit op 'n logiese wyse die genereringsorde van die romankomponente uiteensit. Laasgenoemde behels 'n herkonstruering van die betrokke transformasies. In wese sentreer beide benaderings om die "visie" (vir ons doel die "tema" of "idee-laag"): die eerste benadering neem dit as uitgangspunt, die tweede as doelwit.¹⁴⁾

Die roman het sy ontstaan in die skrywer in 'n "visionêre konsep", 'n vraag of vrae wat in die skrywer uit 'n besondere lewensituasie ontspring. As onbeantwoorde vraag, en as deel van die skrywer, is hierdie visionêre konsep nog 'n preliterêre element. Die roman as kunswerk, as literêre entiteit, is dan 'n poging om 'n antwoord te vind op die vrae deur die ervaringsmateriaal van die skrywer, na 'n toepassing van weglatingstransformasies (seleksie) sodat net die relevante materiaal oorbly, volgens en uitgaande van die tema, in die roman te rangskik. Die visionêre komponent is bepalend ten opsigte van die tweede, nl. die epies-tegniese komponent wat in wese behels dat die tematiese gekonkretiseer en verbesonder word in die epiese elemente wat deur die woorde van die romanteks gedra word. Die woorde waaruit die romanteks bestaan, word onderskei as die derde komponent, t.w. die verbale wat direk deur die visionêre konsep bepaal word. Van

14) Steenberg se beskouing word hier hoogs vereenvoudig. Vir 'n verdere uiteensetting, raadpleeg *Sestigerproblematiek*, pp. 318-345. Vir ons doel is dit net van wesentlike belang om na te gaan hoe die ruimte met die ideëlaag skakel.

die drie komponente is die visionêre die mees verholde komponent vanuit lesersperspektief, maar generatief beskou, is die gekonkretiseerde en verbesonderde visionêre konsep in die epiese elemente primêr in die roman.

In die goeie kunswerk sal die ideëlaag volkome vergestaltung vind in die epiese elemente en die wyse (tegniek) waarop hulle met mekaar generatief verbind is. Die intensie van die verteller met betrekking tot die tema lei tot die kies van geskikte gebeuremateriaal wat dan deur 'n konkretiseringstransformasie in 'n woordgestalte verbesonder word deur die tyd, ruimte, verhaalpersone, ens. Die transformasionele verband tussen hierdie epiese elemente bring mee dat hulle onskeidbaar maar wel onderskeibaar in die roman 'n bestaan voer in woordgestaltes.

In preliterêre vorm is die epiese elemente, as die grondstowwe van die roman, esteties onverskillig. Die tematiese is in die transformasioneel-generatiewe benadering die vertrekpunt van die wyse waarop die verbesonderingselemente gestalte sal aanneem. Die estetiese kwaliteit van die roman hang grootliks af van die wyse waarop die epiese elemente as die grondstowwe geselekteer, gerangskik en uiteindelik tot 'n netwerk van onderlinge verhoudinge verweef is. Die roman as proses impliseer derhalwe dat ons in dié geval eerder sal moet praat van 'n dialektiese struktuur wat impliseer dat dit as sodanig in sy woordgestalte bestaan uit 'n ontwikkelende reeks konstaterings. Die romangeheel is dan 'n struktuur wat die resultaat is van die wyse waarop die epiese elemente binne die roman geselekteer en georden is en bied tewens die antwoord(e) op die vrae wat die skrywer deur die roman wou beantwoord. Dit is op hierdie struktuur, die estetiese deel van die kunswerk, wat die

literêre kritiek gerig is maar dan met die belangrike voorbehoud dat dit altyd as uitvloeisel van die visionêre konsep gesien sal word.] Geen vaste strukture bestaan nie, want elke roman sal met sy tema sy struktuur bepaal en die wyse waarop die tematiese gekonkretiseer sal word.¹⁵⁾

Die tematiese aspek of ideëkern van die oeuvre van Leroux sentreer om sulke abstraksies soos vrees, die gesigloosheid van die syn (*Sewe dae by die Silbersteins*) en die aard van die werklikheid "wat half-abstrak en half-konkreet is; (...) wat sweef tussen die werklikheid en die simboliese" (*Die derde oog*, p. 94). Waar dit dus gaan om die konkretisering van 'n wêreld waar alles half-konkreet en half-abstrak, half-werklik en half-simbolies is, sal dit 'n bepaalde invloed hê op die konkretiseringstransformasie. As die ideëlaag van 'n roman dus nie volkome geabsorbeer is in die epiese middele nie, is dit nie noodwendig 'n diskwalifikasie van die literêre gehalte van daardie roman nie. Die kriterium moet hier eerder wees of die roman sy eie wetmatighede verkrag, al dan nie.

Die kort uiteensetting van die transformasioneel-generatiewe aard van die roman het hoofsaaklik beoog om aan te toon hoe die ruimte binne die romangeheel tot stand kom en ingebed is. As deel van die konkretiserings- en verbesonderingsmiddele van die epiese gegewe (gebeure) kom dit generatief uit die tematiese tot stand langs die weg van verskeie transformasies. Uitgaande van die verbaalkomponent van die roman (dus vanuit lesersperspektief) sou 'n mens derhalwe

15) Vgl. Hillebrand, *Mensch und Raum*: "Raumkonzepte konstituieren sich nach Art der jeweiligen Intentionalität oder Erzählhaltung" (p. 10).

deur 'n rekonstruering van die transformasies die proses kon omkeer en weer by die tematiese aspek uitkom. Die ruimte is egter slegs 'n deel van die konkretiseringsmiddele en bevat nie die tema-as-'n-geheel nie. Die verskillende fasette van die ideëlaag word gekonkretiseer in al die epiese elemente - dus ook die romantegniek, sodat die ruimte as onderdeel slegs een of hoogstens enkele fasette van die ideëlaag sal bevat. In ander gevalle kan dit ook wees dat die ruimte in samespel met een van die ander elemente gesamentlik 'n faset belig.

Die semanties-vormlike aard van die woord lei daartoe dat alle dinge in die roman 'n geformaliseerde geestesbestaan voer en derhalwe in die gees van die leser saamgesnoer word tot 'n geheel. Die volle samehang van sake in so 'n literêre werk sal dus nie blyk vanuit een fragment daarvan nie, maar bied 'n deur om die romanwêreld binne te tree. [Die "moderne" roman is uiteraard 'n "roman van soeke, van raaisel, van denke, van uitpluis eerder as van vertelling (...) 'n Roman (...); wat eintlik middel geword het nie soseer van direkte kommunikasie nie, maar kommunikasie deur prikkeling, waar die eindproduk gestalte kry in die gedagte en gemoed van die leser en nie op 'n skinkbord vir vinnige verorbering aan hom gebied word nie", want die "werklike handeling van hierdie nuwe romansoort begin eers wanneer jy klaar gelees het, en die bestanddele wat aan jou voorgelê is, in jou eie gedagtes nuwe patrone begin vorm" (Elsa Joubert, *Sarie Marais*, 22 November 1967, p. 159).]

In die geval van Leroux se romankuns leer 'n mens spoedig dat jy nie alles wat die verteller jou meedeel, ook ten opsigte van die ruimte, "an sich" kan aanvaar nie. Op die

oog af lyk die ruimtelikhede in sy romans soms na niks meer as "'n omhulsel wat die intensiteit van die geestelike konflik (kan) dra" nie (78-44, p. 54). Dit is eers in die nawerking in die gedagte dat die ware aard, plek en inbedding van ruimtelikhede sin kry. In *Die eerste lewe van Colet* setel die ruimtebeelding nog hoofsaaklik in 'n tradisionele realisme maar vanaf *Hilaria* tot en met *Na'va* verkry die ruimtelikhede 'n kompleksiteit wat nie met 'n eerste of tweede lees deurgrond kan word nie.

Die tematiese aard van Leroux se werk sentreer om verraad (konkreet: die verraderlikheid van die lewe) en vrees in sy abstrakte gedaante (waar vrees self 'n abstrakte konsep is) en die belewing van angs en vrees "wat van nêrens kom nie, wat leef in geen voorwerp, wat geen vorm, beeld of dimensie het nie" (*Die derde oog*, p. 151). Dit bring mee dat die rigtende prinsipe in die konkretiseringstransformasie van uit 'n bewussynstoestand, hoofsaaklik die nagmerrie, gegeneer word en lei tot 'n interessante spel in die beelding van ruimtelikhede: hier veral dan ten opsigte van die ervaring van die werklikheid as "half-werklik" en "half-simbolies". Soms lei dit tot 'n negering van die werklikheidsaspek (in die sin van geloofwaardigheid) ter wille van die simboliese duiding van ruimtelikhede.

In die voorafgaande is gepoog om die plek en samehang van die ruimte binne die romangeheel te gee. Hierdie samehang van die epies-tegniese materiaal verdien egter nog nadere beskouing.

In sy omskrywing van die term "primêre ruimte" sien B. Hillebrand (*Mensch und Raum*, p. 16) die verhaalpersoon en die ruimte as 'n eenheid omdat beide vanuit dieselfde

eenheidskeppende perspektief (tema) gekonsipieer/gegenereer word. Hierdie verbondenheid bestaan nie daarin dat die verhaalpersoon en ruimte substansieel dieselfde is nie of dat die een ter wille van die ander bestaan nie, maar wel daarin dat beide in mekaar tot stand kom. Die ruimte in die roman het egter eweseer 'n invloed op die verhaalpersoon as wat die verhaalpersoon op die ruimte 'n invloed uitoefen. Dit bring egter mee dat die ruimte 'n sekere antropomorfe aspek het wat sentreer om die betekenis van die ruimte in die roman. "Reine Natur", beweer Hillebrand (*Mensch und Raum*, p. 15), is onbegryplik vir die menslike verstand en word alleen begryplik deur die "künstlerischen Transformationsakt" (p. 16). Mens en ruimte is dus aktief betrokke in 'n dieperliggende betrekking wat meer is as net 'n "omlysting" van die verhaalpersoon deur die ruimte soos wat D.S. Bland beweer: "Localization is a practical matter of placing characters in an environment within which they can act out their stories" (pp. 316-317). Dit is maar een van die funksies van die ruimte om aan die verhaalpersoon "a local habitation and a name" (Bland, in *Theory of the novel*, p. 316) te bied; trouens, sou 'n mens ooit aan die knolskrywer in die derde siklus kon dink sonder om sy wit huisie, gebou deur sy vriend die homoseksuele argitek, ook as deel van hom te sien? Immers: hierdie hele steriele ruimte van die knolskrywer gee reliëf aan sy karakter.

Robbe-Grillet sien die fokuspunt van die "nouveau"-roman as "de MENS en hoe de mens in de wereld gesitueerd is" (Loreis, *NR=NF*, p. 5). Die mens word as die primêre gegewe beskou, maar word altyd teen sy ruimte gesien sodat "the scene (...) becomes coloured and dyed by the passions of the chief

figures, because we always see them against it, and closed in by it" (Muir, *Time and the novel*, p. 121). Sekon=dêr is die betrekking tussen die mens (as verhaalpersoon) en sy omringende wêreld (hier spesifiek dan in ruimtelike sin). Hierdie betrekking kan sentreer om die plek van die mens in sy ruimte of om die aard van die mens teen sy ruimte (met die klem hier op die mens) of om die aard van die ruimte as plek waar die verhaalpersone leef en beweeg. Weisgerber definieer dan ook die romanruimte vanuit hierdie antropomorfiese gerigtheid daarvan as "de complexe relatie die bestaat tussen de plaatsen waar de handeling gebeurt en de mensen die hierbij betrokken zijn, namelijk het individu dat vertelt en de personen van wie het vertelt" (*Proefvlucht in de romanruimte*, p. 162). Dit bring 'n mens weer terug by die generering van die roman vanuit die outeur, en binne die roman na die ervaring van die verhaalpersone wat sin aan die ruimte gee - "de ervaring die inhoud en vorm, vlees en bloed is van de roman" (Starink, *het fragmentarische huic*, p. 15).¹⁶⁾

Uitgaande van hierdie wisselwerking tussen verhaalpersoon en romanruimte sien R. Wellek (*Theory of literature*) die ruimte as "metonymic, or metaphoric expressions of character" (p. 221). In *Die Mugu* byvoorbeeld merk Colet in Johan 'n "gehardheid en gekunsteldheid" (p. 125) wat weerspieël word deur die woonstel waarin hy woon: "'n pretensieuse stuk barok" met "fantastiese gekrulde houtwerk" (p. 124). Die gebroke Gysbrecht wandel deur sy eie woonstel en met "die oë

16) Vgl. ook R. Wellek, *Theory of literature*, p. 241: "The 'materials' of a literary work of art are on one level, words, on another human behaviour experience, and on another, human ideas and attitudes."

van 'n buitestaander soek hy in al die voorwerpe 'n lei=draad om die persoon te vind wat hierdie plek bewoon. Elke stoel, kussing, boek en portret teen die muur is 'n spoor" (*Die Mugu*, p. 86). Sy ontstellende ontdekking is egter dat dit behoort aan 'n "gesiglose onbekende" (p. 86). Die ruimte wat die mens vir homself skep, beliggaam immers 'n projeksie van sy wil. Alle dergelike ruimtes ontlok 'n sekere reaksie by die verhaalpersoon en bestaan selde as 'n dooie, statiese gegewe. Die selletjie waarin Gysbrecht hom teen die einde van *Die Mugu* bevind, ontlok verskeie reaksies by sy besoekers: Vader de Metz "kyk in die ver=trekkie rond soos iemand wat na iets soek" (p. 111); Julius Johnson "beskou die selletjie met weersinnige nuus=kierigheid" (p. 114) en Juliana Doepels vind dit versmorend (p. 115). As Henry op Welgevonden land (*Sewe dae by die Silbersteins*), klim hy uit en voel "effens verlore soos mens maar al te verlore voel as jy meteens op iemand anders se werf aankom" (p. 10). In *Die derde oog* is die "shop=ping centre" Oita die onmiddellike ruimte van die mensdom van ons tyd waarin die skepper daarvan, Gudenov, niks meer as die menslike wil van sy tyd gestalte gegee het nie. De Goede identifiseer Oita en Gudenov egter so met mekaar dat Oita en Gudenov één word: Gudenov "is orals, maar hy is soos 'n groot liggaam wat te groot is om te sien; hy hang oor die shopping centre; hy is die shopping centre" (p. 151).

In die projektering van homself op sy ruimte, gaan die mens as sodanig, dikwels verlore. In *Sewe dae by die Silbersteins* tipeer Jock, skepper van die Welgevondenlandgoed, die plaas as "'n super masjien", 'n "groot organisme" wat "tegnies perfek werk" maar in die kader waarvan die enkeling

"'n kliniese begrip" en menswees "'n abstraksie" (p. 31) word. Die "perfekte plante" wat in simmetriese beddings geregimenteer is, is die produk van "jare se studie" (p.71).

X { Die Welgevondenlandgoed as projeksie van die moderne denkklimaat is derhalwe nie alleen beeld van daardie denke nie maar ook 'n middel waardeur tot die bewussyn van die verhaalmens deurgedring kan word.

{ Vrees is die produk van menslike onvermoë om homself in 'n ruimte te laat geld a.g.v. 'n kontakverlies met daardie wêreld wat kon lei tot 'n deurskouing van die ruimte. Om hierdie vrees (wat nie uit die ruimte self voortkom nie, maar ontstaan as gevolg van die mens se onvermoë tot peiling van die ruimte) te ontvlug, dwing die mens homself dikwels in 'n denkruimte in of soek skuiling agter 'n skuilnaam soos die patetiese Gysbrecht Edelhart: "Wat beteken GARGANTUA? GARGANTUA beteken groter as die omgewing, groter as die berg, groter as die see, groter as die wêreld van Smogville in *Filmnews*, en die wêreld vereenvoudig in die rubrieke van *Time* en die hele *History of Human Endeavour* in *Life* - GARGANTUA beteken die verlange na totale ontvlugting" (*Die Mugu*, p. 1), anders vernietig die mens se eie ruimte hom soos wat gebeur met die "estetiese oom" van die knolskrywer (78-44). Juis hierin, in die kontakverlies van die mens met sy ruimte, lê die sin van die invoer van die "meturgeman"-figuur in Leroux se romans. Die noue band/betrekking tussen mens en wêreld het sodanig verlore gegaan dat hy iemand nodig het om vir hom in eksplisiete

terme sy ruimte te deurgrond en verbande te lê.¹⁷⁾ Hoe spot Leroux terselfdertyd dan ook nie met die moderne leser nie, want ook dié leser is deel van hierdie ruimte waarin hy kontak verloor het met die "grond" van sy bestaan en in eksplisiete terme die band getoon moet word waardeur die vrees besweer moet word.]

Robbe-Grillet het die bynaam "Chosistes" (Loreis, *NR=NF*, p. 6) gekry as gevolg van die wyse waarop hy hierdie kontakverlies uitgebeeld het deur die detailbeskrywings van ruimtelikhede wat aan daardie ruimtes 'n eie reg en bestaan gee het buite menslike verband. Is hierdie detailbeskrywing egter nie self ook 'n poging om die ruimtelikhede te peil of te besweer nie?

Die leser se betrokkenheid by die romanruimte spruit uit die feit dat ons as mense enige ruimte net vanuit ons self sien. Dit impliseer 'n sekere betrokkenheid by die ruimte. Die lesers veronderstel dieselfde proses by die verhaalpersoon, en omdat ons die romanruimte deur die verhaalpersoon (die verteller/stem inbegrepe) leer ken, is dit vir die leser ook van belang. Die ruimte wat sonder personale belang tot stand kom, het derhalwe vir nóg die verhaalpersoon nóg die leser enige belang.

Uit die voorafgaande moes dit seker al geblyk het hoe die ruimte binne die roman in interaksie met die

- 17) In *Een vir Azazel* sê dr. Johns "dat in die natuur alle psigiese materiaal verwesenlik is, dat 'n vormgewing aan psigiese prosesse hier plaasvind. Welgevonden wemel van oerbeelde en die inwoners word aangemoedig om die geestelike samehang daarvan deur eie belewing vas te stel" (pp. 85-86). Die Welgevondenlandgoed van *Een vir Azazel* is oorgeneem deur 'n Stigting, het gedegradeer tot museum waarin die proses as sodanig nog net in teorie agter glas bewaar word.

verbesonderingselemente saamspeel om die ideëlaag van die roman gedeeltelik tot stand te bring. Die doel was egter nie om die samehang as sodanig volledig te belig nie, maar net om 'n enkele aspek van hierdie samehang nader te beskou.

As die knolskrywer in 18-44 verklaar: "Ek skryf soos iemand met 'n verfkwas. Ek weet nie hoeveel in die streep van 'n verfkwas geopenbaar word nie" (p. 116), raak hy aan 'n wesentlike aspek van die ruimtestudie, nl. die wyse waarop die ruimte in die roman tot stand kom.

2.5 Die totstandkoming van die romanruimte

As wesentlike deel van die roman behoort die romanruimte tot die literatuur en bestaan alleen in die taal, die woorde van die geskrewe teks. Deur die woorde van die teks kom die ruimte tot stand, nie as 'n sintuiglik waarneembare geheel nie, maar as iets wat in die verbeelding van die leser vorm aanneem met die progressiewe lees van die teks. Vir hierdie verbeelding van die ruimte moet die geskrewe teks al die nodige materiaal lewer - sonder die woorde van die teks en die verbeelding van die leser kan die romanruimte glad nie bestaan nie.¹⁸⁾ Weens die outonome aard van die "romanwêreld" as vorm van "Dichtung", is die ruimte wat daarin opgeroep word 'n fiktiewe ruimte, vrug van die verbeelding, wat nie in die werklikheid bestaan nie maar wel 'n ooreenkoms daarmee vertoon.

18) Vgl. C.F. Maatje, *Literatuurwetenskap*, p. 149: die romanruimte is "een geëvoeerde, geheel van woorden afhankelijke ruimte, een ruimte die door het taalaanbod (...) word opgeroepen en die zonder dat taalaanbod niet bestaat". Hierdie romanruimte vertoon slegs 'n "bedriegelijke gelijkenis" (p. 152) met die werklikheid.

X 11
Dit verskil verder van die toneelruimte daarin dat dit nie dadelik as 'n geheel gegee word nie, maar steeds "in wording" is vanaf die eerste tot en met die laaste woorde van die teks. Die romanruimte bestaan derhalwe nooit as 'n konkrete gegewe nie. Steenberg (*Sestigerproblematiek*, p. 337) se siening van die ruimte as "konkretiseringsmiddel" moet in die lig hiervan dan gesien word as 'n "verbeelding", 'n "in beeld bring van" die ideëlaag as abstrakte gegewe.

Elke leser skep vir homself vanuit die woorde van die teks 'n min of meer samehangende beeld van die ruimte waarin die verhaalpersone optree en waarin hulle hul uitleef. Die roman as sodanig bied nie 'n fotografiese beeld van die ruimte nie maar slegs 'n "flüchtiges Koordinatensystem der räumlichen Verhältnisse" (Hillebrand, *Mensch und Raum* ... p. 24). Die uiteindelijke "beeld" van die ruimte van 'n betrokke roman sal van leser tot leser verskil weens die onderlinge verskil in die graad van "verbeeldingsmoontlikhede" in elke leser en hoofsaaklik weens die beperktheid in die daarstellingsmiddel: die woorde van die teks.

As die enigste daarstellingsmiddel moet die woord in die literêre teks tot die uiterste ingespan word om so evokatief as moontlik te wees. Die poëtiese aard van die moderne roman is nie bloot beperk tot 'n sekere ooreenkoms in struktuur nie - in die prosa word die woord so ingespan dat die totale betekenis van woorde nie net uit die woordbetekenisse van afsonderlike woorde vloei nie maar ook uit die som van al die woorde van die teks. Die verteller in die roman het hiervoor alle poëtiese middele tot sy beskikking: woordherhalings, alliterasie, assonansie, ens.; trouens

al die middele om die seggingskrag van die woord te verhoog, die tipografiese aanbod ingesluit. Rosenthal (*Das Fragmentarische Universum*) beskou spraak- of wordeformasie byvoorbeeld as 'n vergestaltingsmiddel van die ervaring van die romanpersone van hul werklikheid as iets swewends of nie vasstelbaar. Die spel met serebraliteit op verbale vlak kan byvoorbeeld wys op "den Trug des Scheins" (p. 43).¹⁹⁾ Ek volstaan met 'n enkele voorbeeld uit *Isis Isis Isis*: na sy lang reis, kom die knolskrywer uiteindelik te staan voor die Akropolis, die "hart van Griekeland" (p. 118) wat hy dan "sistematies" verken. Tipografies word die verskillende dele van die Akropolis (vgl. pp. 118-119) sistematies in 'n lysie weergegee in 'n styllose op-eenstapeling van gegewens. Die veeltaligheid van die opskrifte werk suggestief ten opsigte van die universaliteit van die hart van Isis en die mitologie, maar as die einddoel van sy reis staan hierdie styllose opeenstapeling van gegewens sonder enige suggestie van sy persoonlike belang daarby in 'n sterk kontras tot die aard van sy fisiese reis. Andersyds werk dit beligtend ten opsigte van die werklike aard van sy reis, nl. dat dit 'n reis na sy innerlike is. Hierdie tipografiese suggestiwiteit (die afwyseling in letterdruk en -tipe) vind 'n parallel in die stukkie "konkrete poësie" van die "skrywer" Thelepedes Kathandros (vgl. p. 116). Leroux het die tipografie as seggingsmiddel nog nie soos A.P. Brink, spesifiek in *Orgie*, ontgin nie, maar bereik ewe-eens met die enkele gevalle waar dit voorkom, 'n ryke suggestiwiteit (vgl. verder die

19) Waar dit hier ook oor suiwer stilistiese aspekte gaan is die artikel van P.D. van der Walt in *Menê Tekêl*, pp. 65-69 baie insiggewend.

"kongary" in *Sewe dae by die Silbersteins*).

In *Die Mugu* verklaar die verteller: "Die stad maak homself op drie maniere kenbaar: geluide, geure en intieme taferele teen die asemberowende décor van die berg" (p. 92). Dit onderstreep die feit dat die ruimtebeelding in die roman ook in die woord tot stand kom deur sintuiglike waarnemings wat teruggaan op gehoor en reuk en gesig. Hierdie sintuiglike waarnemings kan egter slegs vir die leser in die woord opgeroep word, maar as sodanig is dit wesentlik vir die daarstelling van die romanruimte.

Die romanruimte kan op twee maniere in die woord tot stand kom: of deur direk-deskriptiewe gedeeltes van die verteller of indirek deurdat die ruimte met die gang van die gebeure opgeroep word deur die konflikterende situasies waarin die verhaalpersone verkeer.

In die direk deskriptiewe gedeeltes in die roman, kan die beskrywing bloot "objektief" gegee word sonder enige persoonlike belang. Die eerste lewe van Colet begin met hierdie soort beskrywing waarin die verteller belangeloos waarneem: "Daar was twee slaapkamers, 'n eetkamer, 'n sitkamer, 'n badkamer en 'n kombuis met 'n bediendekamer" (p. 7). Die verteller gee hier slegs 'n buitelynaanduiding van die onmiddellike fisiese ruimte. Dit is vir die leser slegs 'n bloudruk van die betrokke ruimte wat moeilik verbeeldbaar is. Hierdie tipe ruimtebeskrywing is verwant aan die decorbeskrywing van die toneeltekste wat op sigself nie interessante leesstof is nie, omdat dit eerstens nie boei of in 'n evokatiewe styl geskets word nie; tweedens, omdat die fragmente waaruit die huis bestaan, nie onderling verbind is nie. So 'n "notariële acte van inventaris" (Starink,

Het Fragmentarische Huis, p. 7) is vervelend en loop heel dikwels uit op 'n opeenstapeling van gegewens bloot ter wille van effek, of dit is die uitvloeisel van 'n strewe om in die roman 'n "slice-of-life" of fotografiese afdruk van die ruimtelikhede te gee. As die detail egter geselekteerd en gerangskik is, kan so 'n "katalogus" op 'n subtiële wyse 'n indruk of ervaring oordra, maar dan moet presiese detail gebruik word sodat die hele visuele ervaring van die ruimte uitkristalliseer. In dergelike gevalle sal die notering aangevul wees met 'n interpretatiewe keuse. Die noem van voorwerpe/ruimtelikhede is dan 'n rangskikking van die gegewens waarin dit wat die ervaring kan skaad, weggelaat is. Dit spreek vanself dat die regte woordkeuse hier uiters belangrik is omdat die leser deur die woord tot 'n meelewing, 'n verbeelding oorreed moet word. Implisiet het hierdie siening 'n kriterium daarin verhuul, nl. dat die balans wat gehandhaaf moet word in die beskrywing, nie dié tussen detail en ekonomiese gebruik is nie maar wel tussen ekonomie en noodwendigheid. Inderdaad 'n moeilike taak vir die verteller in *Sewe dae by die Silversteins* wat te staan kom voor die probleem van 'n onvermoë om die regte woorde te vind: "Die dou blink in die son; die verre stemme klink vrolik in die oggendlug (...) Hoe kan mens dit ooit beskryf?" (p. 47) Die knolskrywer in *Isis Isis Isis* sit met dieselfde probleem opgesaai: as hy probeer om die bruine van die Valencia te beskryf, moet hy uiteindelik moedeloos verklaar: "... en dis 'n bruin wat ek nie kan beskryf nie" (p. 37).

Hoe parodieer die verteller nie doelbewus die beskrywingswellus van die vroeër garde nie as hy in *Sewe dae by die Silbersteins* die derde hoofstuk inlui: "Dit is een van daardie Bolandse oggende wanneer die hele omgewing meedoen

om 'n herinnering te skep aan 'n sonskyndag wat gedurig in die toekoms sal herlewe as 'een sonnige môre' ..." (p. 47)? Maar alle detailopeenstapeling is nie altyd 'n beskrywingswellus nie. Die detaillering kan funksioneel wees om verskillende ruimtes presies te definieer om sodoende die kontrasstelling tussen hierdie ruimtes op die voorgrond te bring en so die spanning tussen hierdie ruimtes te dramatiseer. In *Die derde oog* is die nadere spesifisering van al die "preparate vir verdoeseling en ontmensliking" (p. 150) in Oita funksioneel in dié opsig dat dit die materialisme van hierdie sekulêre orde, waarvan Oita die beliggaming is, onderstreep. In die inventaris is die ruimte dikwels egter ongepresiseer omdat dit hier deel uitmaak van 'n geheel wat 'n ervaring moet oordra, soos die volgende uit *Hilaria*: "Vistablik oor die land. Die reus word wakker. Fabrieke en skemahuise. Oornag: pop! pop! pop! Woonstelle, strandoorde, townships. Groei, lewe, mannekrag" (p. 27). Die oordad van detail in *Die derde oog* onderstreep die materialisme wat die hoof-verwysingsraamwerk van die verhaalpersone is.

Die "moderne" roman werk egter ook suggestief deurdat dit vir die leser slegs 'n "koördinaatsisteem" verskaf waarlangs hy hom kan oriënteer ten opsigte van die ruimte van 'n betrokke roman. Die leser word op die wyse ook aktief-skepend in die realisering van die roman betrek omdat hy in sy verbeelding self byvoorbeeld vir 'n huis mure moet aanbou. 'n Minimum aan ruimtelike gegewens is soms ook nodig vir die werking van die ruimte binne die roman. Lindenberg se klagte dat 'n ruimte nie 'n simboliese drakrag kan hê sonder dat die betrokke ruimte self volledig tot stand kom nie, moet eerder gesien word as 'n aanduiding van een van die

fasette van die ruimtebeelding. 'n Minimum aan gegewens in 'n betrokke ruimte gee nie alleen groter speling aan die verbeelding van die leser nie, maar stel byvoorbeeld "'n swembad" of "huis" in sy universele raamwerk voor die geestesoo en stel juis daardeur op direkte wyse die simboliese-universele aard daarvan aan die orde.

Die samehang wat 'n roman binne die verbeelding van die leser bereik, maak dit moontlik dat die ruimtelike gegewe verbroekel kan word en oor die hele roman versprei word. Die verbroekeling van die ruimte hang saam met die aard van die roman as dialektiese struktuur, as iets wat altyd aan die "word" is en is teweens self ook, as 'n tegniek van die ruimteskepping, 'n gestaltegewing van die wyse waarop die omringende ruimte ervaar word. Daarbenewens bring dit mee dat verskillende ruimtes in 'n betrokke roman ineengevleg kan word. Die assosiatiewe vermoë van die leser sorg dan dat hierdie ruimtefragmente tot 'n eenheid gekonsipieer word.²⁰⁾

W. Blok (*Verhaal en leser*, p. 189) beweer heeltemal tereg dat die ruimte in 'n roman nie soseer tot stand kom deur 'n groot aantal topografiese gegewens nie, maar dat dit veel eerder ontstaan met die gang van die gebeure. Die teenoormekaarstelling van verhaalpersone gee aanleiding tot 'n netwerk van ruimtelike betrekkinge tussen hulle. So kan die woord "hoor" 'n sekere afstand tussen verhaalpersone skep en in sekere omstandighede twee vertrekke suggereer,

20) Vgl. in dié verband die uitspraak van J. Starink, *Het fragmentarische huis*: "In die (roman-)wereld valt elk huis tot fragmenten uiteen, maar die scherven bouwen samen de gesloten ruimte op waarin de specifieke ervaring woont en gebaart" (p. 19).

en die ruimtelike posisie van die verhaalpersone ten opsigte van mekaar weergee. Op so 'n wyse word 'n ruimte geskep wat dan met die gang van die verhaal nader gespesifiseer en gekarakteriseer kan word deur topografiese gegewens.

Hoe en in hoe 'n mate die ruimte tot stand kom word uiteraard in die finale instansie bepaal deur die ideëlaag van die roman self. Tegnieke as sodanig is self ook 'n wyse waarop uitsprake oor ons ruimte tot stand kom.

2.6 Die antropomorfiese aard en gerigtheid van die romanruimte

In die voorafgaande afdeling is dikwels verwys na die rol wat die verhaalpersoon of verteller (synde ook deel van die fiktiewe wêreld van die roman) speel in die totstandkoming van die romanruimte. Dit bring mee dat die romanruimte in sy aard en gerigtheid antropomorfies gekleur is.

Die ruimte vind sy oorsprong in die roman in die verteller/verhaalpersoon en die romanleser leer hierdie ruimte ken vanuit hierdie persoon wat sy ruimte beleef en dit vanuit homself aan die leser bekendmaak deur die woorde van die roman. Die individu wat dus as verteller in die roman optree, staan sentraal in die totstandkoming van die ruimte. In die belewing van sy ruimte is die verteller as hele mens betrokke - as materie en verstand - en in die oordra van hierdie ruimtebelewing doen die verteller dit deur sy eie stem en hele wese. Die ruimtebelewing wat in die roman tot stand kom, is in die lig hiervan die subjektiewe waarneming van die belewer en nie 'n algemene, objektiewe gegewe nie. Die belewing van die ruimte is "een uiting van het allerindividueelste levensgevoel" (Weisgerber *Proefvlucht in de romanruimte*, p. 161) en kom tot die leser as

'n projeksie van daardie lewensgevoel. Die wyse waarop die buitewêreld aangevoel word, is per slot van rekening 'n bestaanswyse.

Die antropomorfiere "afhanklikheid" van die romanruimte verhoed verder dat die ruimte as deel van die romanstruktuur 'n statiese gegewe is. Dit verander in ooreenstemming met die veranderinge van die eksistensiële situasie van die verhaalpersone/verteller. Hierdie noue betrekking tussen mens en ruimte impliseer derhalwe dat die ruimte=struktuur 'n antropomorfiere aspek as wesentlike deel daarvan bevat. W. Blok definieer die ruimte vanuit hierdie antropomorfiere gerigtheid derhalwe as "het veld van relaties tussen een topografisch gegeven en de personen van het verhaal" (*Verhaal en lezer*, p. 190).²¹⁾ Die romanruimte omvat dus meer as wat aanvanklik in ons definisie vervat is, nl. dat die romanruimte al die plekke is, hetsy in die empiries waarneembare of die psige, waar die handeling van die roman voltrek word.

Die menslike ervaring/belewing van die ruimte is ook die basis waarop die onderskeid getref word tussen 'n empiries waarneembare ruimte en die psigiese ruimte waarin gedink of gedroom word. Die aard van die spesifieke ruimtes bepaal egter die onderskeid tussen die denkruimte en die droomruimte waarin die fantasie en verlangens van die verhaalpersone/verteller ruimtelik gekonkretiseer word. Fenomenologies beskou, het die empiriese en die psigiese ruimtes elk 'n eieaardige struktuur, maar in die belewing van die ruimte deur die verhaalpersone loop die twee so ineen dat

21) Vgl. ook J. Weisgerber se definisie van die romanruimte op p. 34 van hierdie studie.

dit weinig sin het om die twee te skei. Geen mens leef volkome in die fisiese of in die psigiese ruimte nie, maar in beide tegelyk, of soos wat Mariet voortspook in Colet "half in sy gedagtes en half in werklikheid" (*Die eerste lewe van Colet*, p. 44). Dié twee soorte ruimtes versmelt in die roman op so 'n wyse dat ons in die ruimtebeelding as't ware 'n kaleïdoskopiese beeld van die romanruimte kry vanuit 'n "complicated double and treble vision" (Liddell, *A Treatise on the novel*, p. 125).

In hoofstuk twee van hierdie verhandeling word verder gespesifiseer dat in die romanruimtes van Leroux se oeuvre daar ook nog sprake is van mitiese en psigologiese ruimte= momente wat in samespel met die empiriese en psigiese ruimte meebring dat die leser in Leroux se romans met ruimtes gekonfronteer word wat as't ware vanuit 'n "vier= dubbele perspektief (optiek)" gekonsipieer word. Die afbreek van die grense tussen hierdie ruimtes gee aanleiding daartoe dat die romanruimtes dan 'n sekere hallusinerende effek op die leser het. Die verhaalpersone beweeg in 'n droomlandskap "waar die banale en die eksoteriese hand aan hand wandel met die esoteriese" (78-44, p. 99).

X

In die eerste en tweede trilogie van Leroux se oeuvre word die verhale van elke roman ingeset deur 'n ouktoriële verteller. In die tradisionele prosa is hierdie verteller (of stem) die een wat die leser gewoonlik in die "wêreld" van 'n betrokke roman inlei deur beskrywings van objekte en handeling, die weergee van die gedagtes van persone, ens. Hierdie stem is nie dié van die outeur nie. Dit kan hoogstens die stem wees van die outeur-in-die-roman, maar as stem het dit sekere eienskappe wat dit karakteriseer en individualiseer en dit duidelik onderskei van dié

van die verhaalpersone. So 'n stem/verteller verraaai hom in die wyse waarop hy beskryf en indirek kommentaar lewer in die keuse van sekere woorde om mee te beskryf. 'n Werklik suiwer of objektiewe verslag met 'n belangelose waarneem is uiteraard, menslik gesproke, baie moeilik.²²⁾ P.G. du Plessis sê dan ook ten opsigte van die verteller in *Die Mugu* dat die maatskaplike kritiek wat in hierdie roman voorkom, in die mond van die verteller geleë is - nie alleen waar hy ronduit kommentarieer nie, maar ook in die wyse waarop hy verbeeld (vgl. *Perspektief en Profiel*, p. 602).

In die derde trilogie (78-44, *Isis Isis Isis, Na'va*) is die sentrale punt van beleving dié van die knolskrywer, sodat die leser kan verwag dat hy in hierdie romans te doen sal hê met ruimtes wat volkome gekleur is deur die simpatieë en antipatieë van die knolskrywer. [As geprojekteerde, algeheel gesubjektiveerde ruimtes van die knol is die ruimtes wat die leser deur sy woorde leer ken, terselfdertyd 'n paadjie na die bewussyn van die knol.] In hierdie bewussyn, as oriënteringsentrum, versmelt alle grense tussen die verskillende soorte ruimtes en die verteller postuleer dus 'n ruimte waarin alle soorte ruimtes vervat is. Terselfdertyd impliseer dit dat die voorgestelde ruimte in so 'n roman

22) Vgl. in dié verband die volgende bewerings van Macquaire *Existensialism*, p. 9: "... it becomes obvious that a pure phenomenology is a very difficult undertaking indeed (...). How can one ever be sure that one has screened out all ones presuppositions on any subject? Or how can one be quite certain where description ends and inference or interpretation begins?" en "Yet it could hardly be denied that, especially in so personal a matter as attempting a phenomenology of the human existent, a personal equation will enter into the description, and the personal attitudes of the investigator will announce themselves" (. 11).

met 'n persoonlike verteller oorwegend buite die werklikheid van daardie verteller geleë is en veel meer binne die bewussyn of onderbewussyn van die verteller as romanfiguur.

In die eerste en tweede trilogie gebeur dieselfde ten spyte van die bestaan van 'n ouktoriële verteller. Die funksie van die verteller as waardebepaler en rasionaliseerder het in die tweede trilogie veel eerder oorgegaan in die meturgesmanfiguur (Jock, dr. Johns, regter O'Hara in *Sewe dae by die Silbersteins*, dr. Johns in *Een vir Azazel* en die "gewyde eendstert" in *Die derde oog*) of mentor. In die "moderne" roman, en spesifiek in die geval van Leroux se werke vanaf *Hilaria*, is die roman geen stenografiese verslag van die ruimte soos die leser dit in sy werklikheid ervaar nie, maar dit is 'n eie ruimte in 'n eie werklikheid wat net binne die grense van 'n betrokke roman outentisiteit kry.

Hierdie hele aangeleentheid kom in Leroux se romans ter sprake in die tradisionele "openingskonvensie" waarin die verteller die fiktiewe aard van sy roman beklemtoon. In *Sewe dae by die Silbersteins* word hierin gespesifiseer: "Daar bestaan nie 'n plaas soos Welgevonden nie" (voorwoord) en in 78-44 lui dit: "die park is nie die park in Oranje-sicht nie" (voorwoord). Dergelike frases laat dus 'n sekere "toonsleutel" opklink van waaruit die leser na die woorde van die verteller moet luister en sorg tewens ook vir die regte perspektiefinstelling van die kant van die leser. Hieroor later meer.

2.7 Die rol en funksie van die vertelinstantie in die realiserings van die romanruimte

Die antropomorfiese aard en gerigtheid van die ruimte bestaan hoofsaaklik daarin dat die romanruimte deur die woorde van 'n verteller tot stand kom. Hierdie ruimte ontstaan nie net deur en vanuit die oog en gees van die verteller nie maar reik dieper en betrek die hele mens met liggaam en psige.

Die funksionaliteit en betekenis van die romanruimte hang in die laaste instansie af van die instelling van die verteller (ouktorieel en persoonlik) teenoor sy ruimte. Die verteller kan die ruimte doelbewus manipuleer om dit te laat beteken wat hy wil hê dit moet beteken: "Alles Künstlerisch ist eine Sache der Perspektive. Ein Haus kann so Ausdrucksträger einer Vielzahl von Bedeutungen sein ... Immer schafft der Dichter (lees "verteller" - PHS) mit seinen Darstellungs-mitteln die Eindeutigkeit des Raumes" (Hillebrand, *Mensch und Raum*, p. 24). Die ruimste vertrek kan vir die waarnemer beknopt voorkom en sy ervaring daarvan as versmorend, ingekerker, bepaal die wyse waarop hy daardie betrokke ruimte met 'n sekere woordkeuse sal beskryf. Die leser is afhanklik van hierdie woorde vir die verbeelding van die betrokke ruimte en sal gevolglik vir homself 'n beeld vorm waarin die ruimte hierdie dominante eienskap sal hê.

Die psigiese gesteldheid van 'n waarnemer op 'n betrokke moment bepaal hoe hy 'n spesifieke ruimte sal sien. In hierdie opsig is daar iets willekeurigs aan die voorstellingswyse van die romanruimte - dit hang per slot van rekening "van jou lewer af" of "die klimaat" (*Die Mugu*, p. 21). Gysbrecht se hele waarneming van sy omringende ruimte

verander met die vooruitsig van sy finansiële rykdom: hy wandel deur die stad met 'n "vrye oog" (p. 4) en besigtig alles met "waarnemende oë" (p. 7) sodat hy veel meer sien as vroeër en sy ruimte 'n sekere uitgebreidheid kry. Selfs in hierdie geval egter bring die subjektiwiteit van die waarnemer mee dat "niks is soos dit is nie" (Brink, *Aspekte van die nuwe prosa*, p. 58).

Die oneindigheid - begrensdeheid van 'n betrokke romanruimte word in die tweede instansie bepaal deur die oriënteringspunt/waarnemingspunt van die waarnemer-verteller. In dié opsig is die roman verwant aan die film, omdat die staanplek van die kamera bepaal watter beeld die waarnemer-toeskouer uiteindelik te siene kry. Die posisie van die waarnemer-verteller bepaal of die ruimte vanuit 'n begrensde perspektief, wyedoekbeeld, veraf- of naby-perspektief gesien sal word. As Jock en Henry in *Sewe dae by die Silbersteins* bo-op die aluminiumtenk staan, het hulle van daar 'n asemblerowende maar ook angswekkende uitsig oor die plaas, dus 'n geheelbeeld. Jock het egter hier ook 'n teleskoop gemonteer waarmee hy nog verder sien as wat dit met die blote oog moontlik is: hy kyk daarmee na die sterre (p. 27) maar ook na die Welgevondenhuis en kan "selfs tot in die kamers van die huis" (p. 27) sien. In 18-44 word die verkyker op suggestieryke wyse in verband gebring met die "verminkte gawe van God" (p. 133) wat inhou dat die skrywer "bysienende" is vanweë die verminking van sy goddelike vermoë om ver te sien en skerp te sien. Daarom kan hy aan die einde van die roman die verkyker neersit as hy begin "repareer aan die verminkte gawe van God" (p. 133) en sy "sodiakale huisie" tot "Breidablick" (p. 133) herdoop. Die uiteindelijke aard van die perspektief hang ten nouste

saam met die posisie van die waarnemer, en die leser sal sy ruimte op soortgelyke wyse in breë trekke of in detail ver-beeld.

Die psigiese gesteldheid van die waarnemer word as't ware die kleurfilter waardeur hy gaan sien. Ook in die geval van die sogenaamde "objektiewe" waarneming, "which attempts to report accurately the appearance of the object as a thing in itself, independant of the observer's perception of it or feelings about it" (Kane, *Writing prose* ... p. '73), is dit slegs 'n benaderde objektiwiteit. Die gevoelsoordrag lê hier in die benadering self opgesluit: 'n wesentlike distansiëring van wat waargeneem word uit vrees daarvoor of uit gebrek aan 'n dieperliggende kontak daarmee. Objektiwiteit as sodanig is ook net 'n donker-bril met eenrigting-glas waardeur gekyk word.

Die posisie van die oukatoriële waarnemer stel hom in staat om as't ware met 'n kubistiese oog waar te neem. Hy kan die verskeie vlakke van die ruimte in hulle verhouding in die geheel waarneem en integreer om sodoende vir die leser "eine Art Grundritz, oder genauer einen Querschnitt durch die Etage" (Butor, *Probleme des Romans*... p. 85) te skets. Tydens die totstandkoming van 'n "scene" sien hy alle dinge vanuit verskillende hoeke: "from a godlike vantage point beyond time and place, from the centre, the periphery, or front" (Friedman, *Point of view in fiction*, p. 154), al dui hy nie in woorde aan vanwaar hy presies besig is om te kyk nie.

In enige so 'n waarneming of beskrywing van die ruimte, kan die aksent of op die objek val of op die waarnemer. Val dit op die objek, kry ons dikwels 'n benaderde

objektiewe verslag. Val dit op die waarnemer, kry ons o.m. die impressionistiese beskrywing of die ekspressionistiese beskrywing wat die waargenome verwing ter wille van die gevoelsoordrag. Soos H. Loreis aantoon, laat die "impressionistiese werkelykheid (...) zich niet vertellen, zelfs niet beschrijven" (NR=NF, p. 40) sodat die leser hier met die wesentlike probleem te kampe het dat hy uit die gewone voorstelling in woorde nie vir homself 'n ruimte kan ver-beeld nie en gevolglik op 'n persoonlike "aanvoel" moet staatmaak. Hierdie aksent op die skeppende gees, eerder as op die omringende ruimte self, word 'n geldige tegniek om juis sekere eienskappe, soos die groteske, wat nog altyd implisiet in die ruimte teenwoordig was uit te lig. Die aksent val in sulke gevalle dus nog steeds op die ruimte.

Die enkelvoudige impressionistiese of ekspressionistiese wāarneem het verder die belangrike funksie dat dit orde-skeppend kan optree in die aangesig van die chaotiese aard van die ruimte, maar andersyds gee 'n kubistiese perspektief 'n meer gekontroleerde uitkyk op 'n ruimte en verhoog verder die inherente spanning deurdat perspektiewe mekaar opponeer.

Poliperspektiwisme is 'n logiese gevolg van die uitskakeling van die alwetende, oukatoriële verteller in die moderne roman. Die verhaal is hier volkome geleë in die verhaal-persoon self. 'n Belangrike uitvloeisel hiervan is dat die ruimte in sy geheel of gedeeltelik vanuit die bewussyn van een of meer persone belig word. Die gees-telike aard van die waarnemingspunt lei feitlik tot 'n algehele verlies van empiries-waarneembare kontrole. Die reëls van die perspektiefleer word derhalwe nie gehandhaaf nie, en die

leser kry te doen met 'n topologiese ruimte ('n kind se ruimtevoorstelling) wat met die empiriese versmelt: groottes en onderlinge afstande word nie gehandhaaf nie; wat klein is, kan tot in die oneindigheid strek; die hele ruimte kry 'n labiliteit, vervormbaarheid en 'n algehele elastisering van grense, die saambind van alleenstaande dinge in 'n groter geheel soos in die droom.

Die verskillende wyses van sien en beleef gee 'n kompleksiteit aan die moderne roman. In *Een vir Azazel* relativer die kyk deur die "oog van die luiperd" (Hfst. 2, pp. 33-36) en af in die "drained pool" (pp. 37-42) mekaar inherent deurdadig in eersgenoemde deur die oë van die idioot gekyk word vanuit sy brein en in laasgenoemde deur die oë van 'n ouktoriële verteller vanuit 'n objektiewe waarneem van die verhaalspersone. Die poliperspektiwisme sê hier self iets oor die aard van die ruimte. [Die eenheidsperspektief wat verkry word in die derde trilogie deur die sentrale brein van die knolskrywer wat beleef, is egter nog geen versekering dat hier 'n sekere eenheidskepping bestaan nie: die leser kan moeilik die grens tussen empiriese en psigiese ruimte trek. Die ruimte wat so gestalte kry, is 'n volkome gesubjektiveerde ruimte met geen kontrolerende tweede perspektief nie. Die leser is geheel en al aangewys op wat die verteller-belewer bewustelik en by implikasie te kenne gee. E.T. Rosenthal gooi ten slotte hierdie klip in die bos: "ob die Erfahrungen einer Person überhaupt in einer präzise abgegrenzten Erzählweise ausgedrückt werden können" (*Das Fragmentarische Universum*, p. 71)? Dit val egter nie in die omvang van hierdie studie om 'n bespreking van die stilistiese aspekte te gee nie.

2.8 Die ruimtestruktuur

Die term "struktuur" beteken vir die gang van hierdie studie, wat spesifiek op die ruimte gerig is, die geheel van al die ruimtelikhede soos dit in die roman tot stand kom en 'n sinvolle eenheid vorm vanaf die aanvang van die roman tot en met die voltooiing daarvan in die bewussyn van die leser.

In teoretiese sin is die werklikheid oneindig, gedurig in beweging, isotroop en homogeen. Geen ruimte, as deel van die werklikheid, is euklidies of hermeties afgeslote nie omdat daar in elke ruimte ook ander verteenwoordig word deur aanduidings wat in die rigting van ander bestaande ruimtes wys: "jeder Ort ist das Zentrum für einen Horizont von anderen Orten, der Ausgangspunkt für eine Serie von möglichen Wegen, die durch andere mehr oder weniger determinierte Regionen führen" (Butor, *Probleme des Romans* ... p. 89). Die pad wat Henry in *Sewe dae by die Silbersteins* tot op Welgevonden bring, kom immers van êrens af en verbind Welgevonden met 'n ander plek. Ook in die geval van die Welgevonden van *Een vir Azazel*, waar die hele plaas deur die vloedwaters van die "buitewêreld" afgesny word, word die isolasie verbreek deur die ruimtes wat die familieleden van Lila verteenwoordig: 'n oom van "Welkom en 'n oom van die Karoo" (p. 29).

In die "werklikheid" (relatief soos wat die term is) is enige betrokke ruimte sintuiglik beperk, begrens en eindig soos die liggaam en bestaan van die waarnemer self. As stoflike ruimte hang die waarneming daarvan af van die posisie van die waarnemer en die middele wat hy aanwend om 'n betrokke ruimte te verken of waar te neem.

In die roman is daar verskeie wyses waarop die begrensdeheid van die empiriese ruimte oorkom word. Hierbo is alreeds gewys op die wyse waarop ander bestaande ruimtes deur verteenwoordiging in die geslote romanruimte ingevoer word. Wat die direkte waarneming betref, word heel dikwels gebruik gemaak van die ouktoriële verteller wat weens sy álomsiende posisie en die gawe van die derde oog (hy sien ook die onstoflike gedagtes van verhaalpersone) 'n wyer perspektief het. Die roman waarin die personale verteller optree, het wel 'n direkter appél tot die leser maar bring 'n veel beperkter visie mee. [Leroux oorkom hierdie beperking in die derde trilogie deurdat die roman vanuit 'n agternaperspektief geskryf word. Die retrospektiewe aard bring egter mee dat ruimtelikhede in veel breër trekke geskets word en nie so volledig is as in die gevalle waar die direkte belewing van die verhaalpersoon gegee word nie.

Die empiriese romanruimte het in die roman ook 'n sekere kontinuiteit, maar dit is meer 'n opgelegde kontinuiteit omdat dit as 'n beleefde ruimte 'n poging van die menslike gees is om die chaos en verskeidenheid van die empiriese ruimte in 'n afgeronde sisteem te bring. As sodanig kan dit 'n verdedigingsmeganisme wees teen ons verbrokkelde ruimtebeeld, -beleving.

A.P. Brink wys daarop dat *Don Quijote*, as die eersteling van die moderne roman, beklemtoon "dat die wêreld wat in ons leef belangriker is as die wêreld waarin ons leef, (...) dat die droom meer sin het as die besondere stel omstandighede wat ons die werklikheid noem" (*Aspekte van die nuwe prosa*, p. 17). Dit het wesenlike aan die "moderne" roman geword dat dit 'n uitbeelding (maar nie ontknoping nie) gee

van die "onbekannte Innenwelt der Menschen" (Rosenthal, *Das Fragmentarische Universum*, p. 97). R. Liddell het vroeg in hierdie eeu al gepraat van die "countries of the mind, places where their (verhaalpersone - PHS) hearts and minds are present, in memory, fear, hope or desire - they carry about with them this second background, an effect to subtle for the stage" (*A Treatise on the Novel*, p. 123).

Die psigiese ruimtestruktuur dui meestal reëlreg in teen die empiriese en wel daarin dat dit in die onbeperkte domein/streke van die gees bestaan. Dit is meestal onbegrens, onvolledig en vol hiate. Gewoonlik word die psigiese ruimte tot stand gebring na aanleiding van die een of ander ontevredenheid van 'n verhaalpersoon met die empiriese ruimte. In 'n ander sin gee die psigiese ruimte ruimtelik-konkreet vergestaltung aan die mens se verlange na plekke anderkant die horison. Dit dien as't ware as 'n uitlaatklep vir die romantiese gevoel, die religieuse en die idealisme - vergelyk die volgende voorbeeld uit *Hilaria*: Julius Johnson droom van sy "nagemaakte Kaaps-Hollandse huis (f24 000)" met allerlei moderne geriewe soos 'n "swart geteëlde badkamer, 'n biljartkamer en 'n minnesangersgalerie" (p. 75), sy motor voer hom egter terug na Rondebosch en sy huis "met sierstene" (p. 75).

Die begrensdeheid van die psigiese ruimte is potensieel en is afhanklik van die woorde waarin dit in die roman opgeroep word. Teenoor die "dag"-droom van Julius Johnson hierbo, staan die "nag"- of slaapdroom wat veel meer neig na die fantastiese en bisarre, wat heel dikwels 'n onderliggende konstruerings-prinsiep in hierdie droomruimte is. Waar die denkruimte vir die verhaalpersoon 'n soort

korreksie of ontvlugting is, is die droomruimte meer onbeheerbaar en spruit dit uit 'n onderdrukte emosie en die onderbewuste. Die droomruimte is veel meer lusied maar heel dikwels ook 'n nagmerrie.

J. Weisgerber onderskei 'n inherente polariteit as die vernamekste kenmerk van die romanruimte. Myns insiens is dit nie alleen 'n kosmologiese beginsel nie maar 'n basiese konflik wat eie aan die literatuur is en die dinamiese aard daarvan bepaal, derhalwe ook van die ruimtestruktuur as 'n onderdeel van die roman.²³⁾ Hierdie inherente polariteit gaan terug op 'n fundamentele dualisme, nl. dié tussen die ek en die nie-ek, liggaam en ruimte. Uit die voorafgaande oor die antropomorfiese aspek van die ruimte moes dit al geblyk het dat hierdie polariteit nie 'n volstreckte teenoormekaarstelling inhou nie. Inherent bevat die romanruimte 'n mate van polarisering, byvoorbeeld daarin dat die lewenswaardes in die psigiese ruimte volstrek is terwyl dit in die empiriese ruimte selde lewensvatbaar is (vergelyk hier in 78-44 die wyse waarop die knolskrywer se "estetiese oom" sy estetiesisme en idealisme op sy empiriese ruimte wou projekteer en dan uiteindelik die prooi van hierdie empiriese ruimte word) en die feit dat die empiriese ruimte stoflik beperk is terwyl die verbeelding van die psigiese ruimte maklik hierdie stoflike beperkings oorskry. In die woord "teenstelling", "polariteit" lê egter alreeds 'n eenheidsaspek opgesluit omdat opposisies nooit disperaas is nie maar op dieselfde vlak lê: alle pole is 'n fasettering van die "kante" van een saak. Wanneer die

23) Vgl. N. Friedman, *Point of view in fiction*: "But literature derives its very life from this conflict - which is basic to all its forms" (p. 144).

swaartepunt na die een pool verskuif, funksioneer die antitese juis as 'n versterking van die dominante element deur dat dit laasgenoemde reliëf gee en sterker in die lig stel. Uitgaande van hierdie relativiseringsprinsipe verkies J. Weisgerber (*Proefvlucht in die romanruimte*), die term "binaire opposities" (p. 165) wat inhou dat die ruimtestruktuur dialekties van aard is in die betrekkinge tussen teenoorgestelde kragte of elemente. Die romanruimte as sodanig is dan opgebou uit so 'n aantal binêre betrekkinge waaronder sowel identiteit as opposisie verstaan word. Die kompleksiteit van die romanruimte hang in die eerste instansie af van die aantal polariteite wat dit omvat.

J. Weisgerber spesifiseer die inherente polariteit as die "binaire alfabet van die romanruimte" (*Proefvlucht in die romanruimte*, p. 168) maar hou die premisse voor dat alle polariteite in die romanruimte nie soseer kwantitatief is nie as wat hulle 'n sekere waardeoordeel uitdruk: die begrippe "hoog" en "laag" sal vir elke ander persoon 'n ander begripsinhoud hê en, soos die knolskrywer in 78-44 verklaar, is "alles wat ons om ons sien, slegs 'n korrupsie (is) van ons sintuiglike waarneming" (p. 70) en later: "Die hele wêreld is 'n illusie geskep deur ons vyf sinne" (p. 94).

Vir T.T. Cloete lê die bekoring van 'n werk soos *Een vir Azazel* in "hierdie gespanne verhouding van dinge wat teen mekaar beurt" en die "aanstoot van kragte teen mekaar: werklikheid (in die sin van 'n romanwerklikheid - PHS) en droom, die gedissiplineerde en die demoniese, die bewuste en onbewuste ... die menslike en onbeliggaamde kragte" (*Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, jrg. 4, nr. 4, Desember 1964).

Weisgerber se nadere spesifisering van die "ruimtealfabet" (hoog-laag, ver-naby, ens. - dus die drie klassieke afmetinge of hoofrigtings) bied 'n metode om elk van hierdie "kragte" soos wat hulle in die ruimte vergestalt is, presies te ontleed. Die omvang van hierdie studie leen hom egter nie daartoe nie, aangesien daar slegs gepoog word om die verskillende ruimtelikhede wat in Leroux se romans saamsmelt, uiteen te haal.

Dit is verder van belang om daarop te wys dat die pole van die ruimte in 'n betrokke roman nie altyd hulle "teenpole" of binêre betrekkinge in dieselfde konteks vind nie. In die voorafgaande is alreeds vermeld dat die roman 'n dialektiese struktuur het en teweens eers in die verbeelding van die leser tot voltooiing gestruktureer word. Die kreatiewe aard van die roman bring dus mee dat die "teenpole" van sekere ruimtelike binêre betrekkinge nie in die roman self aanwesig is nie.

Enkele voorbeeld sal genoegsaam wees om hierdie binêre betrekkinge duidelik te maak: In *Isis Isis Isis* gaan die knolskrywer op reis maar vind telkens dat sy onmiddellike fisiese ruimte (empiriese ruimte) 'n sekere verwantskap vertoon met De Doorns waar sy enigmatiese niggie Bettie woon. De Doorns as sodanig kry in sy gedagtes gestalte en bestaan in die roman as sodanig as 'n denkruimte. Sy empiriese ruimte en denkruimte opponeer mekaar substansieel, maar die polariteit word versag tot 'n binêre betrekking deurdat De Doorns as sodanig 'n sekere ooreenkoms met byvoorbeeld Valencia vertoon (vgl. pp. 24, 30, 31, 37-38, 39-40, 60, 66, 84 en 109). Leroux verwerk hierdie binêre betrekkinge in sy romans op 'n artistieke wyse om grotesk-gekonstrueerde romanruimtes tot stand te bring en

sodoende die ware aard van die ruimte te belig.²⁴⁾

Die inherente polariteit van die romanruimte bring mee dat dit 'n dinamiese gegewe in die roman is, selfs in die gevalle waar dit nie deur die handeling van die verhaalpersone tot stand kom nie.

'n Aspek van die ruimtestruktuur wat Jean Weisgerber nie aanraak in sy studie (*Proefvlucht in de romanruimte*) nie, is die plek van ruimtelikhede wat in beeldspraak voorkom. In *Die eerste lewe van Colet* probeer Colet byvoorbeeld die "tussenstadium" wat hy in sy lewe bereik het, weergee in 'n reeks vergelykings:

"Binne homself het hy lomp en swaar gevoel, asof iets hom terughou, asof hy bo in die lug sweef en tevergeefs na vaste grond soek" (p. 102)

en

"Dit was asof hy op 'n gespanne tou loop en 'n diep afgrond aan weerskante voel" (p. 102). Die belang van hierdie koppeling van 'n ervaring aan ruimtelikhede ("lug", "grond" en "afgrond") blyk daarin dat dieselfde ruimtelikhede 'n wesentlike bestandeel vorm van sy droomruimte: "Dis 'n groen meer, omring deur berge met hoë kruine en barre rotse. Hy sink deur die water, (...). As hy daardeur is, huiwer hy op die rand van 'n rotswand wat padgee en waaronder donkerder dieptes in afgryslike afsondering wag" (p. 164).

Hierdie beelde hou dus direk verband met een van die wesentlike ruimtes van die roman, sodat 'n mens kan aanneem dat dergelike beelde, benewens die konkretiserende funksie

24) Vgl. in dié verband p. 122 van hierdie verhandeling.

daarvan, ook vanuit hierdie ruimtes gegenereer word en deel van die ruimtestruktuur van 'n betrokke roman is. In *Sewe dae by die Silbersteins* kry ons 'n soortgelyke geval as Henry die rondawel, die "grootste" wat hy nog gesien het (p. 81) binnegaan en intens bewus is van die talryke stelte tande wat hom toeflits. Hy eindig dan sy inventaris met die vergelyking: "Die goeie God is ons Makker: Sy tande gryns oor die horison soos 'n yslike gebou" (p. 82). Hierdie beelde speel as sodanig ook 'n rol in die finale betekenisduiding van die ruimtestruktuur binne die romangeheel.

2.9 Beoordelingskriteria

E. Lindenberg se klag teen Leroux se ruimtebeelding impliseer 'n sekere maatstaf of riglyn wat aangelê is in die beoordeling van die ruimtestruktuur, hier spesifiek dan ten opsigte van die samespel van die konkretiserende en simboliserende hoedanighede van die romanruimte. Dit bly ten slotte dus nog om te besin oor die moontlikheid of daar spesifieke riglyne is waarlangs die ruimtestruktuur van 'n betrokke roman in 'n kritiese bespreking beoordeel kan word.

Uit die bespreking van die transformasioneel-generatiewe aard van die roman het dit geblyk dat die romanruimte uit die ideëlaag ontspring en as sodanig 'n konkretisering, 'n realisering op 'n konkrete vlak is van die tematiese as abstrakte gegewe. Sodra die romanruimte dus uit 'n beskrywingswêreld tot stand kom en nie direk na die ideëlaag verwys in al sy onderdele nie, verloor dit sy primêre funksie.

Volledigheid as sodanig is nie 'n vaste kriterium nie. In die beskrywing van 'n spesifieke ruimte gaan dit veel

eerder om die handhawing van 'n balans tussen die ekonomiese en noodwendige weergee van detail, soos wat dit deur die ideëlaag van die roman bepaal word. Die aanduiding van 'n betrokke ruimtelikheid bloot as 'n "huis", 'n "swembad" of 'n "plaas" kan ewe volledig wees vir die betrokke abstrakte gegewe wat dit konkretiseer, as in die geval van 'n gedetailleerde beskrywing. Dit is verder byvoorbeeld eie aan die droom- en mitiese ruimte dat die ruimtelikhede daarin enkelvoudig, sonder dimensie, getipeer word terwyl dit 'n maksimum aan simboliese geladenheid dra.²⁵⁾

Die onderlinge samehang van die epiese elemente bring mee dat die ruimte ook as 'n funksie van karakterbeelding binne die romanstruktuur kan fungeer. P.D. van der Walt wys op hierdie funksie as hy sê: "Hoe konkreter, duideliker, waarder die agtergrond, des te konkreter, duideliker, waarder die mense" (*Mené Tekél*, p. 62). Konkreetheid as sodanig hang in die finale instansie af van die spesifieke woorde wat ingespan word om die verbeelding van 'n betrokke ruimte moontlik te maak. Die verbale vlak van die romanstruktuur word direk deur die ideëlaag gegenereer en indien dit 'n aspek van die tematiese is dat die ervaring van die ruimte behels dat dit 'n abstrakte gegewe vir die mens geword het, sal 'n opeenstapeling van abstrakte adjektiewe en nomina dus ewe funksioneel wees. Op so 'n wyse verbeeld die roman stilisties die vervreemding tussen mens en wêreld. Dit negeer egter nog nie die waarheid van die stelling hierbo nie: 'n vae ruimte sal minder reliëf aan verhaalpersone gee sodat die karakters as sodanig 'n sekere mate van konkretiteit mis. In die finale instansie sal

25) Vgl. p. 95 van hierdie studie.

die vertelperspektief bepaal waar die fokus en derhalwe die konkreetheid sal val.

Die opmerking van P.D. van der Walt hierbo bring 'n verdere, uiters relevante, vraag ter sprake, t.w. in hoeverre die "waarheid" van die romanruimte 'n kriterium is en wat die begrip waarheid inhou ten opsigte van die romanruimte.

In die bespreking van die transformasioneel-generatiewe ontstaan van die roman het dit geblyk dat die skrywer in die daarstelling van die roman as 'n antwoord op 'n vraag of vrae wat hy uit sy werklikheidservaring aflei, sekere grondstowwe daarvoor uit sy omliggende werklikheid trek. Die fiktiewe aard van die roman as "'n werklikheid" bestaan uit konsepte, elemente, wat nie direk na die werklikheid buite die roman herlei kan word nie. Dergelike konsepte, en derhalwe ook die ruimte, vertoon slegs 'n "bedriegelike gelijkenis" (Weisgerber, *Proefvlucht in de romanruimte*, p. 152) met ons werklikheid. D.H. Steenberg wys daarop dat selfs die beginsel van "seleksie uit die werklikheid" nie strook met die opvatting van die roman as "Dichtung" nie (Vgl. *Sestigerproblematiek*, pp. 321 e.v.). Sodra "waarheid" in terme van ons werklikheid (en dié verskil van persoon tot persoon) as kriterium betrek word op die roman, dan oordeel ons vanuit 'n buite-literêre gegewe.

As "wereld in woorden" (vgl. Dresden, *Wereld in woorden*) het die roman 'n eiewetlikheid en moet op grond van die interne wetgewing beoordeel word. Die geloofwaardigheid van 'n roman as geheel en van sy onderdele berus op die innerlike samehang van sy onderskeie elemente. Die waarheid in 'n betrokke roman is geleë in die beantwoording of ondergeskiktheid aan die wetlikheid van sy eie werklikheid.

(-struktuur), die mate waarin die struktuurdele sinryk geïntegreer is. Enige onderdeel van die roman refereer dus per implikasie na sy geheelstruktuur.

Die bestemmingsaard van die roman kom egter in die gedrang deur hierdie verheffing van die romanstruktuur. Daar moet dus verder gespesifiseer word dat die roman tog in 'n sekere betrekking tot ons werklikheid staan en wel daarin dat die roman "recognizable (is) as overlapping the empirical world but distinct in its self-coherent intelligibility" (Wellek, *Theory of literature*, p. 214). Die gebondenheid van die roman aan die woord bring mee dat dit nooit in dié mate van die werklikheid kan wegbreek soos wat byvoorbeeld in die skilderkuns met die non-figuratiewe kuns bereik is nie. Die fiktiewiteit van die taalkunswerk verhoed egter nie dat die romanruimte in die geheel of gedeeltelik met die lewensmilieu van die leser saamval nie.

Om die kommunikasie tussen leser en roman vol te hou is dit wesentlik dat die vervreemding wat tussen leser en roman kan ontstaan, in die geval waar 'n volkome fiktiewe ruimte geskep word, nie bepaalde grense oorskry nie. Indien daar nie 'n wedersydse aanvulling is tussen die romanruimte en die lewensruimte van die leser nie, kan so 'n ruimte, en by implikasie die hele roman, vir die leser volkome ontoeganklik wees. Enige romanruimte moet 'n sekere betrekking met die leser se lewensruimte handhaaf, maar soos Wellek aantoon, kan die betrekkings waarin die romanruimte tot dié ruimte staan verskillend van aard wees: "the life (lees "ruimte" - PHS) can be heightened or burlesqued or anti-theatized" (*Theory of literature*, p. 212). Die roman beoog immers nie om ons lewensruimte te verander nie maar wél ons instelling daarteenoor. Die inherente afstand tussen ons

ruimte en dié van die roman is funksioneel daarin dat dit vir ons 'n nuwe perspektief op die bekende gee.

In sy kritiek op *Die eerste lewe van Colet*, hou Lindenberg dit teen dié werk dat dit resonans mis omdat die verskillende episodes uit die lewe van Colet nooit "simboliese krag" (*Die Huisgenoot*, 19 Maart 1956) kry nie. Die ruimte vorm eweseer 'n deel van daardie gebeure en is in 'n roman ten nouste betrokke by enige simboliese duiding wat die roman as geheel en in sy onderdele mag hê. Simboliek hou in dat 'n werklikheid op 'n sekere verwysingsvlak (ruimte) verteenwoordigend is van 'n werklikheid op 'n ander vlak. Die simboliese duiding kom tot stand deur sekere verwysings binne die roman wat dui op die bestaan van 'n ander vlak wat direk verband hou met die ideëlaag van die betrokke roman. In *Een vir Azazel*, by wyse van illustrasie, kom die psigologiese individuasie en die dooie aard van die mens se beelde/simbole dikwels ter sprake in dr. Johns se gesprekke. Hierdie gespreksituasie skakel direk met die ideëlaag van die roman, [nl. dat die mens, weens sy skuiling agter sy rede, sô kontak verloor het met die primitiewe onderbewuste lae van sy bestaan dat hy 'n manifestasie van daardie oerwêreld as boos beskou (Adam), 'n bedreiging van sy orde. Die ruimtebeelding gee in 'n reeks opeenvolgende beelde, deur implikasie en soms direk, te kenne dat Welgevonden in die hande van die Stigting tot 'n museum gedegradeer het waarin hierdie versoening met die onderbewuste simbolies nog aanwesig is (vgl. die kelders waarin wyn gefermenteer is) maar soos 'n museumstuk geword het: "Die name is netjies op plakkate aangebring; die geskiedenis is stap vir stap en kamer tot kamer aangedui; ál die houe en geheel die raamwerk is daar: net die inhoud kom kort" (p. 108). Die

verteller dui dan direk die doodsheid van hierdie simbool aan: "Dit is soos daardie vertoonkaste in 'n antropologiese museum waar skedels, handwerk en implemente die eeue oorbrug, en slegs die lewe ontbreek" (p. 108). Die wyndel kry deur hierdie woorde 'n dubbele simboliese duiding: op die een vlak is dit 'n ruimtelik-konkrete verwysing na die individuasiëproses en op die tweede vlak vorm dit in samespel met ander ruimtelikhede (byvoorbeeld die Welgevonden-huis) 'n museumbeeld wat uiteraard verwys na die doodsheid van die Welgevondeninwoners se beelde. Hierdie direkte simboliese duiding vind indirek substansiëring in die glashuise op die landgoed. Wat aanvanklik eers net motief was, word deur die heenwysingsmoontlikhede en die herhaling daarvan in dieselfde betekenisfeer 'n simbool.

Alhoewel dit uiteraard in hierdie roman slegs om die Welgevondeninwoners gaan, kry dit 'n universele karakter deur die talle verwysings waardeur Welgevonden as simbool van die universum na vore kom. Dr. Johns gee dit direk te kenne as hy sê: "Maar ons is eintlik net 'n parodie van die buitewêreld" (p. 128).

Die feit dat die ideëlaag as't ware deur een van die verhaalpersone uitgefilosofeer word, het belangrike implikasies vir die geslotenheid van die struktuur. Enige simbool in hierdie betrokke roman refereer na 'n verwysingsvlak (die betogende "filosofie" van die werk) wat binne die roman self gestalte aanneem en bestaan: die ruimte as 'n romanwerklikheid verwys m.a.w. na die filosofieë van dr. Johns as 'n ander werklikheid wat in die roman bestaan. Die betrekking tussen die ruimte as konkrete beeld en die filosofie as abstrakte gegewe bestaan nie in 'n illustrering of blote eksegese van mekaar nie. Duidings op ander vlakke, byvoorbeeld

ten opsigte van die verhaalpersone, wys heen na 'n tweede betekenisvlak, nl. dat Welgevonden ook 'n gestig geword het. As sodanig word die Welgevondenruimte met sy inwoners simbool van 'n bewussynstoestand van die gemeenskap. Subtiële heenwysings dui daarop dat Welgevonden tewens ook "verlore paradys" is. Die talle duidingsmoontlikhede is kenmerkend van die simbool wat nie eenduidig verwys na 'n spesifieke ander "werklikheid", vlak, nie.

V In die derde trilogie (18-44, *Isis Isis Isis* en *Na'va*) is die "wit huisie" van die knolskrywer een van die herhalings-elemente wat die sikliese aard van die trilogie substansieer. In elk van die drie romans kry die "wit huisie" 'n sekere simboliese geladenheid maar konstitueer 'n reeks beelde wat oor drie romans strek sodat die ruimte-simboliek van die trilogie ook as 'n eenheidskeppende faktor optree.

Die toenemende stilering in beeldingsmetodes in Leroux se oeuvre, laat dit neig na die allegoriese en bewerkstellig gevolglik op die oog af 'n vervlakking in die simboliese heenwysingsmoontlikhede van die konkretiseringsmiddele. Leroux verryk egter die eenvoudige een-tot-een betrekking tussen beeld en betekenis deur die toevoeging van die simboliese duidingsrykheid van die ruimte in die mite en die droom sodat die simboliese duidingsmoontlikhede van die ruimte 'n geweldige kompleksiteit verkry.

Die vraag is egter nog of die bestaan al dan nie, van simboliese duiding in die ruimtebeelding as riglyn kan dien vir 'n kritiese evaluering van die ruimtestruktuur in 'n betrokke roman.

Lindenberg se klag hierbo onderstreep veel eerder 'n

eienskap van die goeie letterkundige werk as wat dit in wese 'n kriterium aandui, t.w. dat die goeie letterkundige werk nie in die aktuele vassteek nie maar deur sy simboliese duiding 'n universele reikwydte kry in sy talryke heenwysingsmoontlikhede. Hierdie universele betekenisduiding vorm trouens een van die kriteria waarvolgens tussen 'n goeie en swak letterkundige prosawerk onderskei word. In die roman self, kan die simboliese duidingsmoontlikhede van die ruimtestruktuur alleen nie die basis vorm vir so 'n beoordeling nie. Die riglyn hier is eerder die mate waarin die ruimtestruktuur die simboliese duidingsmoontlikhede van die ander epiese elemente substansieer en, as primêre kriterium, tot volle konsekwensies voer weens die innerlike samehang van die epiese elemente in hul transformasioneel-generatiewe ontstaanswyse. Die ruimtestruktuur in 'n betrokke roman dra nooit die volle simboliese heenwysingsmoontlikhede van die romangeheel nie.

Ten slotte: 'n mens weifel om van beoordelingskriteria te praat as synde riglyne wat buite die roman 'n bestaan voer, omdat die kreatief-ontwikkende aard van die roman, as vrug van die menslike verbeelding, hom nie deur wette laat bind nie. D.H. Steenberg (*Sestigerproblematiek*) wys andersyds daarop dat die roman as sodanig nie sy eie wetgewer kan wees nie, "want sodra 'n objek sy eie norm word, is verabsoluteering daarvan onvermydelik" (p. 368). Gevolglik benader hy die hele aangeleentheid van romankritiek vanuit die transformasioneel-generatiewe ontstaanswyse van die roman en betrek dit "op die hele roman, op al sy komponente in hulle bestaansreg as geïntegreerde outonome eenheid" (p. 365). Dit komplementeer die siening hierbo dat die primêre riglyn by die evaluering van 'n onderdeel van 'n kunswerk die

bestaansreg daarvan is as komponent van 'n "geïntegreerde outonome eenheid".

3 VERVREEMDING EN VERSOENING

3.1 Doelstelling

In hierdie afdeling word beoog om enkele aspekte van E. Leroux se romanruimtes te belig en dan veral dié wat deel vorm van die "flinke misverstandskwosiënt" (Du Plessis in *Perspektief en Profiel*, p. 605) wat Leroux se romans ten dele ontoeganklik kan maak.

Die ver-beeldingsmetodes van die "nuwe" roman verskil wesenlik van die tradisionele roman en vereis die regte perspektiefinstelling van leserskant. Benader 'n mens Leroux se romans reg, word jy veel meer bewus van die interpretasiesuggestie wat in sy romans verstrooi lê en kan jy gevolglik dan 'n sinvolle kommunikasie met die boek behou.

Die verskillende ruimtelike aspekte wat moontlik hierdie kommunikasie kan verbreek, word opeenvolgend onder die loep geneem en binne die kader van spesifieke romans of binne hul sikliese verband belig.

Na aanleiding van Lindenberg se klagte word die hele kwessie van simbool en simboliek aan die orde gebring en ek het hoogstens probeer om by benadering Leroux se werkswyse nader toe te lig, spesifiek dan afgestem op die ruimtesimbool. Uiteraard is dit, soos ek hier aantoon, moeilik om oor iets te bespiegel wat vir sy wesenlike betekenisrealisering afhang van 'n "belewing" en nie van rasionalisering nie.

Die titelduiding van hierdie afdeling mag op die oog af

pretensieus voordoen: "versoening" slaan hier op die wyse waarop Leroux self in sy romans 'n sinvolle kommunikasie tussen leser en boek bewerkstellig.

3.2 Perspektiefinstelling

Die fiktiewe aard van die roman as verbeeldingsproduk vereis van die leser dat hy 'n ander instelling sal hê teenoor die romangegewe as byvoorbeeld in die geval van 'n feitegeskrif. Die tradisionele sinnetjie vooraf, waarin die skrywer die romangegewe aan die werklikheid onttrek, noop die leser om aan die fantasie 'n toegewing te maak, ook in die gevalle waar hierdie openingskonvensie nie formeel in die roman aan gebied word nie. "Lewensegtheid" of "werklikheidsgetrouheid", weet die leser, is nie die primêre doelstelling van die roman nie.

Leroux gee in die motto/openingskonvensie van *Die Mugu* duidelik blyke van die mate waarin hierdie roman sekere verbande met die werklikheid aangaan, maar ook hoe die werklikheidsgegewe in dié roman getransformeer is deur die skeppen van die verbeeldingsaktiwiteit:

Alle karakters en gebeurtenisse is denkbeeldig. Die koerantberigte is 'n samevatting van berigte wat orals in die pers verskyn het en word toegedig aan die Klarinet wat ewe-eens denkbeeldig is. Die eendsterttaal is aangehaal uit tydskrifte, koerante, verhale van gewese eendsterte en mededelings van bestaande eendsterte.

Soos reeds voorheen betoog, is selfs hierdie skynbare "seleksie" van gegewens uit die werklikheid geen basis vir die beoordeling van romangegewens vanuit werklikheidskriteria nie.

Dit is eers in *Sewe dae by die Silbersteins* dat hierdie openingskonvensie ook direk afgestem is op die aard van die ruimte in die roman as skepping van die verbeelding: "Daar bestaan nie 'n plaas soos Welgevonden nie." Hiermee word die fiktiewe aard en die feit dat Welgevonden volkome wegstaan van die "werklikheid", direk aangebied as premisse vir die volle inwerking van die romanruimte in die leser. In die roman self word die Welgevondenplaas egter binne 'n spesifieke geografiese raamwerk geplaas deur verwysings na bestaande plekke soos o.m. Bishops Court. Welgevonden word 'n tipies Kaapse wynplaas met 'n bottelary ontwerp "deur 'n Kaapse argitek wat hom ten doel gestel het om die gees van die Kaapse styl in die moderne fabrieksontwerpe behoue te laat bly" (p. 72). Talle gebruiksartikels op die plaas, soos die "slaweklok" wat die ete aankondig, situeer hierdie plaas binne die Kaap(provinsie). In *Een vir Azazel* waar die onmiddellike geografiese ruimte weer die Welgevondenplaas is, is daar 'n nadere spesifisering deur die verwysing na die "Heuningberge" (p. 29). In *Die eerste lewe van Colet* is daar deurgaans verwysings na bestaande plekke in die Kaapstad-omgewing: Tamboerskloof (p. 7), Robbeneiland (p. 8), Tafelberg, Houtbaai (p. 19), Kloofnek, Constantia, Melkbaai (p. 71) - almal verwysings wat die leser noop om die romanruimte aan 'n werklik bestaande plek te bind. Die transformerende aard van die roman maak egter dat sulke verwysings net in die romanwerklikheid hul bestaan het en nie direk skakel met ruimtes wat vir die leser bekend is nie. Die Kaap van die eerste trilogie is nie die Kaap wat werklik bestaan nie, maar Colet se Kaap, Gysbrecht se Kaap en die Kaap van *Die eerste lewe van Colet*, *Hilaria* en *Die Mugu*. Die leser se ervaringsmomente van 'n betrokke ruimte, wat ooreenstem met die uitbeelding van daardie betrokke ruimte

in die roman, is die basis waarop daar 'n sinvolle kommunikasie tussen leser en roman tot stand kom. Dit vorm tewens die basis waarop die Suid-Afrikaanse, meer spesifiek die Afrikaanssprekende leser, die satiriserende aard van uitsprake in die roman begryp. As die knolskrywer in *Na'va* praat van "die skaakmat van ons burgerlike bestaan in hierdie sonnige, steriele land" (p. 44) en die "positiewe kondisionering" in 'n "jong en lewenskragtige land" (p. 49), verloor sulke uitsprake al hul trefkrag indien die leser dit nie spesifiek knoop aan die Suid-Afrikaanse ruimte nie.

In *Sewe dae by die Silbersteins* is daar enersyds talle plekke waar die leser se ervaringsmoment van 'n Kaapse plaas ooreenstem met die plaas wat in die roman gestalte aanneem, andersyds bots leserservaring en romanbeelding op net so baie plekke en dit is in dergelike gevalle waar die leser sy toegewing moet maak aan die fantasie. Hierdie momente van vereenselwiging met en vervreemding van die romanruimte lei tot 'n boeiende jukstaposisie van werklikhede in Leroux se romankuns en vorm die basis van die groteske as onderliggende prinsipe in sy ruimtekonsipieëring. Hieroor later meer.

In die motto vooraf in 78-79 gee die verteller te kenne dat die park wat 'n deel vorm van die onmiddellike fisiese ruimte in hierdie roman, "nie die park in Oranjezicht (is) nie". Hiermee word eerstens dan die fiktiewe aard van die onmiddellike fisiese ruimte weer eens geaksentueer. Hierdie aanduiding kry egter 'n verdere betekenisduiding as die leser, na die lees van die roman, tot die besef kom dat daar nêrens in die roman enige heenwysings is wat hierdie park enigszins aan dié van Oranjezicht bind nie en dat die verteller die leser met hierdie aanduiding doelbewus probeer mislei. Die uitwerking hiervan op die leser is dat hy hom

opskerp teenoor wat die verteller oor die ruimte te kenne gee en dit tewens ook sal vergelyk met die perspektief van die verhaalpersone op die ruimte. Die leser weet derhalwe ook dat hy, benewens sy toegewing aan die fantasie en fantastiese, nie al te goedgelowig moet wees nie.

Kontrole van die karakters se waarneming van die onmiddellike ruimte is in die werke van Leroux uiteraard moeilik weens die bysiendheid van die meeste van die verhaalpersone waardeur hul vermoë tot objektiewe verslaggewing beperk word. Die leser beweeg, soos Henry, "in die waas van sy half-blinde wêreld" (*Sewe dae by die Silbersteins*, p. 44) en moet gevolglik staatmaak op die mededelings van die ouktoriële verteller. Paradoksaal egter is die wyse waarop die "blinde" verhaalpersone meer sien as die persone met twee gesonde oë. Johny Doepels kan met sy een oog gelyktydig in twee wêreldes sien (*Die Mugu*, p. 46) en neem binne en buite waar (p. 63). Hierdie sienersvermoë word egter nie aan Henry (*Sewe dae by die Silbersteins*) verbind nie. Bysiendheid kry in hierdie roman 'n ander konnotasie, nl. dat dit 'n "blindheid van die gees" (p. 34) is en nie direk betrekking het op die waarneming van uiterlikhede nie. Juliana Doepels (*Die Mugu*) het "twee enorme blou oë ... dof en wit soos van iemand wat blind is" (p. 8) maar dit is "die oë van 'n mistikus en almal wat hulself geroepe voel om 'n waarheid te verkondig" (p. 133).

Die antropomorfiese aard van die ruimte bring mee dat die ruimtebeeld in die roman vanuit 'n verhaalpersoon altyd subjektief gekleur sal wees. Die leser is dus afhanklik van soveel as moontlik perspektiewe op 'n betrokke ruimte om 'n ware beeld van die betrokke ruimte te vorm. Suzanne

(*Hilaria*) beskou Colet se huis in Tamboerskloof met die "geblonde tapyte" as "kleinburgerlik" (p. 39), terwyl Marie se waarneming gekleur is deur die skok van die botsing tussen verwagting en vervulling: "Die nommer is reg, maar is dit die plek - daardie huisie met die geroeste dak en die enkele palmbome agter die klimopheining?" (p. 68). Beide sienings bots met die meer romanties gekleurde beeld wat die leser vir homself kan vorm van Colet se waarneming van sy huis (p. 35).

Uiteraard is daar soveel faktore wat 'n persoon se waarneming van uiterlikhede beïnvloed. Die beligting op 'n spesifieke toneel het byvoorbeeld 'n wesentlike invloed op 'n persoon se waarneming: die posisie van die son kan so wees dat "alles in duidelike perspektief kom, maar terselfdertyd 'n vals indruk laat" (*Die Mugu*, p. 18). Andersyds kan dit as't ware 'n eie lewe aan 'n ruimte gee deur die uitdy en inkrimping daarvan, soos wanneer Julius Johnson uit Gysbrecht se sel loop en dit "meteens groter, die lig helderder - en dan weer kleiner en dowwer" word (p. 115). Afstande, groottes en hooftes verkry 'n labiliteit en hang nie in die finale instansie af van maatstokwaarnemings nie.

Onder die invloed van drank sien die verhaalpersone voorwerpe "wasig by die buitelyne" (*Die Mugu*, p. 45) sodat direk sien en reg sien 'n besweringsmiddel teen die chaos van die gees word. Paniek word besweer "deur alles om jou waar te neem" (p. 45). Te naby sien hou egter die gevaar in dat 'n mens allig bysiende kan raak. Bysierendheid word tewens 'n "diesseitige" gerigtheid waardeur voorwerpe en ruimtes of vervorm of hul geheelverband verloor. In die finale instansie kan die gawe om te sien daartoe lei dat 'n mens te

veel sien en belas word met die "vloek van kennis" (p. 106).

Tradisioneel sou die leser kon staatmaak op die mimetiserende aard van 'n spieël maar in Leroux se ruimtes het die spieëls hierdie kenmerkende eienskap verloor en ook 'n "bedriegende sintuig" geword. Aan die een kant vlek dit onnadiglik oop, maar aan die ander kant speel dit saam in die illusie-skepping: Marie word gevlei "deur die véraf, vervalste weerkaatsing" (*Die Mugu*, p. 68) van die spieël; die middeljarige, bonkige Mrs Silberstein teer op haar "slank" postuur wat hāār spieëls weerkaats (*Een vir Asazel*, p. 48). Per slot van rekening leef hierdie verhaalpersone in 'n "glasbedrog" en word hierdie liturgie 'n verbond met die duiwel (*Die Mugu*, p. 68) waarin spieëls uiteraard net dit reflekteer wat 'n mens daarin projekteer.

In die derde trilogie (18-44, *Isis Isis Isis*, *Na'va*) sien die leser deur die bysiende oë van die knolskrywer, sodat die ruimtebeeld in hierdie romans volkome gesubjektiveer en gekleur is deur die simpatieë en antipatieë van die knolskrywer.

Om te sien is deel van die gawe van God (18-44), 'n vermoë om die "moms-kerm te peil" (*Sewe dae by die Silbersteins*), om die gawe van die "derde oog" (*Die derde oog*) te hê wat verby die waarneembare kyk en die dieperliggende sin en samehang van dinge raaksien, om die "beeldvlak weggesteek agter die verdorwe opvatting" (*Die derde oog*, p. 99) uit te lig.

Leroux se romans eis van die leser dat hy 'n spesifieke instelling en benadering tot die romanbeelding en romangeheel sal hê - dit is premisse vir die wedersydse spel met die verbeelding wat eie aan die romankuns is. Eers dan kan die

leser verby die subjektiewe kyk en die sin van ook die ruimte peil soos wat dit as subjektiewe gegewe in die roman bestaan.

3.3 Die verinnerlikingsprinsipe

Reeds vanaf *Die eerste lewe van Colet* sentreer Leroux se romans om 'n psigiese kern, om die uitbeelding van "'n eensame drama wat slegs in 'n enkele gemoed afspeel" (*Sewe dae by die Silbersteins*, p. 112). Soos die knolskrywer, stel Leroux as skrywer primêr belang in die "vibrasies van die psige van die alledaagse mens" (*Na'va*, p. 106), in die "innerlijke mekaniek van het verloop" (Greshoff, "*De Nederlandsche Post*", Desember 1956).

R. Antonissen praat van 'n onderliggende verinnerlikingsprinsipe wat die totale vormgewing van *Die eerste lewe van Colet* beheers: "Feitlik is dit 'n roman sonder 'intrige', sonder 'n in-sigself-belangrike-gebeure-buite-die-mens; hier tel alleen dit wat van die 'siel' is, dit wat die 'siel' maak en bewerk, en dit wat deur die siel gemaak en bewerk word" (*Kern en Tooi*, p. 173). Hierdie verinnerlikingsproses ontstaar direk weens 'n sekere psigiese ingesteldheid teenoor uiterlike dinge wat 'n sekere "onpersoonlikheid" (*Die eerste lewe van Colet*, p. 117) het en die mens noop om "hom meer gestemd (te maak) op wat in homself aangaan" (p. 117). Colet is terdeë bewus van die wyse waarop hy alles na homself herlei en dat alles wat sy menswees behels, "net in sy verbeelding bestaan het" (p. 116), dat alle dinge onwerklik word "asof dit net in sy gedagtes plaasvind" (p. 95). Die denkruimte word Colet se ontvlugtingsplek waarin hy hom, in sy latere jare, oorgee aan die wêreld van sy verlede wat "oneindig geheimsinnig, onwêrelds en melankolies" (p. 37)

gekleur was. Die teenswoordige werklikheid ervaar hy as teneerderukkend en die oorgawe daaraan, die aanvaarding daarvan is 'n "toegewing aan magte wat teen hom is" (p. 37).

Dit volg vanself dat waar so 'n toestand heers, die mens in 'n hoë mate daarna sal strewe om die neerdrukkende werklikheid (dit wat hom omgeef) sal probeer versag deur 'n projeksiering van die romanties gekleurde, die "onwerklike" op daardie werklikheid. Slaag dit egter nie, soos in Colet se geval, vind daar 'n toenemende terugtrekking in die psige plaas en leef die mens volkome in sy werklikheid wat uiteraad nie kontak hou met die empiriese werklikheid nie. Alle uiterlike dinge wat so 'n persoon dan ervaar, eksisteer alleen in sy bewussyn: 'n volkome gesubjektiveerde ruimte met persone en gebeure wat omgeef is van die fantastiese, die bisarre, die werklikheidsvreemde (empiries beskou).

In die "nuwe" roman is daar afgesien van die vertellersfiguur (ouktorieel) sodat die "verhaal" direk vanuit die bewussyn van die verhaalpersoon belewe word. 'n Uitvloeisel hiervan was die sogenaamde "bewussynstroom"-tegniek en die "monologue interieur" waardeur die roman 'n direkte beleving van die bewussyn van die verhaalpersoon (as individu of gemeenskap) geword het. Die "nuwe" roman is op dié wyse 'n romanmatige diagnostisering van 'n bewussynstoestand waarin daar werklik net sprake is van een ruimte: (die psigiese.) Leroux lei sy lesers geleidelik vanaf die eerste trilogie, in hierdie nuwe wêreld van die bewussyn in waar net die "siellike" bestaan en die epiese elemente 'n getransformeerde bestaan voer en die leser dit moet ervaar "eerder by wyse van gevoel as beelde" (*Hilaria*, p. 47).

In *Hilaria* word die basiese verhaalelement alreeds saamgevat

in die voorwoord: "Die voorbereiding en die hou van 'n optog om plastiekblindings te adverteer". In die roman self word feitlik net toegespits op die "binne-lewe" van Colet en dan veral op die wyse waarop hy instromende sensasies verwerk en met sy jeugherinnerings vermeng. Tipografies word hierdie bewussynstoestand nog deur parentese geskei van dit wat buite Colet staan. Geleidelik verdwyn hierdie skeiding egter sodat binne en buite tipografies een word.

In *Die Mugu* word die innerlike beleef slegs skynbaar geskei deur die afdelingsbetiteling: "Die Mugu van binne". In wese loop binne en buite van die aanvang van sy verhaal alreeds deurmekaar as Gysbrecht hom oorgee aan "die swewende, ontoelaatbare verbeeldingsvlugte" (p. 2) en dié loop dan uit op die bestaan binne-in homself van "sy ander self wat die eienaardige dualisme van hier en nie-hier-nie veroorsaak" (p. 47).

Die reis deur die landskap word in die "nuwe" roman 'n reis deur die streke van die gees, ter wille van 'n peiling van die toestand van die menslike psige. In *Sewe dae by die Silbersteins* val die klem hoofsaaklik op die innerlike groeiproses wat Henry deurmaak van 'n "vlekkelose klein robot" (p. 13), van die "jongman met die engelgesig" en "silwersiel" tot een wat ontwaak tot 'n besef van die wese van goed en kwaad, wat die vermoë maar halfpad ontwikkel om die momskerm te peil. Sy kennismaking met die hoogs gemeganiseerde plaas, wat 'n groot deel van die roman beslaan, opponeer in die ruimtelikheid daarvan nie hierdie fokuspunt op die siel nie omdat die ruimte as sodanig self "sielik" is. Die plaas staan hier vir die leser en die verhaalpersoon as 'n fantastiese verskynsel omdat dit 'n plaas is

soos wat 'n mens net in jou drome kan ervaar: romanties soms, maar grotendeels 'n nagmerrie, dus visionêr, surrealisties.

Kyk 'n mens, soos die verteller in *Een vir Azazel*, deur die "oog van die luiperd" in die bewussyn in van die Reus, word jy bewus van die bestaan van 'n werklikheid, 'n wêreld, 'n ruimte, wat nog veel meer vervorm en vreemdsoortig is: in sy waarnemingstroom bestaan die ruimte uit "groen skaduwees", "tonnells van blouwinde", "spelonke van papierblomme" (p. 34) waar die paradys en die chaotiese vlak naasmekaar bestaan (p. 34). In hierdie surreële ervaring word die "rasionele beelde van die dag die beelde van die nag" in 'n "skemerwêreld" van bestaan (p. 135). De Goede wil dat hierdie wêreld dié wêreld is: "Dis nie drome wat jou van die werklikheid vervreem nie; dis die werklikheid wat jou van jou drome vervreem" (p. 154).

De Goede se belewing van Oita in *Die derde oog* word vir hom 'n nagmerrie waarin hy vasgevang sit: hy skud sy kop "asof hy hom uit die droomwêreld wil wakker skud" (p. 114). Dit skakel direk met die Brigadier se waarskuwing aan De Goede voor hy op dié tog gaan: "In hierdie stryd is dit soos 'n droom, (...) Daar is niks wat nie ondubbelsinnig is nie" (p. 20). Hiermee word die wesentlike aspek van die ruimtebeelding in Leroux se romans aangedui: [die leser word gekonfronteer met ruimtelikhede wat ten opsigte van hul betekenisinhoud volkome dubbelsinnig is.] Soos Henry (*Sewe dae by die Silbersteins*) kom 'n mens dan te staan voor hierdie drie kernvrae: "Wanneer eindig bewuste denke? Wanneer begin die oerbeelde wat uit die voorslaap kruip? En wanneer is mens die naaste aan die wesenswaarheid?" (p. 152).

Isis Isis Isis word in die voorwoord daarvan formeel aangebied as 'n "reisbeskrywing na binne" wat korrespondeer met 'n uiterlike reis. Die lande waardeur hy reis, kry hul finale betekenis egter vanuit die innerlike landskap wat direk gerig is op 'n oplossing van 'n psigiese probleem: die heel maak van die versplinterde self wat deur 'n "Osirifikasie" oor die hele wêreld versprei lê. Die kern van die psigologiese proses lê opgesluit in die enigmatiese Bettie van De Doorns, 'n ruimte wat hy geprojekteer vind in byna al die lande wat hy besoek. Hy kom dan tot die besef dat hy "al die bekende dinge herken wat ek orals met my onbewus saamdra" (p. 41).

18-44 en *Na'va* is soos *Isis Isis Isis* die sentrale, gesubjektiveerde belewings in die bewussyn van die verteller. Kompositories word 18-44, *Isis Isis Isis* en *Na'va* formeel aangebied as romans wat in retrospeksie tot stand gekom het en derhalwe vir die leser 'n belewing bied van 'n geestelike herbelewing van die knolskrywer.

In die bespreking van die antropomorfiëse aard en gerigtheid van die romanruimte en die topologiese eienskappe daarvan, is alreeds daarop gewys dat die ruimte nie met werklikheidskriteria benader kan word nie. Verder ook dat, hoe gesubjektiveer die ruimte ook al is, daar altyd 'n kontakpunt tussen die leser se ervaringsmomente en dié momente wat die roman weergee, moet wees. Hierdie kontakpunt maak dit uiteraard moontlik dat die leser die romangegewe (-momente) sinvol kan interpreteer by alle vreemdsoortigheid wat dit mag hê, soos aangetoon hierbo.

Leroux se romanruimtes is soos die Brigadier in *Die derde*

oog vir De Goede waarsku, 'n ruimte waarin "niks (...) nie ondubbelsinnig is nie". So 'n ruimte is opgebou uit simbole en soos De Goede besef, moet jy as leser, om "hierdie wesentlike wêreld van fantasie en drome te begryp, (...) vaste grond onder jou voete hê" (pp. 114-115). Dit beteken nie dat dergelike ruimtesimbole bloot rationeel benader moet word nie, maar dat dit met die rede én die hart ervaar moet word.

3.4 Simbool en simboliek

3.4.1 Die literêre simbool

As 'n literêre kunswerk, kommunikeer die roman deur die daarstelling van 'n reeks opeenvolgende beelde. Hierdie werkswyse gee aan die roman 'n dramatiese karakter. Die enkele beeld is in die geval van die roman 'n dinamiese situasie waarin die epiese elemente in 'n samespanning verkeer om op objektiewe wyse gestalte te gee aan die tema/ideëlaag van die roman.

Die begrip "beeld" impliseer ook dat dit 'n vergelykende of verwysende aspek inhou, soos in die vergelyking of metafoor. In dergelike gevalle waar die vergelyking of metafoor in die roman gebruik word, is die referent gewoonlik ook in die roman teenwoordig en kan dit, soos voorheen betoog, eweseer deel uitmaak van die romanaktualiteite. Waar 'n reeks beelde in 'n roman mekaar opvolg en 'n verwante strekking of heenwysingsfeer het, kom die simbool tot stand.

J. Kannemeyer (vgl. *Prosa-kuns*, p. 81) stel dit as 'n vereiste (en Lindenberg se kritiek is hierop gebaseer) dat

'n objek (epiese element) eers 'n volwaardige bestaan in die romanwerklikheid moet vind alvorens dit enige simboliese duidings kan dra, dat dit eers 'n konkrete bestaan in eie reg moet vind alvorens dit kan heenwys. Die simboliese kan weens die beeldende aard van die roman nie as 'n ekstra betekenis aangeheg word nie maar moet self uit die konkrete gegewe spreek: "Water kan baie dinge beteken ... Maar vóór alles moet dit gewone water wees - H₂O" (Grové, *Oordeel en Vooroordeel*, p. 213). Simboliek in 'n verhaal ontstaan dan wanneer daar in die roman sō uitgebeeld word dat 'n sekere lewenswaarheid agter die feitlike romanwerklikheid kenbaar word - die lewenswaarheid word sigbaar uit die sintuiglik waarneembare wat in die roman ingebed is.

Die literêre simbool verskil van die teken in dié opsig dat dit nie 'n spesifieke referent het nie. Al word die simbool self herken as 'n definitiewe objek, of as iets wat ten minste verwantskap vertoon met 'n definitiewe objek, kry daardie objek nie op sigself betekenis nie, maar wel eers binne kontekstuele verband. Die herhaalde gebruik van iets ('n objek) in dieselfde betekenisfeer gee daaraan 'n fasetryke betekenis en heenwysingsmoontlikheid waardeur dit 'n simboliese duiding kry. Die konteks waarin dit gebruik word, gaan in die finale instansie bepaal watter betekenismoontlikhede dit kan aanneem en nie, soos Kannemeyer e.a. betoog, die mate waarin dit as objek (on)genoegsaam vorm kry nie.

Die literêre simbool verwys nie na 'n konkrete gegewe nie. Kontekstuele plasing in die roman bewerkstellig 'n kontakpunt tussen objek en 'n onbegrensde werklikheid. Die gebrek aan 'n spesifieke referent maak dat die simbool

derhalwe poli-interpretable is. Die romankonteks gee egter riglyne vir 'n moontlike, soms spesifieke interpretasie van die simboliese duiding van 'n betrokke simbool.

Die literêre simbool het dié waarde dat dit 'n werklikheid, 'n abstrakte waarheid, 'n begrip deur middel van 'n visuele aanbod aan ons waarneming kan onderwerp - die simbool is dus 'n werklikheidsobjek ('n swembad, 'n huis, 'n plaas) waarin sekere abstrakte werklikhede gekonsentreer en gekonkretiseer word. In 'n sekere sin is dit 'n sigbare teken van iets onsigbaar insoverre die simbool uitdrukking gee aan magte wat gedeeltelik onsigbaar bly omdat hulle net in abstrakte sin waargeneem kan word.

In die roman is simboolgebruik van nut vir die verteller insoverre dit sy ervaring(e) organiseer, objektiveer en 'n dieper dimensie gee. Die simbool funksioneer as die sametrekkingpunt van uiteenlopende ervarings waardeur die ervaring self 'n sekere ordening kry en in daardie ordening juis ook die komplekse samehang tussen skynbaar disparate en geskeie elemente aantoon. Die simbool skep op eiesoortige wyse 'n eenheid deurdat dit as vorm begrens en bepaal en aldus dien as teenvoeter vir die chaotiese. In 'n wêreld waar die transendente waardes hul krag verloor het en God se stem die stem van "lewensruimte" en behuising (*Die derde oog*, p. 68) word, is die projektering van transendente werklikhede op objekte self 'n opstand teen die chaos en die absurditeit van die menslike toestand in sy horisontale gerigtheid.

Die ruimtelike gegewe in Leroux se romans verkry op tweeërlei wyse so 'n simboliese duiding: enersyds binne die konteks van 'n enkele roman, andersyds deur die

herhaling van ruimtebeelde in opeenvolgende romans.

Vir H.C.T. Muller is die stroom op Welgevonden (*Een vir Azazel*) "die treffende en veelkantige sentrale simbool van die boek" (*Kriterium*, jrg. 11, nr. 3, Oktober 1964, p. 30). Die stroom as 'n ruimtelike gegewe in die wyer ruimte van Welgevonden kry 'n bestaan deur die verskillende situasies waarin dit die sentrale plek inneem. Deur verskillende kontekstuele toepassinge kry dit verskillende betekenisinhoud waardeur die simboliek van die roman tot stand kom. As simbool wys dit na die abstrakte stroom van die elementale lewe in die menslike psige.

Die stroomsimbool vloei egter dwarsdeur Leroux se oeuvre, soms ondergronds (*Hilaria*, *Die Mugu*, *Die derde oog*), soms op die oppervlakte (*Sewe dae by die Silbersteins*, *Een vir Azazel*) om uiteindelik uit te mond in die see (18-44, *Isis Isis Isis*, *Na'va*). Dit is met ander woorde 'n sirkulerende simbool wat eenheidskeppend in Leroux se sikliese oeuvre werk en heenwys na 'n werklikheid, 'n abstrakte begrip: die menslike psige wat die kern vorm van Leroux se siklies gefasetteerde Ideëkern.

Reeds in *Hilaria* is hierdie simbool ruimtelik gefundeer en word in verband gebring met 'n bewus wees van 'n vorm van lewe wat buite die direk waarneembare staan maar tog homself opdring. Colet loop deur die strate van Kaapstad en besef: "Onder die teer vloei die Heerengracht stilweg. Daar is seker honderde riooltonnels en myle van gekleurde elektriese drade. Hoe ingewikkeld is alles nie" (p. 26) en later, in 'n terugflits, dink hy aan die rioolpyp by Seepunt: "Naby Seepunt het 'n rioolpyp in die see ge-loop, 'n swart teerbesmeerde tunnel, geheimsinnige

verbinding met die onderwêreld" (p. 38). Die "onderwêreld" slaan hier enersyds op 'n letterlike vlak - die grond onder die teer, die oppervlakte - andersyds verkry dit deur sekere verwysings 'n heenwysing na 'n abstrakte vlak van bestaan: dit is "die goue stroom. Stroom wat terugvloei na sy oorsprong" (p. 101), "Die goue stroom. Hilaria!" (p. 93), dus stroom wat in verband staan met die hergeboorte, die nuwe lewe, die groot gang van die lewe as sodanig.

Enersyds word die inherente dualiteit van die stroom as simbool ook alreeds hier beklemtoon as Colet sê: "Rioolvore is helder strome ..." (p. 101). Daarom kan hy in die absurde beeld in sy gedagtes van Julius Johnson by die latrine, as hy die ketting met sy groottoon trek, dink dat Julius dan "naaste aan die stroom" (p. 92) is. Op kosmologiese vlak skakel hierdie dualiteit wat in die ruimte-simbool ter sprake kom met die uitspraak in *Die Klarinet* (*Die Mugu*): "Die lelies is daar (...) Maar die brandnekels is ook daar (...) Daar is ook die rioolpoele, die harde waarheid". Op simboliese vlak verwys dit na 'n spesifieke eienskap van die menslike psige, nl. dat dit inherent dualisties is - die tema van *Sewe dae by die Silbersteins*.

In *Die Mugu* word Gysbrecht in daardie oomblik wat hy gebroke langs die asblik lê, intens bewus van 'n bestaan onder die oppervlakte:

.... dis 'n luidspreker, hierdie koue teerbedekte oppervlakte; wat is onder? 'n laag konkreet miskien of granietblokke en verder onder 'n rivier wat uitgemessel is en êrens na die see vloei, al die ou

spruite vasgevang in tonnels; hulle bestaan nie meer nie, weg is hulle, weg is die stroompies, weg is die sonlig, donker is die grotte; dis hol natuurlik, die hele stad is hol van onder, 'n spelonk met elektriese drade, rioolvore (p. 67).

In samespel met die voorwoord waarin Juliana Doepels dit het oor die doodsheid van die mite en die simbole van die mite, kry hierdie ruimte-ervaring 'n betekenis wat heenwys na die toestand van die elementale lewenstroom: dit is ondergronds verseël met graniëtblokke, gekanaliseer en volkome dood. Die onstigtelike optrede van die eendsterkte word deur 'n ruimtelike beeld direk in verband gebring met hierdie toestand. Die verbitterde ouers kyk afgunstig na die jong klomp, "na die opgekropte energie, wat uiting vind in die rukmaat, met verlange na die stroom wat die walle oorstroom en grondverspoelingslote deur die saaië, troostelose aarde maak" (p. 61). Met hierdie opmerking van die verteller vind die ruimtelike gegewe (stroom) en 'n antropomorfies-abstrakte gegewe (verlange) 'n kontakpunt. In hierdie samespel kom die simboliek tot stand.

'n Ander ruimtelike gegewe wat deur heenwysing 'n sin kry wat buite die kontekstuele val, is die see. Gysbrecht sien die see nie net in sy dinglikheid nie maar ook as "'n vormlose, hoorbare massa wat 'n onbekende lewe huisves" (*Die Mugu*, p. 81) en beklemtoon die inherente dualisme daarvan: "die waters het 'n reuk van hulle eie - 'n kenmerk van ontbinding, maar dit is nie afstootlik nie, dit is eerder prikkend" (p. 82). Dergelike heenwysings lê op subtiële wyse versteek in die roman, maar word op die duur self ook 'n aantal "waterwysers" wat die ware

ligging en aard van die stroom uitwys.

As die stroom self ewe skielik in *Een vir Azazel* op die oppervlakte kom vloei, is 'n mens dadelik bedag daarop dat die ligging van die stroom insigself iets te kenne gee. Na die reën is dit asof die maskers in die stroom "oor die hele Welgevonden ruis" (p. 44) en gedurigdeur gee die stiltes reliëf aan die ruis van die maskers. Dr. Johns gee aan De Goede die raad om sy waarnemings te beperk tot die oppervlakte want "hoe dieper jy krap, (...) hoe dieper gaan jy die newels in" (p. 28). En tog, ten spyte van hierdie horisontale gerigtheid verkry die ruimte (stroom) weer eens dieper duiding deur kontekstuele plasing. Die Reus, 'n "ongevoelige werktuig van die bo-logiese" (p. 51), die "oerkind wat in sy ongeskondenheid die hele natuur behels" (p. 112) staan in 'n nou verwantskap met die stroom waarin hy daagliks 'n "ablusie" (p. 44) ontvang. Op die ideëvlak word Adam Kadmon gesien as 'n mag uit die Kollektiewe Onbewuste en waar hy as so 'n mag tot die bewuste, tot die rede, deurgedring het, volg dit dat die stroom, wat simbolies ook so 'n mag verteenwoordig, ook op die oppervlak sal loop en dwingend sy aanwesigheid in klank opdring, trouens, soos Adam Kadmon altyd die agtergrond vorm van alle situasies.

Voordat De Goede in *Die derde oog* die "shopping centre" ingaan, noem die verteller 'n aantal ruimtelikhede (p. 71) waardeur 'n onheilspellende atmosfeer geskep word, as't ware "saet van't toekomend" gesaai word soos ook die klein roetwolke wat die rosewolk verswelg (p. 13). Onder andere kom die stroom, hier spesifiek weer die Heeren=gracht, ook ter sprake: "Onder die oppervlakte van die

teer vloei die Heerengracht met die kronkelinge van 'n slang na die see; 'n stroom van baie herinnerings wat mens se gedagtes na vergetelheid dra en deur pikswart pype ongedifferensieerd in die boesem van die oseaan verdwyn" (p. 71). As hy binne-in Oita rondbeweeg, kry die stroom, nie as onmiddellike fisiese ruimte nie, maar as beeld ook vorm in die woorde van die verteller. Die inherente dualisme kom weer eens ter sprake: "Daar is 'n kokende rivier, diep aan die eenkant waar die waters opborrel uit die onbekende dieptes van die menslike psige, en vlak aan die anderkant waar dit lou brandings vorm van liggeraaktheid en maklike ergenis" (p. 117). Hier is ook sprake van die "woelige see van die Onbewuste" (p. 23) wat in 18-44 en *Isis Isis Isis* 'n ruimtelik-konkrete bestaan voer.

Die voorafgaande naspeuring van die stroombeeld het geen sins beoog om 'n breedvoerige diepte-uitbeelding te wees nie. Hoogstens wou dit, by wyse van illustrasie, toon hoe die simbool en uiteindelik die simboliek van die roman (en in hierdie geval ook siklus) tot stand kom. Die ruimtelikhede kry nie in sigself so 'n meerduidigheid nie maar wel in samespel met die ander epiese elemente. Die ruimte as sodanig substansieer nie alleen die simboliek nie maar dra wesentlik by tot 'n fasettering van die simboliek van die hele verhaal.

Die universele grondslag van die simboliek het in die voorafgaande gesentreer om die universele aard van die individueel- en universeel-psigologiese wat direk geskakel het met die sentrale ideëkern van Leroux se oeuvre. Die psigologies-mitiese grondslag van sy romankuns het as tema (ideëkern) 'n wesenlike invloed op die proses van

simboolvorming in sy romankuns.

Uit literêr-simboliese oogpunt bly dit nog om kortliks net aan te stip waarin die wesentlike verskil tussen die "realistiese" en simbolistiese roman geleë is. 'n Mens sou Leroux se romankuns onder laasgenoemde kan klassifiseer.

In die "realistiese" roman vorm die patroon van simbole nie 'n kompakte eenheid, of 'n sterk eenheidsindruk nie. Daar bestaan 'n sekere wydlopigheid in die simbole wat ten nouste verweef is met segmente van die romanwerklikheid. Die werklikheid word met ander woorde nie doelbewus gemanipuleer om simbole voort te bring nie of om sekere aanhangsels voort te bring wat doelbewus die betekenislaag/ideëkern van die roman moet dra nie. Die simboliese funksie van dergelike feitelikhede is sekondêr: hul primêre funksie en belang lê in hul werklikheidsgebondenheid. Dergelike feite (en sekerlik ruimtes ook) dring hulle aan die leser op in hul dinglikheid, hul deelwees van 'n werklikheid. Die betekenis van dergelike dinge lê opgeslote in hul eie aardlikheid as ding. (Vgl. bv. die romans van F.A. Venter).

In die simboliese roman daarenteen, word daar doelbewus 'n betekenis op die romanwerklikheid gelê. Die romanwerklikheid word doelbewus gemanipuleer om 'n transendente beliggaming te wees van abstrakte idees. Die simbolis poog verder ook om die fenomenologiese meerledigheid van werklikheidsgegewe te verminder tot op die vlak van tekens en dit sodoende spesifieke karaktereienskappe te ontnem. Deurgeoer tot sy volledige konsekwensies, kry ons in die simbolistiese romans "'n samespanning van voorwerpe wat

so onwerklik is as 'n pantomime, waar 'n wit seil met groen ligte water voorstel, waar twee stewels en 'n vrou 'n kat is" (18-44, p. 65).

↓ Dit is verder eie aan die simboliese werkswyse dat die simbolis wegbreek van 'n ruimtelike situering waarmee die ervaringsmomente van die leser grootliks ooreenstem. Dikwels verskuif die ruimtelike plasing, en hier dink ek spesifiek aan die *Welgevondenplaas van Sewe dae by die Silbersteins* en *Een vir Azazel* en Oita in *Die derde oog* na 'n eksotiese wêreld sodat die hele ruimtelike plasing 'n simbool word van die geestelike toestand van die hoofverhaalspersoon of, meer kollektief gesien, die gemeenskap. Selfs in hierdie gevalle egter, moet sodanige ruimte nogtans opgebou word met werklikheidsgegewens waarmee die leserservaring ten dele ooreenstem, indien die roman 'n sinvolle kommunikasie wil volhou. Dikwels sentreer die ideëlaag van dergelike romans om "man as a spiritual being, conditioned by material reality" (Brumm, *Symbolism and the Novel*, p. 368). Wat Brumm hier as 'n wesentlike gevaar van die simboliese ruimte aanstip, het Leroux funksioneel laat saamspeel met die ideëlaag in sy romans sodat die ruimtelikhede die ideëlaag substansieer: "Here excessive speculation over meaning has not only robbed the world of reality, but emptied it of meaning" (*Symbolism and the Novel*, p. 368). Sentreer *Sewe dae by die Silbersteins* nie juis om die "gesigloosheid" van dinge nie? 'n Kommunikasie met die rede nie? Leroux gee self te kenne hoe hy met die simbool omgaan: "In 'n sekere sin probeer ek in die simbool skryf, sonder om allegories te wees, net soos die skilder in die simbool skilder" (*Gesprekke met Skrywers I*, p. 48).

X Leroux beweeg in sy kompositoriese prinsipies wel in die rigting van die allegorie as gevolg van 'n toenemende stilerings waardeur sy beeldingsmetodes direkte aansluiting vind by dié van die mite.

3.4.2 Die stileringsprinsipe

In die voorafgaande is daarop gewys dat die simbolis poog om die fenomenologiese meerledigheid van werklikheidsgegewens te verminder tot op die vlak van tekens. Dit is 'n werkswyse wat ook eie aan die allegorie is, nl. dat, uit transformasioneel-generatiewe oogpunt beskou, die epiese elemente hul bestaan in die roman alleen vind in 'n eenvoudige een-tot-een vervangingstransformasie van die ideëlaag. Die ideëlaag van 'n betrokke roman kan derhalwe ideëel geïdentifiseer word deur 'n eenvoudige terugwerking van die konkretiseringstransformasie. Die ruimte as epiese element sou dan 'n spesifieke idee verteenwoordig.

Leroux se romans is egter nie suiwer allegories van aard nie omdat die ideëlaag transformasioneel-generatief oor al die epiese elemente versprei lê.

Wat hier onder stilerings verstaan word, word miskien die beste toegelig deur Leroux se eie woorde waarin hy dit het oor die toenemende stilerings in karakterbeelding: "Dit sal nie die konvensionele uitbeelding van die 'persona' in al sy fasette meer wees nie (die ou metode van romanskrywers om die persona te verheerlik, te hekel of aan die kaak te stel) maar eerder 'n gebruikmaking van die karakters om 'n agterliggende tema te illustreer" (*Woordwêreld*, p. 76).

"Stileer" word dus in hierdie lig die vermindering van die fasetrykheid van werklikheidsgegewens in die romanwêreld. Dit is in ooreenstemming met woordeboekdefinisies soos dié van die HAT: "Natuurlike vorme vereenvoudig en aanpas aan 'n grondvorm" (p. 839) of Van Dale se "voorstellen in vereenvoudigde grondvormen" (p. 896). Prakties impliseer dit dat die epiese elemente hul fasetrykheid inboet en bloot in hul grondvorm in die roman gemanupuleer word: 'n huis as huis, 'n mens as mens. Dit spreek vanself dat deskriptiewe passasies in die "nuwe" roman geen plek sal vind nie - 'n plek is bloot "die Swartland", 'n huis hoogstens 'n "wit huisie" en 'n park 'n "sonnige park" maar by verdere implikasie ook "verlore paradys" (vgl. 78-44).

Leroux se romans getuig van so 'n toenemende stilering van die epiese elemente. Teenoor die fasetryke individue van *Die eerste lewe van Colet* en *Hilaria* is daar Gysbrecht as tipe, "'n klein mannetjie met 'n tydlouse gesig, 'n gesig wasbleek in die artifisiële lig ... die blanko-gesig van die toekoms" (*Die Mugu*, p. 63), die karakter wat neig na die allegoriese simbool (De Goede en Gudenov - *Die derde oog*) en as voltooiing van hierdie lyn, die anonieme skimfiguur (Mnr. Y, Mej. X - 78-44, *Isis Isis Isis*, *Na'va*). Die titels van sy romans weerspieël self ook hierdie abstraheringslyn wat ook gesubstansieer word in die ruimtelike gegewe van sy romans.

Wat die roman enersyds aan visuele beeldingskrag verloor, wen dit aan betekenismoontlikhede: hoe minder 'n gegewe deur spesifisering gebind word, des te groter word die toepassingsmoontlikhede daarvan. Wat die epiese elemente

as gevolg hiervan aan betekenis-krag verloor, vul Leroux aan deur die mities-psigologiese fundering van sy romans.

3.4.3 Die mities-psigologiese simbool

Uitgaande van woordeboekdefinisie is die mite 'n oorlewering "omtrent gode en godsdienste", 'n "godeverhaal", 'n "storie sonder grond" (HAT, p. 548). Die verhaalmatige/storie-aardlikheid van die mite impliseer dat dit uit epiese elemente opgebou is. Ons kan gevolglik ruimte (ruimtelike plasing) as 'n definitiewe konstituerende element daarvan onderskei. (Vgl. bv. die Isis-mite in *Isis Isis Isis*).

Daar bestaan geen sekerheid oor die presiese wyse waarop die oorgelewende mites ontstaan het nie. Die algemene opvatting wil dat die mite gebore is uit die drang by primitiewe volke om angsinboesemde, onverstaanbare magte - soos die natuurkragte - te personifieer en te vergoddelik in 'n verhaal wat 'n antwoord moes wees op, 'n bevestiging van, die aard van die onbekende magte. As sodanig was die mite 'n antwoord op 'n psigiese behoefte. Die epiese gegewe in die mite is wegwysers na 'n konkretisering van onbekende magte. Die mite hou in homself 'n antwoord opgesluit wat in die mens op irrasionele vlak 'n bestaan vind.

Leroux verwerp eksplisiet die opvatting van die mite as 'n verklarende verhaal, 'n allegorie of 'n blote storie (dus: as fiktiewe gegewe) en sien daaragter 'n "onomstootlike waarheid" (*Woorde-wêreld*, p. 67). Hy skaar hom daarenteen by die benadering van Jung, Kerényi e.a. wat 'n psigologies gefundeerde interpretasie van die mite

huldig en dit vanuit die begrip van die Kollektiewe Onderbewuste¹⁾ verklaar. In hierdie benadering voer die mitiese epiese gegewe en die psigologie 'n gesimbiotiseerde bestaan: die psigologie gee diepte aan wat bloot oppervlakkige verhaal kan wees, die verhaalmatige - epiese - gee sin en vorm aan die magte van die psige.

Uitgaande van hierdie benadering, spesifiseer Leroux sy opvatting van die mite, soos wat dit romanmatig beliggaam is in die eerste trilogie, soos volg, nl. dat

'n mite iets (is) wat belewe word, dat 'n lewende mite saamgestel is uit 'n patroon van simbole wat sedert die oertyd van die mens se bestaan geskep is, dat dit te voorskyn kom uit die diepste, rudimentêrste laag van die menslike psige, dat dit spontaan gebore word gedurende alle periodes van die menslike geskiedenis, dat dit ooreenstem met sekere prosesse in die menslike psige, dat selfs volgens die kosmologiese opvatting van die mite dit nie die buitenste wêreld van die heelal is wat beskryf word nie, maar die innerlike kosmos van die menslike psige (*Woordwêreld*, p. 67).

Uit die voorafgaande oor die struktuur en aard van die mite, kan ons die volgende momente daarin onderskei:

- (a) op verhaalvlak 'n epiese moment wat gekonstitueer word deur die epiese elemente waardeur 'n verhaal

1) C.G. Jung beskou die menslike psige as bestaande uit (a) die Bewuste (bewussyn) (b) die Persoonlike onderbewuste en (c) die Kollektiewe onderbewuste. Lg. bestaan in elke mens as die diepste laag van die psige waarin universele magte ingebed lê.

vertel word;

- (b) 'n simboliese moment waarin die epiese elemente in die mite gerangskik is as tekens wat wys na 'n "patroon van simbole" en wat van die begin van die verhaal af as simbole bestaan en hul simboliese aard met ander woorde nie deur 'n opeenvolging van beelde of kontekstuele plasing kry nie;
- (c) 'n kosmologiese moment waarin die simbole enersyds verklarend gerig is op die kosmos maar andersyds terselfdertyd verwys na
- (d) 'n psigologiese moment waarin elke simbool in homself 'n beeld van die psigiese prosesse in die "innerlike kosmos van die menslike psige" bevat.

Die direk-simboliese aard van die epiese elemente as tekens in die mite, maak dit inderdaad 'n "storie sonder grond". Die psigiese proses wat in die simbool beliggaam word, kan die mens nie direk ken nie omdat dit "'n direkte ervaring (is) van iets wat wesentlik is, maar nie gedefinieer kan word nie, en van iets wat in sigself 'n teken nodig het sodat sy bestaan aan die mens geopenbaar kan word" (*Woordwêreld*, p. 73). As dr. Johns in *Een vir Azazel* sê dat "in die sirkelgang van die natuur alle psigiese materiaal verwesenlik is" (pp. 85-86), dan is die natuur as ruimtelike gegewe 'n teken wat verwys na die sirkelgang van die natuur ('n abstrakte gegewe) wat simbool is en in homself die sirkelgang as psigiese proses van hergeboorte beliggaam. Op Welgevonden vind daar egter ook volgens dr. Johns, 'n "vormgewing aan psigiese prosesse" (p. 86) plaas sodat 'n mens kan aanneem dat die strewe op Welgevonden bestaan om die wêreld direk met simbole te vul, simbole wat beleef moet word. Dit is

uiteraard moontlik want waar tekens "'n vorm van uiting is van 'n mistieke belewenis," word dit self simbool deur die "kontakpunt met 'n onbegrensde werklikheid" (p. 73). In dié lig kan Welgevonden self 'n mite word wat beleef kan word.

Dit is die teorie. In die praktyk egter vind ons 'n pervertering van die simbool tot formule omdat die simbole "verstandelike konkoksies" is en nie spontaan gebore word nie.

Leroux sonder verder twee aspekte van die mities-psigologiese simbool uit, t.w. dat die simbool 'n transformator van psigiese energie is en as sodanig 'n universele funksie het. Vir die verstaan hiervan is dit nodig om kortliks, hoogs vereenvoudig, C.G. Jung se psigologiese beskouing uiteen te sit soos verwoord deur Leroux self.²⁾

Uit die droomontledings van sy pasiënte het Jung tot die ontdekking gekom dat die "figure" wat daarin voorkom, verwantskap vertoon met temas en beelde uit misteriekultusse van vergange tye waarin die psigiese eienskappe en werklikhede van al die groot wêreldgodsdienste of mites skuil. Hieruit het hy tot die gevolgtrekking gekom dat die Onbewuste vandag nog simbole voortbring en het toe die Onbewuste gedifferensieer in 'n Persoonlike Onbewuste en 'n Kollektiewe Onbewuste. Eersgenoemde bestaan uit psigiese inhoud wat afkomstig is van die Bewuste maar onderdruk of vergeet is. Laasgenoemde daarenteen bevat psigiese materiaal wat kollektief deur

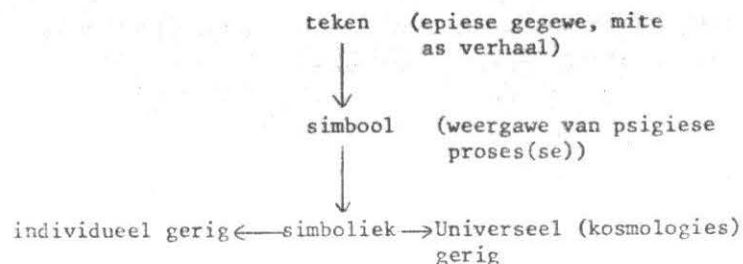
alle mense gehou word en kenbaar word deur die vormgewing aan die psigiese prosesse wat deur almal oorgeërf word. Hierdie psigiese prosesse is terselfdertyd deel van die strukturele aard van die menslike psige en die individuen die inhoud van daardie psigiese prosesse aan die vorme wat dit in sy drome en fantasieë aanneem, die groep daarenteen, ken dit aan die mite. Hierdie inhoud word argetipes of oerbeelde genoem en hulle is in die Kollektiewe Onbewuste gesetel waar hulle nog geen simboliese inhoud het nie. Hulle word eers gedifferensieer, kry eers simboliese inhoud as hulle in die "buitewêreld van die Bewustsyn" (p. 72) kom. Die vorm/inhoud wat hulle hier aanneem, wissel van plek tot plek en tyd tot tyd en het dus nie vir alle tydperke dieselfde inhoud nie. Dit is nie die inhoud van die simbool wat oorgeërf word nie "maar slegs dit wat die simbool weergee van wat in die diepste lae van die menslike psige plaasvind, die vormgewing aan psigiese prosesse" (p. 72).

In die Kollektiewe Onbewuste bestaan hierdie argetipes as ongedifferensieerde simbole, in die Bewuste as gedifferensieerde simbole wat vorm gee aan psigiese energie (libido) en geken word aan sekere argetipes (tekens). Die mite as verhaal bestaan dus uit 'n patroon van tekens wat heenwys na 'n tweede, meer abstrakte vlak, waar dit 'n "patroon van simbole" is.

Die simbool is dus 'n transformator van psigiese energie in dié sin dat dit "die ongedifferensieerde, lewende inhoud uit die Kollektiewe Onbewuste" neem (p. 74), dit differensieer en aanpas na gelang van die besondere tyd of plek. Die universele funksie van die simbool bestaan daarin dat dit tegelykertyd 'n vergestaltung is van prosesse

2) Vgl. Woordeboek, pp. 67-79.

in die individu en die Heelal. Die mite as "patroon van simbole" kan dus deur die mens beleef word omdat die simbool 'n skakel is tussen die individu en die heelal. Skematies sou hierdie betoog min of meer as volg daar uit-sien:



Die wesentlike verskil tussen die literêre simbool en die mities-psigologiese gefundeerde simbool lê in die wyse waarop hulle in die roman tot stand kom en in hul simboliese betekeniswaarde.

Die literêre simbool kom tot stand deur 'n reeks beelde waarin die kontekstuele plasing van epiese elemente bepaal watter simboliese betekenis lading 'n epiese gegewe sal kry. As simbool wys dit nā 'n universele, algemeen-menslike werklikheid. In die mite, as verhaal, wys elke epiese element as teken direk na 'n simbool wat in homself 'n algemeen-menslike (dus ook individuele) en universele (kosmologiese) betekenisduiding opgeslote hou - m.a.w. die epiese gegewe as teken in die mite, is nie van 'n beeldreeks of kontekstuele plasing afhanklik vir 'n simboliese duiding nie omdat dit alreeds in die teken ingebed lê:

"And so, to grasp the full value of the mythological figures that have come down to us, we must understand that they are not only symptoms of the unconscious (as indeed are all human thoughts and acts) but also controlled and intended statements of certain spiritual principles, which have remained as constant throughout the course of human history as the form and nervous structure of the human physique itself." (Campbell, *The hero with a thousand faces*, p. 257).

Die algemene neiging is om die mitologiese figure net te sien as menslike figure. As De Goede (*Die derde oog*) egter in Oita deur 'n angs oorval word wat hy aan geen voorwerp kan koppel nie, kom hy tot die besef: "Maar in Boris Gudenov se shopping centre, so gevaarlik en so magtig soos enige oerverskynsel, is hy so magteloos soos die slagoffers van Medusa" (p. 148). Leroux meld verder in *Woordwêreld* dat die oerbeelde, argetipes in talle vorms wissel om "sekere basiese motiewe". (p. 72). Op ruimtelike vlak sentreer hierdie motiewe om ruimtelik-hede soos die donker woud, die groot kasteel, die labirint, ens.

Die Welgevondenhuis van *Sewe dae by die Silbersteins* gaan bv. terug op die labirint soos ons dit beliggaam vind in die mite van Minos. Hieroor later meer.³⁾ Vir eers is dit nodig dat ons die begrippe "lewende" en "dooie" simbole van nader belig.

Die simbool in mities-psigologiese sin is nooit 'n produk van die rede of verstand nie, maar ontstaan spontaan deur

3) Vgl. p. 108 e.v. van hierdie studie.

'n "outonome proses van simboolvorming" (Leroux, *Woord= wêreld*, p. 73).⁴ Die wyse waarop die simbool sy inhoude aanneem, bepaal in hoe 'n mate dit vir die mens lewend of dood sal wees.

X NB / 'n Simbool is alleen lewend en 'n mite lewend, as synde opgebou uit simbole, indien dit spontaan deur die Kollektiewe Onbewuste gegenereer word. Sodra dit 'n "verstandelike konkoksie" (p. 74) is, met ander woorde uit die buitewêreld gehaal word is dit "dood" en bestaan nie as 'n werklike simbool nie. Dit is hoogstens 'n raamwerk, soos die wynkelder in *Een vir Azazel* al gee dit in beeld 'n psigiese proses weer.

Die lewende simbool is iets wat beleef word en kan nie met die rede verklaar word nie. Die vraag ontstaan derhalwe of die roman, as woordgestalt, uiteraard mities-psigologiese simbole kan bevat?

In *Sewer dae by die Silbersteins* vind ons 'n weergawe van die beeld van wynvorming in die kelder. Die verteller beleef hierdie hele proses as iets wesentlik van die psige, maar dra hierdie ervaring in woorde aan Henry, en aldus die leser, oor: in sy beskrywing meld hy dat die "witgeklede mans" met "die heilige instrumente van hul amp die siel van die wyn lei tot uiteindelijke individuasie" (p. 48). In die derde kelder bereik die wyn, "die versoening van al die bestanddele, die middelpunt van balans, die ware self" (p. 49), begrippe wat ad verbatim

4. Tensy anders vermeld, verwys alle verdere paginerings na hierdie artikel.

wys na C.G. Jung se Individuasiëteorie.⁵ Sodra hierdie beleving egter beskryf word, woordgestalte vind, word dit gerasionaliseer en bestaan as sodanig nie meer as deel van 'n lewende simbool nie: ervaring en simbool voer dan 'n aparte bestaan.

Die lewende simbool kan m.i. dus net in die roman bestaan in dié gevalle waar simbole en hul manifesterende tekens bloot net beskryf word in hul dinglikheid en die leser en die verhaalpersoon die psigiese proses aan die hand van hierdie tekens innerlik ervaar. Ek dink hier byvoorbeeld aan die stukkie natuurruimtelikhede wat in Leroux se romans voorkom. In *Een vir Azazel*, ter illustrasie, is daar 'n verwysing na "blomme oorweldig deur onkruid, die bome vol dooie takke" (p. 46), wat 'n manifestasie is van die sirkelgang van die natuur wat heenwys na die psigologiese proses van hergeboorte en dood. Sonder om dus oor die aard van die natuur as mities-psigologiese simbool te filosofeer, word dit 'n beleving van 'n wesentlike psigiese en kosmologiese waarheid.

Sodra die mens egter beseft dat sy simbole weens die verstandelike aard daarvan, hul lewendigheid verloor het, probeer hy om die teken wat na die simbool verwys 'n permanentheid te gee omdat hy te bang is om die Individuasiëproses te ondergaan waardeur lewende simbole weer gegenereer sal word. Die hele Welgevonden van *Een vir Azazel* is so 'n museum en die beleving daarvan openbaar die doodsheid daarvan. Dit is 'n wesentlike uitvloeisel van die filosofie wat by monde van dr. Johns so op die

5) Vir Leroux se lesers is die individuasiëteorie al seker gemeengoed en behoef hier geen verdere betoog nie.

oppervlakte kom loop: die mens ken die teorie ('n produk van die verstand) maar kan nie beleef nie. Hy weier egter om hierdie ervaringsverlies te erken en probeer sy dooie simbole vernis en lak om hulle 'n permanentheid te gee. Welgevonden bestaan dus as 'n museum, 'n "Koopmans de Wet-huis" (p. 46) wat vir die mens sy "orde" is wat hy wil beskerm teen verval "deur die orde so heg as moontlik te maak van buite" (Dr. Johns, p. 91). Welgevonden beleef skynbaar sy Renaissance maar 'n mens besef gou dat "wat eers miskien interessante banaliteit was (word) blote banaliteit" (p. 11). Korresponderend hiermee is die wyse waarop die groep buitelandse besoekers deur die Welgevondenruimte beweeg asof dit 'n museum is, die mense self in glaskaste woon wat soos die vertoonkaste van museums is - dink hier maar aan die skreiende beeld van Madam Ritchie in haar glaskas in *Die derde oog*.

In Leroux se romans kom die simboliek, hier spesifiek die ruimtesimboliek, tot stand deur 'n vermenging van die tradisionele literêre simbool en die mities-psigologiese simbool waardeur die literêre simbole in sy romans 'n fasetrykheid, kompleksiteit en gevolglik 'n groter seggingskrag kry.

3.5 Die mitologiese matrys

Die aanwending van 'n mitiese stramien in die roman kan, as dit sinvol gebruik word, 'n middel wees waardeur die roman 'n samehang kry (en win aan kompleksiteit.) Oppervlakkig gebruik gee dit aan die aktuele van die roman net 'n parallelle verwysingsfunksie, nl. dat die betrokke roman net 'n eietydse weergawe is van iets wat alreeds in die verlede gebeur het. Selfs dan egter, onderstreep dit iets

wesentliks van die mite, nl. dat dit nie aan tyd en plek gebonde is nie omdat dit werk met basiese patrone wat na gelang van tyd en plek ingeklee word. Juis hierdie eienskap maak dit vir die moderne roman bruikbaar: die mitiese patrone kan maklik by eietydse omstandighede aangepas word.

Dit word egter eers wesentlik sinvol en 'n middel om die seggingskrag van die roman te verhoog, as dit 'n geïntegreerde bestaan in die roman voer en heenwys na dieper liggende betekenismoontlikhede. Die bestaan van die mite in 'n betrokke roman word dikwels kenbaar deur die "allure van die wêreldvreemde" wat dit aan die ruimte, gebeure en verhaalpersone gee.

By wyse van illustrasie en spesifiek op die ruimte afgestem, beoog die hierop volgende bespreking van die labirintkonstruksie in *Sewe dae by die Silbersteins* en *Een vir Azazel* om aan te toon hoe Leroux in die ruimtesimboliek in hierdie twee romans die tradisionele literêre simbool en die mities-psigologiese simbool laat saamsmelt en hoe laasgenoemde aan hierdie ruimtesimbool 'n universeel kosmologiese en individuele betekenislading gee.

In die openingsopset van *Sewe dae by die Silbersteins* blyk die labirintagtigheid van die Welgevondenopstal: "Daar is interessante hoekies en gangetjies wat nêrens heen lei nie (...) bougainvillea, watervalle van pers en rooi oormuurtjies wat onverwags verskyn en meteens vasloop teen lanternligte van gegote yster. Daar is voetpaadjies wat onloopbaar 'n wentelweg deur oorhange volg (...) artistieke klein fonteintjies van onreëlmatige vorm met kabouters en maniese muurtjies" (p. 10).

Deur 'n reeks opeenvolgende beelde word die Welgevondenhuis verder gefasetteer as labirint: Met sy eerste omwandeling en ook later (p. 26) doem daar telkens "onverwags" 'n vleuel van die huis op wat die suggestie laat dat die huis verskuil is agter plantegroei - Henry se uitsig uit sy kamervenster word versper deur 'n "beboste tuin" (p. 13).⁶⁾ Binne in die huis raak Henry telkens verlore en per geleentheid moes die diensmeisie hom die weg aandui "deur die gang, om draaitjies, deur sonkamers na buite" (p. 36). Aan die einde van die sewe dae bevind hy hom alleen in "sy selletjie in die kolossale doolhof" (p. 126). Die onnatuurlike grootte van die huis spreek immers uit die agt soorte gewels (p. 27). Henry word met die Welgevondenhuis gekonfronteer as 'n labirint, 'n "komplekse stel geboue" (p. 53) waarin hy hom bevind agter "nagmerriemure" (p. 54). Die hele Welgevonden word vir Henry 'n beeld van sy innerlike verwar-ring:

Selfs die omgewing is 'n spieëlbeeld van hierdie onstandvastigheid: een oomblik lyk die aangesig van die gebou sō, die volgende oomblik word dit 'n totaal ander plek. Hy raak naderhand heeltemal sy rigting kwyt. Hy loop hom vas teen mure wat bots teen ander mure en in die hoogte uitskiet na geweldige gewels van wisselende patrone; dan, weer, blink vensters in sy gesig wat sonlig inlaat in onbekende kamers, leeg van onbekende mense. Orals is daar skoorstene van besondere ontwerp wat elke keer die komplekse huis anders laat lyk: vanaf die reghoekige, blokvormige soort met vier pilaartjies bo-op, bedek deur 'n plat steen, tot ander

6) Hier sinspeel dit ook op sy bysiendheid, sy gebrek aan perspektief.

met verwikkelde, spiraalvormige draaiings - almal wisselend met iets van die een en iets van die ander tot losgelate, dronkmanskombinasies in steen en kalk gedroom. (p. 54).

In die onmiddellike konteks waaruit hierdie aanhaling kom, fungeer die ruimte in hierdie gedeelte eerstens as spieëlbeeld van 'n emosionele ervaring, 'n bewussynstoestand op 'n spesifieke oomblik. Die ruimte is hier in sy ruimte-lyke samestelling as komplekse, verwarrende en verblindende netwerk 'n beeld van die bewussynsnetwerk van Henry waarin verskillende teorieë "ineenvloei tot 'n menigvuldigheid van patrone" wat "van beeld verander en met elastiese vormloosheid in- en uitdy tot oneindige samestellings" (p.54). Die ruimte konkretiseer hierdie abstrakte psigiese gegewe en ervaring in 'n visuele beeld.

In die tweede plek verkry hierdie betrokke ruimte 'n sekere simboliese duiding deur die opeenvolgende kontekstuele plasings waar dit deel van 'n reeks beelde is en in die aangehaalde sitaat kulmineer in 'n simbool wat in een woord aangedui kan word as die "labirint" (soos die tradisionele simbole, die kruis, die brood, die wyn). As simbool het dit nie 'n spesifieke referent nie, maar een of meer van hierdie referente word binne die filosofiese lading van die roman gerealiseer, nl. dat die mens sy weg moet vind, sy rigting moet behou, hom nie moet laat mislei nie maar die morskerm moet peil, "konkrete beelde vergeet en gewoon raak aan die abstrakte vorm" (p. 31), die ware "aangesig van die nuwe syn" (p. 84) vind en 'n begrip kry van die "complexio oppositorium" en die "conjunctio oppositorium" (p. 49) wat op ruimtelike vlak gekonkretiseer is in die "blokvormige" en "spiraalvormige" skoorsteentjies

wat almal wissel "met iets van die een en iets van die ander" (p. 54).

As sodanig kry die ruimte in sy simboliese hoedanigheid alreeds 'n universele betekenisduiding deurdat dit verwys na 'n psigologiese proses wat alle mense moet deurmaak. Die ander universeel-menslike en kosmologiese betekenisvlakke word gerealiseer, kom pas eers tot stand as die Welgevonden-huis in sy hoedanigheid as mities-psigologiese simbool gesien word in die sin soos wat dit in die voorafgaande uiteengesit is.

Die labirint bestaan as ruimteteken van 'n simbool, sentraal in die Minosmiteme.⁷⁾ Minos, koning van Kreta, het die begaafde vakman Daedalus gehuur om vir hom 'n labirint te ontwerp en te bou waarin die koning iets wou wegsteek: sy vrou se monsterkind, met die lyf van 'n mens maar die kop en stert van 'n bees.

Die skande was des te groter omdat Knossos, die hoofstad van Kreta, in aansien gestyg het omdat dit die toonaangewende handelsmag van die tyd was. Gevolglik moes die koning hierdie skandekind verberg. Volgens spesifikasies van die koning moes hierdie labirint blinde gange hê waarin hy die Minotaurus, dit was die naam van die monsterkind, kon wegsteek. Daedalus het so goed in sy taak geslaag en 'n labirint gebou wat 'n mens volkome kon mislei, sodat hy self byna nie weer daaruit kon kom nie. Die Minotaurus is toe daarin versteek.

7) Die weergawe wat hier volg, is gerekonstrueer uit J. Campbell, *The hero with a thousand faces*, pp. 13-14 en R. Graves, *Greek Mythology*, p. 297.

Dat die Welgevondenlandgoed oppervlakkig verband hou met die welvarende staat Kreta, blyk uit die gesprek vroeg in die roman waarin Jock verwys na die goeie verkope van sy wyne (p. 12) deur advertering: "Dis 'n sielkundige benadering. Advertensies, advertensies en gimmicks, en dan kan jy 'n plek soos Welgevonden tot sy reg laat kom" (p. 12). In hierdie woorde is al enigsins aangedui dat Welgevonden 'n pervertering van Kreta is. Die rykdom van die Silbersteins word gesuggereer in hul van en word gesubsisteer deur die feit dat Jock 'n honderdduisend rand bestee het "net om die plek in orde (met sinspeling op die skep van "'n orde" - PHS) te kry" (p. 12).

Graves verskaf die volgende insiggewende feite oor Minos se labirint in sy verklaring van die simbole van hierdie mite:

Minos's palace at Cnossus was a complex of rooms, ante-rooms, halls and corridors in which a country visitor might easily lose his way. Sir Arthur Evans suggests that this was the Labyrinth, so called from the labrys, or double-headed axe; a familiar emblem of Cretan sovereignty - shaped like a waxing and a waning moon joined together back to back, and symbolizing the creative as well as the destructive power of the goddess (*Greek Mythology*, p. 297).

In die Keltiese mitologie was die labirint 'n koninklike grafkelder. Om dus van die labirint te ontsnap, het beteken om 'n hergeboorte te ondergaan. Die mens antwoord egter nie op die wekroep tot herlewing nie en om homself te beskerm, bou hy vir hom "a labyrinth of cyclopean walls to hide him from his Minotaur" (Campbell, *The hero with a thousand faces*, p. 59).

Henry se konfrontasie met die Welgevondenhuis as 'n labirint, wil eerstens dan suggereer dat hy hier te staan kom voor die belewing van 'n oerbeeld wat heenwys na 'n simbool waarin twee magte van die psige, die Onbewuste, beliggam is. Uiteraard bevat die huis in homself die skeppende sowel as die vernietigende mag van die Onbewuste, dus 'n verdere dualisme. Die ervaring wat Henry hier ondergaan, geskied juis op dié oomblik as hy 'n dualisme in sy eie gees ervaar. Enersyds is hy hier self 'n Minotaurus, vasgevang binne die geskepte labirint waaruit hy nie kan ontsnap nie; andersyds is dit sy eie beskerming teen die magte van buite. Die ervaring van die labirint is ook 'n wekroep om daaruit te ontsnap, dus tot 'n hergeboorte waarin die dualisme van die skeppende sowel as vernietigende magte 'n versoening moet bereik. In hierdie stadium slaag hy nog nie daarin nie, want hy "loop hom vas teen mure wat bots teen ander mure" (p. 54). Wesentlik egter, ervaar hy op mities-psigologiese vlak hier 'n konfrontasie tussen sy rede (met 'n warboel teorieë) en sy Onderbewuste wat om 'n versoening met die rede vra. Op kosmologiese vlak is dit 'n wekroep tot 'n versoening, 'n begrip van die "complexio oppositorium" en die "conjunctio oppositorium".

'n Hele reeks simboliese betekenisse word hier in 'n enkele beeld/simbool geteleskopeer. Die mities-psigologiese betekenisduidinge wat deur die labirint opgeroep word, word nie direk as gegewe binne hierdie betrokke konteks gegee nie. As mities-psigologiese simbool kan Leroux nie die betekenisse hier in woorde weergee nie. Die leser moet deur 'n meeleeft met Henry se ervaring van die simbool tot 'n begrip van hierdie betekenisse in homself kom. Sodra dit uitgefilosofeer word, sou die filosofering

(rasionalisering) hierdie simbool van sy lewendheid beroof en die beeldende wesensaard van die roman as kunsvorm verloor.

Gaan 'n mens af op die "misterie van die samestelling" (Dr. Johns, *Die derde oog*), dui die vorme van die skoorstene van hierdie komplekse gebou, die vierkant en die sirkel wat verenig is - "almal wisselend met iets van die een en iets van die ander" - op 'n belewing van die "complexio oppositorium" en die "conjunctio oppositorium" aan die hand van 'n ruimtelikheid. As teken verwys hierdie skoorstene na die mandalasimbool⁸⁾ wat in homself die volgende begrippe/lewenswaarhede opgeslote hou. Ek noem hier enkeles:

(a) die mandala word gebruik "as a means towards contemplation and concentration - as an aid in inducing certain mental states and in encouraging the spirit to move forward along its path of evolution (...) from the realm of corporeal forms to the spiritual" (p. 190)⁹⁾; (b) dit is 'n visuele weergawe van 'n "divine attribute or some form of enchantment (mantra)" (p. 190) maar (c) "the mandala is, above all, an image and a synthesis of the dualistic aspects of differentiation and unification, of variety and unity, the external and the internal, the diffuse and the concentrated" (p. 192). Daar word egter onderskei tussen

- 8) Vgl. J.E. Cirlot, *A dictionary of symbols*, p. 191: "the mandala is a synthesis of a traditional structure plus free interpretation. Its basic components are geometric figures (...) the mandala is always a squaring of the circle" en "plans of circular, square or octagonal buildings are also mandala" (p. 192).
- 9) Die paginering verwys na J.E. Cirlot, *A dictionary of symbols*.

die "mandala proper" wat sy ontstaan het "from the mystic longing for supreme integration" en die meer oppervlakkig gebore mandala uit 'n strewe na ordeskepping (esteties of ontginnend). Op psigologiese vlak hou die mandala altyd verband met die konsep van die Middelpunt, "never actually depicting it visually but suggesting it by means of the concentricity of the figures - at the same time it exemplifies the obstacles in the way of achieving and assimilating the Centre" (p. 192). Die ruimtebeeld gee terselfdertyd in homself die rede waarom Henry nie tot hierdie vereniging, tot die Self kan deurdring nie. M.i. lê dit opgeslote in die weerspieëlings vanuit die vensters wat hom verblind (en verband hou met sy "bysiendheid"). Dat hy nie kan deurgrond nie, word gesuggereer deur die verwysing na die "onbekende kamers" en "onbekende mense".

Benewens Jung se psigologies-gerigte interpretasie van die mandala, fungeer Welgevonden as 'n monumentale "kolossale" (p. 53) konstruksie, ook as mandala in die sin soos Mircea Eliade dit sien, as "the creation of a monumental image of life and the 'distortion' of the world to make it a suitable vehicle for the expression of the concept of supreme order which man (- ... -) might then enter as he would enter into his own spirit" (p. 193). Leroux handhaaf egter 'n subtiel balans tussen geloofwaardigheid en dit wat vir die leser volkome onervaarbaar is deur die labirint 'n "Kaaps-Hollandse" huis te maak. Maar as simbool soos in die sin wat Eliade daaraan gee, bevat die Welgevondenhuis as sodanig in homself 'n beeld van die wêreld, dus 'n beliggaming van die universele orde. Ander mandala-gekonstrueerde geboue soos die rondawel, vir Henry "seker die grootste rondawel in die wêreld" (p. 81), geleë in "die middel van 'n sirkelvormige

opening" en die saal in die bottelary (p. 74) maak die hele Welgevondenplaas 'n beeld van die kosmos: die mikrokosmos in elke mens en die makrokosmos waarin die mensdom is.

In *Sewe dae by die Silbersteins* het Leroux dus op sinvolle wyse die labirint as literêre ruimtesimbool tot stand gebring deur 'n vermenging van die tradisionele literêre simbool en die mities-psigologiese simbool: eersgenoemde bewerk hoofsaaklik die totstandkoming van die Welgevondenhuis as labirint; laasgenoemde realiseer die algemeen menslike en kosmologiese betekenisduidinge van hierdie ruimtesimbool.

Soos F.I.J. van Rensburg tereg opmerk, vind daar na *Sewe dae by die Silbersteins* 'n devolusie van simbole plaas (*Standpunte*, jrg. XXV, nr. 6, Augustus 1972, p. 25) wat inhou dat Leroux al hoe meer gaan staat maak op die mities-psigologiese simbool vir die totstandkoming en realisering van betekenisvlakke. Prakties impliseer dit ten opsigte van die ruimte dat dit minder gefasetteer, minder visuele beeld word terwyl dit meer simbool gaan word en as sodanig in elke konteks waarin dit voorkom 'n massa aan betekenisduidinge sal dra wat sowel individueel-psigologiese as kosmologiese belang het.

Die vraag ontstaan of ekonomie van detail hier nie op die spits gedryf word ten koste van noodwendigheid nie. Myns insiens handhaaf Leroux hier eerder 'n ander goue "reël" van romanskepping: 'n maksimum aan kompleksiteit en seggingskrag aan die hand van 'n minimum aan gegewens.

Wie Leroux se romans in sikliese opeenvolging lees, sal

bedag wees op die funksie en betekenisrykheid van die "wit huisie" van die knolskrywer (78-44, Isis Isis Isis en Na'va). (Nogtans impliseer dit nie 'n aantasting van die selfgenoegsaamheid van die afsonderlike dele van die sikliese struktuur nie,) want, soos P.G. du Plessis aantoon, lê die interpretasiemoontlikhede ook hier dik gesaai (*Perspektief en Profiel*, p. 605). [Die realisering van ruimtelike beelde skuif dieper in die bewussyn van die leser in soos wat in die derde trilogie daar 'n dieper ingrawing in die bewussyn van die enkeling is. Soos vooreen vermeld, word die onvermoë van die leser om die ruimte te ervaar as 'n lewende simbool, dit vir homself 'n "lewende werklikheid" te maak, in dié geval kommentaar op die leser self. Dit betrek die leser by dit wat Leroux se romans in die sentrale ideëlaag sê: die mens het deur sy toenemende rasionalisering sy kontak met die Numineuse verloor en kan gevolglik nie 'n individuasie beleef nie.]

In die totstandkoming van die "wit huisie" van die knolskrywer, gebruik Leroux in 78-44 die absolute minimum gewens maar skep nogtans nie 'n eendimensionele beeld nie. Die huisie kry diepte as hy daardeur stap: "die silwerskoon badkamer, (...) die Amerikaanse kombuis, die netjiese gastekamer" (p. 123) - dus wel 'n "kompakte huisie" (p. 14). Die witheid van die huisie word telkens beklemtoon (vgl. pp. 19, 20) en Y word altyd gesien teen die agtergrond van sy huisie; dit is immers gebou met die geld van sy "goedkoop trefferskap" (p. 14). Die witheid daarvan laat sy vrou ontuis daarin voel: "Alles is té wit en té modern teen die blou van die see. Daar is té min kleure" (p. 105).

Die betekenisduiding van die "wit huisie" kom op 'n eerste vlak tot stand deur Y se verwysing daarna in 'n simboliese hoedanigheid: sy hele lewenskyk word "gesimboliseer deur die wit huisie, ontwerp deur (my vriend) die homoseksuele argitek" (p. 17); en: "Dis 'n yl wit huisie met skoon spierwit geverfde stene teen 'n blou see: skelet van ons tyd" (p. 81). Die tydsverwysing maak dat enige simboliese duiding wat hierdie wit huisie mag kry, direk van toepassing sal wees op ons tyd en op dié vlak sou die leser dit in verband kon bring met die steriliteit van ons tyd (in hierdie roman kry "wit" hierdie konnotasie). As skelet is die hele tyd (gemeenskap) saamgevat in hierdie raamwerk wat kan verwys na die doodsheid (skelet) van hierdie tyd se simbole a.g.v. die aksent op die rede in "hierdie wêreld waar die Logos regeer" (p. 73), of dit kan slaan op die weerloosheid van ons tuiestes soos wat Y sy huisie ervaar: "hoe blootgestel dit is; daar is geen plekkie om weg te kruip nie. Daar is orals glasvensters en wit mure" (p. 123) - dus dat die mens genadeloos oopgestel word.

Op psigologiese vlak sou 'n mens die plasing van die huisie bo die see kon sien as 'n verbeelding van die menslike psige (huisie // rede, see // "die oseaan: die Groot Onbewuste, die mikrokosmos en die makrokosmos, die manlike en die vroulike" (pp. 129-130)).

Die wesentlike simboliese betekenis van hierdie huisie lê egter opgesluit in die psigologiese lading van die roman: die versoening van die anima en die animus wat Y as die "groot versoener" (p. 130) vir die vroue en homself moet bewerkstellig. Sy verwysing na sy "sodiakale huisie" (p. 133) is die eerste stap na al die interpretasiemoontlikhede wat die "wit huisie" in homself opgeslote hou: die sodiak

(diereriem) as mities-psigologiese simbool het al die betekenis-konnotasies en psigologiese duidings van die mandala-simbool.¹⁰⁾ Hierdie betekenismoontlikhede negeer nie dié wat in die roman self tot stand kom nie maar is aanvullend daarby.

'n Verdere interpretasiemoontlikheid word geskep deur die verwysing na die "Yin-Yang-Simbool" wat simbool is in die selfde sin as die mandala. J.E. Cirlot gee die volgende verklaring van hierdie simbool: "The interaction implicit in dualism is represented by the famous symbol of the Yang-Yin, a circle divided into two equal sections by a sigmoid line across the diameter, the white section (Yang) having a black spot within it, and the black (Yin) a white spot. These two spots signify that there is always something of the feminine in the masculine and of the masculine in the feminine" (*A dictionary of symbols*, p. 45). En: "the masculine principle (Yang), is represented by a white circle (depicting heaven)" (p. 45).

Die kleur van Y se huisie asook die ligging daarvan is derhalwe mities-psigologies bepaal: as man (ánimus, Yang) word hy deur sy wit huisie verteenwoordig wat één deel van 'n geheel vorm. Die manlike kleur van die huis verklaar terselfdertyd sy Walküre (ánima, Yin) se ontuisheid daarin. [Haar selfmoord is deels veroorsaak deur die verbreking van haar illusies maar hoofsaaklik omdat sy nie tot werklike versoening met die manlike in haar kon kom nie, soos verbeeld in die wit huisie.]

Y self bereik ook nie hierdie versoening van dualismes nie,

10) Vgl. J.E. Cirlot, *A dictionary of symbols*, p. 191.

al herdoop hy sy huisie tot "Breidablick" (p. 133). Dit impliseer hoogstens sy nuwe perspektief op verraad. Hy voel hom nie tuis in hierdie huisie nie, maar weerloos blootgestel. Van die begin af assosieer Y hom met die skepper van hierdie huis: dit is ontwerp "deur (my vriend) die homoseksuele argitek" (p. 17) en homoseksualiteit in die psigologiese sin van hierdie roman dui op 'n eensydigheid na die kant van die logos. Homoseksualiteit is 'n bewustelike vassteek in die manlike met uitsluiting van 'n versoening met die vroulike.¹¹⁾ In die lig van die voorafgaande kry die huisie as "skelet van ons tyd" dus 'n individuele en kosmologiese betekenisduiding: Y kon nie vir homself 'n versoening bewerk nie, die mensdom van ons tyd kan insgelyks nie 'n versoening met die botsende magte bereik nie en bly eensydig vassteek in die rede wat bô die primordiale oseaan geleë is en vanwaar die mens net met 'n verkyker daar-na afkyk.

Uit die voorafgaande moes dit blyk dat die ruimtebeeld vir 'n realisering van sy simboliese duidinge nog steeds afhanklik bly van wegwysers in die roman self. Waar dit as beeld aan visuele beelding verloor het, het dit 'n nouer samehang met die ideëlaag van die roman gekry. Wat die simbolistiese roman van die leser vra, is in wese wat Jock aan Henry vra; nl. dat hy moet vergeet van "konkrete beelde" en "gewoond (moet) raak aan die abstrakte vorm" (*Sewe dae by die Silbersteins*, p. 31).

Leroux bewerkstellig verder ook uiterlike parallele met die mite, soos in die naamgewing van die "shopping centre" as "Oita", wat 'n woordspeling is op die naam van die mitologiese

11) Vgl. Renske Koen, *Die verteller in 16-44 en Isis Isis Isis*.

berg Oeta. In die omvorming lê egter ook 'n veelseggende pervertering opgesluit: die orakel by die heiligdomme van Delphi word omgeskep tot 'n fortuinvertelster (mev. Dreyer in *Sewe dae by die Silbersteins, Een vir Azazel* en *Die derde oog*) wat in teeblare kyk en selfs met toenemende finansieële welvaart bronsflesse aanskaf (*Die derde oog*, p. 28), dus die produk van kommersieële welvaart word en in die materialistiese eeu die geliefde siener is.

3.6 Die psigologiese moment

In die voorafgaande betoog moes dit seker al geblyk het hoe nou verwant die psigologiese aan die mitologiese is. In die bespreking van die mitologiese matrys is alreeds aangetoon dat die psigologiese moment 'n deel vorm van die simboliese betekenisduidings van die ruimte. Hier wil ek egter spesifiek en baie kortliks die wyse aantoon waarvolgens die psigologies-gefundeerde ideëlaag die meervlakkige opset van die geboue, as ruimtes, bepaal.

Leroux het in *Woordwêreld* die implikasies hiervan gegee deur sy visuele beeld van die menslike psige:

Dink daaraan as 'n nie-fisieke ruimte binne die persoonlikheid waarin allerhande psigiese prosesse plaasvind. Dink nou tweedens daaraan dat daar drie lae in hierdie raamwerk bestaan. 1. Op die oppervlakte, die Bewuste (...) 2. Net onder dit, die Persoonlike Onbewuste (...) 3. Onder dit, die groot skeppende area van die Kollektiewe Onbewuste (p. 70).

Die Individuasieproses word heel dikwels voorgestel as 'n reis vanaf die Bewuste deur die verskillende lae van die

psige tot in die Kollektiewe Onderbewuste om die versoening te bewerkstellig. Waar hierdie reis of individuasieproses in die roman ter sprake kom, gebeur dit dikwels dat die visuele beeld van die menslike psige wat Leroux hierbo gee, die ruimte of ruimtelike plasing konsipieer. In die kelders van Welgevonden bereik die siel van die wyn in die derde kelder sy "individasie". Daar is duidelike suggesties dat die kelders ondermekaar geleë is: Jock en Henry daal ongemerk van die een kelder na die ander (p. 48).

Oita, die "shopping centre" in *Die derde oog*, is geleë in die middestad en word deur *Life* beskryf "as 'n modelstad binne 'n gebou" (p. 19) met "verdiepings na onder en verdiepings na bo" (p. 75). De Goede beweeg telkens "met die roltrap af na die volgende verdieping" (p. 105), en ons kry 'n kykie van die onpeilbare dieptes van die menslike psige in De Goede se ervaring in die gebou: "Terwyl hy langs die trap afkyk, voel selfs hy ('n vlieënier in die Koreaanse oorlog) duiselig, want dit lyk asof daar geen einde is nie aan die mensgemaakte afgrond waar die onsigbare tieners die tromme slaan en die snare tokkel" (p. 105). Maar dit is 'n "mensgemaakte" menslike siel, dus hoogstens 'n pervertering, 'n leë raamwerk, nie die hemel van Individuasie nie, maar "die Huis van Gudonov" (p. 109) wat net vrees en angs inboesem by De Goede.

Die plasing van die "wit huisie" van die knolskrywer (18-44) bo die see, wat sin kry as die "primordiale oseaan" - dus Onderbewuste - word enersyds ingegee deur die onversoenbaarheid van die animus (huisie) en die anima (see) en andersyds deur 'n fisiek-ruimtelike konsepsie van die menslike psige.

Hierdie transponering van 'n nie-fisieke ruimtelike beeld op 'n fisiek ruimtelike gebou geskied ter wille van 'n visuele realisering van die menslike psige vir 'n geslag lesers wat uiteraard kontak verloor het met hul eie innerlike ruimte. Dit is egter hoogstens 'n pervertering van hierdie innerlike ruimte soos die materialisties gerigte en mensgemaakte Oita.

3.7 Die droomruimte

Die ruimtelike gegewe van die droom vind hoofsaaklik sin in Leroux se romans as dit vanuit mitologies-psigologiese oogpunt benader word. Jungjaans beskou is die droom "personalized myth, myth the depersonalized dream; both myth and dream are symbolic in the same general way of the dynamic of the psyche" (Campbell, *The hero with a thousand faces*, p. 19). Ons kan dus aanneem dat die ruimtelike tekens wat in die droom voorkom, op dieselfde wyse 'n psigologiese simboliese duiding het as in die mite.

Daar is egter 'n wesentlike verskil omdat die ruimtesimbole in die droom deur die spesifieke probleme van die individu beïnvloed word. Die droom is immers 'n persoonlike uiting, die mite daarenteen is direk geldend vir die hele mensdom. Die betekenisduiding van die ruimtelikhede in die droom sal in die eerste instansie direk betrekking hê op die dromer daarvan en tweedens sal dit 'n kosmologies/universele betekenisduiding hê. Die magte van die Persoonlike Onbewuste en die Kollektiewe Onbewuste vind derhalwe in die droom 'n versmeltingspunt.

Die ruimtelikhede in die drome van Leroux se karakters sentreer hoofsaaklik om, wat ek wil noem, 'n watermotief.

In 78-44 droom die knolskrywer dat hy vanaf 'n "hoë betonkonstruksie" tot in die oneindigheid 'n meer sien strek met die "oorspronklike vier strome of rivier wat dit voed" (p. 73), maar die meer is nie vol nie. Y lewer geen verdere kommentaar oor die betekenis van hierdie droom nie, maar as middel tot verslag van sy eie psigiese probleem kry hierdie droom 'n geldigheid en toepaslikheid binne die breë konteks van die roman. Enersyds is daar in die droomruimte 'n projektering van die persoonlike; andersyds is die konsepsiëring van die ruimtegegewens vanuit die onbewuste bepaal: die "hoë betonkonstruksie" korrespondeer met sy huisie bôkant die see, die meer loop parallel met die see, wat onder sy huisie in sy onmiddellike fisiese ruimte geleë is; die vier riviere en die meer wat net halfvol is, is ruimtelik-visuele beelde van sy poging om 'n versoening te bewerkstellig soos aangedui, om die anima en die animus in homself te versoen. Op kosmologiese vlak is dit die "conjunctio compositorium".

Colet droom ook van 'n "groen meer" en gewaar onder hom "donker dieptes" waarin hy "'n warboel van lewe, half-bekend en vreesaanjaend" gewaar (*Die eerste lewe van Colet*, p. 164).

Colet se ervaring van hierdie droomruimte korrespondeer met De Goede se ervarings en waarnemings in Oita (*Die derde oog*) en tewens ook met dié van Henry in sy konfrontasie met die Welgevondenhuis. Uit ervaringsmomente van hierdie ruimtelikhede verval die grense tussen die empiriese en die psigiese ruimtes en word beide één ruimte met elemente van "losgelate, dronkmanskombinasies in steen en kalk gedroom" (*Sewe dae by die Silbersteins*, p. 54).

3.8 Die groteske-konsepsie

In sy ontleding van die psigologiese reis van die mitologiese held dui J. Campbell (*The hero with a thousand faces*) die reis aan as bestaande uit sekere stadia wat elk spesifieke ruimtelike implikasies inhou: "A hero ventures forth from the world of common day into a region of super-natural wonder" (p. 30). Laasgenoemde omskryf hy verder:

This fateful region of both treasure and danger may be variously represented as a distant land, a forest, a kingdom underground, beneath the waves, or above the sky (...) or profound dream state; but is always a place of strangely fluid and polymorphous beings (p. 58).

In Leroux se ruimtebeelding vorm hierdie twee pole, "the world of common day" en die "profound dream state" die basis van die groteske prinsipe in die ruimtekonspiëring. Campbell dui egter ook 'n fundamentele dualisme in die droomruimte aan, nl. dat dit die streke van beide die gevaarlike én die skat is. 'n Dualiteit dus op twee vlakke, verwarrend en bevreemdend enersyds vir die leser as dit by die fantasie en bisarre van die droom kom, versoenend as hy in hierdie droomruimte iets van sy eie ruimte (h)erken.

In sy mees fundamentele betekenisaspek hou die groteske in dat elemente wat in werklikheid nie saamgevoeg mag word nie (bv. die menslike en die dierlike) tot 'n samesmelting gedwing word. In sy huidige gebruik slaan dit egter eerder op 'n fundamentele ambivalensie as op 'n hewige botsing van teenstrydige elemente. Prakties impliseer dit dat die groteske gewaarwording spruit uit die verwarring van die

werklike en die onwerklike in 'n eenheidskombinasie waar beide onderskei kan word.

Die woord "grotesk" het 'n besondere hoë frekwensie in Leroux se romans maar word selde direk in verband gebring met die ruimte(likhede). In die ruimtekonspiëring is dit eerder 'n onderliggende en fundamentele prinsipe.

Ter illustrasie: In *Die derde oog* word De Goede met twee wesentlik verskillende en uiteenlopende ruimtes gekonfronteer: die nietige en klein ruimte van sy skakelhuisie en tuintjie in 'n voorstad met nou straatjies (p. 13), die wêreld van "common day" en huislike realisme; die teenpool daarvan: Oita, die modelstad in 'n enkele gebou met onpeilbare dieptes, angswekkend selfs vir De Goede, wat voorheen 'n vlieënier was (p. 105) en heelbō, die huis van Gudenov, waarin Hyllos sy pa in een van die kamers moet gaan soek (p. 136). Hierdie teenstelling is kontrasstelling maar grotesk daarin dat beide hierdie ruimtes binne dieselfde romanwêreld 'n bestaan vind.

Inherent grotesk daarenteen is die afmetings, die grootte en diepte wat Oita as 'n gebou verkry: dis 'n diepte wat onwerklik is, feitlik onmenslik is, maar 'n diepte wat ook in die droomruimte gestalte kry. Die Welgevondenhuis in *Een vir Azazel* is so groot dat hulle tevergeefs verder stap om die huis in perspektief te kan sien (p. 55), die gewels daarvan steek soos 'n dorpie tussen die takke uit (p. 39) en die huis is geleë in 'n "onmeetlike landskap" (p. 21). Superlatief is ook die rondawel op Welgevonden wat egter aan die leser voorgehou word as 'n plaas in die "tradisionele" sin deur enkele terloopse verwysings. Mev. Dreyer se huisie is kleinburgerlik met sy "valletjies

van roosgordyne", 'n "beestespel van glas", "middestandse meubels" en "kraletjiesgordyn" (p. 76). Ten slotte 'n "huislike toneeltjie" maar met die element wat nie met hierdie huisie van "alledaagse lief en leed" in verband gebring word nie: dit is die plek van owerspel "in die kamertjie agter die venster met die roosgordyn" (p. 77).

Uit die voorafgaande moes dit al geblyk het dat die verwringing of vergroting van die "natuurlike" of die verwagte tot op die punt van die absurde die basis vorm van die groteske perspektief en konsipiëring met 'n spesifieke doel: "... that the grotesque may be employed as a means of presenting the world in a new light without falsifying it, i.e. that it may be a function of the grotesque to make us see the (real) world anew, from a fresh perspective which, though it be a strange and disturbing one, is nevertheless valid and realistic" (G.K. Chesterton, aangehaal deur B.G. Viljoen in "Klasgids" 9.1 Mei 1974, p. 30).

4 NA'VA: 'N PRIMORDIALE FANTASMAGORIE

4.1 Inleiding

Die hoë mate van kontekstuele integrasie wat eie aan die goeie roman is, bring mee dat die verskillende ruimtelikhede in *Na'va* op verskeie vlakke 'n bestaan voer en binding het. Uiteraard bemoeilik dit die vind van oorkoepelende kategorieë waarvolgens die ruimtelikhede georganiseer en bespreek kan word. Uitgaande dus van enkele onderliggende ruimte-likes konsipiëringsprinsipes, word daar in hierdie hoofstuk gepoog om 'n oorkoepelende beeld van die aard, funksie en betekenismoontlikhede van die ruimtelikhede in *Na'va* te gee.

In die gang van die roman kom 'n reeks ruimtelike motieflyne tot stand wat kruis en dwars oormekaar loop en eers in die laaste "Sjava"-afdeling van hierdie roman saamgeknop word sodat 'n ruimtestruktuur tot stand kom. Dié ruimtestruktuur bestaan nie as 'n onafhanklike en statiese gegewe binne die roman nie maar kom oor die romangeheel tot stand deur 'n samesnoering van die verskillende kontekste waarin die ruimtelikhede in samespel met die ander epiiese elemente voorkom. As gerealiseerde "Wortgestalt" bestaan die ruimtestruktuur uit twee kernmomente: die voorstelling van die ruimte(likhede) in visuele beelde wat tot 'n eenheidsbeeld saamgesnoer word, en 'n moment waarin 'n sekere sin in die romangeheel aan hierdie eenheidsbeeld en die onderdele daarvan gegee word. Dit is 'n proses hierdie waarin of beide momente simultaan geskied in 'n betrokke konteks of oor die

gang van die hele romanverloop broksgewys voltrek word.

Hierdie twee momente is wesentlik aan mekaar gebonde: sin-
gewing aan die ruimtebeeld kan nie geskied alvorens daar 'n
ruimtebeeld bestaan nie.¹⁾

Soos in die tweede trilogie en in die eerste twee romans van
die derde trilogie, het die fokuspunt in die ruimtebeelding
ook in *Na'va* verskuif van die "fisieke", "visuele" beelding
van die ruimtelikhede na die simboliese betekenisduiding
daarvan, maar nie met 'n totale negering van die visuele
beelding nie. Sonder laasgenoemde kan die betekenisduiding
immers nie bestaan nie. [Hierdie verskuiwing is egter die
logiese uitvloeisel van die toenemende rasionalisering in
Leroux se romansiklus.] *Na'va*, as die slotroman in die der-
de trilogie, stel hierdie rasionalisering op twee vlakke
aan die orde: op die eerste vlak behels dit die knolskry-
wer wat besin oor sy pogings om "met delikate deursigtigheid"
sy knolskrywerskap "in 'n onverganklike vorm (te) wil
transmuteer" (p. 45) op duursame papier; op die tweede vlak
behels dit die vind van 'n antwoord (dus 'n rasionele bevin-
ding) op die enigmatiese selfmoord van Georgie. Beide
hierdie twee vlakke word egter getransponeer na 'n derde,
nl. dié van die rasionalisering van die doodsverskynsel.
F.I.J. van Rensburg sien die oorkoepelende gedagte/ideëvlak

- 1) Waar hierdie twee momente simultaan geskied, loop dit paral-
lel aan die poëtiese werkswyse, bv. dié van D.J. Opperman,
waarin beeld en toepassing 'n gesimbiotiseerde bestaan voer.
As 'n tegniek is dit 'n middel om die seggingskrag en kom-
pleksiteit van die literêre kunswerk te verhoog. Waar dit in
die prosa aangewend word, soos in *Na'va*, gee dit aan die pro-
sawerk 'n beknoptheid, die rede miskien waarom Leroux se
romans, ten opsigte van die lengte daarvan, relatief kort is.
Die poëtiese kwaliteit van *Na'va* word formeel aangebied in
die motto voorin: "Die samekoms was poëties-eroties met 'n
tikkie van die mistiek."

van hierdie roman as 'n "mitisering van die doodsverskynsel"
(*Die Huisgenoot* 30 Maart 1973). Die knolskrywer se strewe
is om die "primordiale fantasmagorie" wat in hierdie roman
verbeeld word, te "ervaar" (p. 105) en die mite, soos voor-
heen betoog, kan nie in rasonale terme bespiegel word nie.

Ten spyte van alle rasionalisering handhaaf Leroux in *Na'va*
'n subtiële balans tussen beeld en toepassing, beeld en ek-
segese. Die aksent op die rasonale het egter 'n funda-
mentele invloed op die ruimtebeelding gehad, daarin dat die
ruimtelike visuele beelde gestileer is tot 'n "komplekse
diagram". Andersins sluit Leroux met die beeldingsmetodes
in *Na'va* aan by die opkunsstroming in die moderne wêreldlet-
terkunde deur die visuele spel met wit en swart grafiese
patrone met verskeie "opties" -illusionistiese patroonsake=
rings - 'n bedrogspel, maar visueel aanskoulik en daarom
steeds getrou aan die funksie van die ruimte as konkretise-
ringsmiddel.

In *Woordwêreld* het Leroux aangedui dat dit die selfaanvaar-
de taak van die skrywer is om te soek na die lewende simbole
in die primitiewe, soms regstreeks in die Onderbewuste, soms
in 'n nuwe begrip van die verlede. As die produk/eindre=
sultaat van die knolskrywer se soeke kan *Na'va* deur die fan-
tasmagoriese aard daarvan enersyds beskou word as so 'n po-
ging om 'n simbool direk vanuit die Onderbewuste aan die lig
te stel in 'n getransmuteerde vorm "wat ryk en vreemd is,
wat universeel en onpersoonlik is" (Leroux, *Die Burger*,
22 September 1964). As sodanig is dit 'n beliggaming van
'n universele waarheid, andersyds word die ruimte as eie-
tydse fantasmagorie veel eerder 'n fantasma, 'n verdigsel
van die "rasionele" verbeelding van die knol en daarom

uiteindelik 'n fantoom vir die knol en die mensdom van ons tyd. In 'n sekere sin sluit *Na'va* dus aan by *Die eerste Lewe van Colet* in die soeke na 'n vorm.

Hierdie beeld kom tot stand binne die situastiek van *Na'va*, wat sentreer om Georgie se begrafnisfees wat, in die woorde van die Adjunk, "iets ongewoons, maar treffend" is en "in 'n sekere dieper betekenis al die ander" begrafnisse oortref (p. 35). Die hele begrafnissituasie word getransponeer na die vlak van 'n "Sjava-Sjakti-samekoms" (mitiese vlak), 'n "kosmiese samekoms" (p. 122) (universele vlak) en 'n "komplekse diagram" (pp. 78, 83, 94) (simbool- en tekenvlak) met as daaruitvloeiende gegewe die soeke na die oorsaak van Georgie se selfmoord. Alhoewel hierdie vraag nie direk beantwoord word nie, kristalliseer verskeie antwoorde op universeel-kosmologiese vlak in hierdie roman uit.

4.2 Oriëntering

4.2.1 Sikliese oriëntering

Na'va vorm die afsluiting van die derde trilogie in Leroux se romansiklus van nege dele. In hierdie roman vind daar op meer as een vlak 'n sametrekking plaas van die romans van die derde trilogie, maar dit bied ook retrospektief 'n blik op die agt romans wat dit voorafgaan.

Die eerste opvallende sikliese skakel in *Na'va* is die stel verhaalpersone wat daarin figureer en reeds aan die leser bekend is uit die voorafgaande romans. A.P. Brink wys daarop hoe hierdie oordra van 'n stel karakters van die een roman na die ander eintlik self 'n mitevormende proses is en hoe hierdie verhaalpersone "as't ware daardie vorige

werk(e) self as 'mites' in hierdie boek indra" (*Aspekte van die nuwe prosa*, p. 48). Ander sikliese skakels lê op die vlak van sirkulerende motiewe (bv. die stroommotief), beelde (bv. die mandala-huis), tegnieke (bv. die retrospektiewe verslag in die derde trilogie) en name (bv. die variante van die naam Julius: Juliana, Johnny), wat in *Na'va* en die ander romans nie alleen 'n sekere binding tussen die dele van die siklus bewerkstellig nie, maar ook in elke roman wesentlik bydra tot die konkretisering van die ideëlaag van die romans onderling en in hulle sikliese geheel.

Die wesentlike binding tussen die dele van die romansiklus lê egter op die vlak van die tematiese en wel daarin dat elke roman 'n fasettering is van "een energiegewende maar ook ontwikkelende kern" (Van der Walt, *Mené Tekél*, p. 168) wat, soos aangetoon, ook die ruimtelikhede van elke roman bepaal.

Na'va skakel in die eerste plek met die derde trilogie wat van die begin af baie duidelik 'n trilogieverwachting skep. Sentraal in hierdie derde trilogie staan die knolskrywer met as onafskeidbare deel van hom sy "wit huisie" by die see. In *Na'va* is dit ook 'n wesentlike deel van die romanruimte.

'n Sentrale aspek in die ideëkern van die derde trilogie is die "tweeledige gesig" van die werklikheid wat as vormgewingsprinsipe aanleiding is tot die kenmerkende "dubbel-, op die duur die veelkantigheid van Leroux se boeke" (Van Rensburg, *Standpunte*, p. 17). Die inherente dualisme van die werklikheid en vele van die ander grondliggende prinsipes wat in die vorige twee hoofstukke van

hierdie studie uitgelig is, kom weer in *Na'va* as struktuurmomente na vore en sal in die verskillende onderafdelings van hierdie hoofstuk aangedui word.

Van wesentlike belang is egter die feit dat die ruimtelike hede in *Na'va* teruggaan op die mandala-grondplan wat in die tweede trilogie (*Sewe dae by die Silbersteins*, *Een vir Azazel* en *Die derde oog*) uitgekristalliseer het. (In 'n sekere sin is die ruimtes in *Na'va* 'n direkte sikliese skakel deur middel van die mandala-diagram wat in homself die plaas en stad tot 'n onderliggende, eensoortige ruimteplan inkorporeer. In elke roman word hierdie ruimte-simbool egter anders ingeklee na gelang van tyds- en plekswisseling.)

Die plaasruimte in *Na'va* en die fisiese ruimtes in die breër konteks van die plaas gryp in hul wese terug na dergelike ruimtes in die ander romans. Alhoewel elke ruimte in sy betrokke roman sy "trillingswydte" ontvang, dra hierdie ruimtes sekere betekenisduidinge met hulle saam indien hulle in 'n daaropvolgende roman weer voorkom. Enige leser sal onbewustelik die betekenisinhoud van die ruimtes in een roman oordra in 'n ander roman indien dieselfde ruimte daarin voorkom. [Dit gaan egter van elke roman afhang watter betekenismoontlikhede in die konteks daarvan gerealiseer sal en moet word.] So byvoorbeeld is die plaas in *Sewe dae by die Silbersteins* en *Een vir Azazel* 'n ruimtelike beeld van die kollektiveringsproses. Waar die plaas in *Na'va* sy bestaan as denkbeeld in die bewussyn van die knolskrywer kry, dui dit dus op 'n belewing van die kollektiveringsproses in die enkeling. Die mitologies-psigologiese en alchemistiese stramene in die ruimtesimbool van *Na'va* maak die volgende woorde van

dr. Johns in *Een vir Azazel*, weer eens ewe geldig: "Dis 'n terug-na-die-bodem-beleid, 'n teorie dat daar 'n magiese eienskap, 'n helende hoedanigheid aan die hele boerderywese verbonde is. Dis 'n kultus waaraan jy jou blootstel wat só wyd vertak is dat dit enige verstandsgroep en ontwikkelingsgang bereik. Dis eintlik 'n mite wat jy beleef" (p. 85) en dat "in die sirkelgang van die natuur alle psigiese materiaal verwesenlik is" (pp. 84-85).

Dit impliseer egter nie dat die ruimte 'n soort statiese gegewe is wat bloot van een roman na die ander oorgedra word nie. Uiterlik verander die ruimte van roman na roman na gelang van en as konkretisering van die ideëlaag van elke betrokke roman. [Die funksie van die ruimte as mandalapatroon is daarin geleë dat die mandala 'n yantra, 'n visuele hulpmiddel is tot bepeinsing (mantra) van geestelike waarhede.] Inhoudelik is die mandala as simbool 'n beeld van die sintetisering van die fundamentele dualisme van mens en wêreld, dus van ordeskepping. Die ruimte as mandala is in Leroux se romans egter hoogstens 'n hulpmiddel tot 'n kontemplering van 'n kosmiese en psigologiese orde. In *Na'va* erken die knolskrywer ruimtelik dat hy nog steeds nie 'n ware begrip van die mandala het nie (p. 56), sodat die gebruik daarvan in hierdie roman terselfdertyd 'n poging is om tot 'n begrip daarvan te kom. Andersyds is die oppervlakkige gebruik daarvan (deur die direkte noem van die mandalapatroon) 'n heenwysing na die knolskrywer se onvermoë om die swart middelpunt, die grootse sintese, die finale "oorkoepelende waarheid" (p. 129) aangaande die enigmatiese, verwarrende en verworde lewensfeite om hom te vind.

4.2.2 Die Motto

Daar is in die voorafgaande al daarop gewys hoe Lercov in die vooroorde (motto's, openingsgedeeltes) van sy romans vir die leser 'n aanduiding gee van die "toonsleutel" waarin hy 'n betrokke roman moet beluister. In *Na'va* word die voorwoord nog veel meer as in die ander romans van sy oeuvre 'n uiters belangrike wegwyser na 'n sinvolle interpretasie van die roman. Ek bepaal my hier slegs by die vier uitsprake wat betrekking het op die sin en beelding van ruimtelikhede.

Na die "skadeloosstelling" van die verhaalpersone in hierdie roman deur die aanduiding van hul bestaan as iets "denkbeeldig", sê die verteller die volgende: "Plekke, datums, tydsverloop en so meer is willekeurig". Hiermee wil hy doelbewus aandui dat die betrokke keuses van ruimtelikhede in hierdie roman eiesinnig, wispelturig en sonder 'n spesifieke reël ontstaan het en bestaan in dié roman - 'n beklemtoning dus van die feit dat hy in die daarstelling van die ruimtelikhede (benewens die tydsaspek) nie uitgegaan het van 'n eenheidskeppende keuse en vormgewingsprinsipe nie, of doelbewus beoog het om op rasionele wyse ruimtes te jukstaponeer, kontrasteer of sintetiseer nie. Indien dit wel so sou voorkom, sou dit bloot toevallig wees.

Op die oog af sou 'n mens dit kon vertolk as 'n waarskuwing van die verteller se kant af dat die leser nie te diepsinnig met die ruimte moet omgaan nie, asof die ruimte doelbewus op verstandelike wyse gemanipuleer is om iets van die ideëlaag van hierdie roman te bevat.

Op 'n dieperliggende vlak egter, sou 'n mens die woord "willekeurig" eerder moet vertolk as "spontaan", dus dat die plekkeuse en die bestaan daarvan in hierdie roman op spontane wyse na vore gekom en beslag in die roman gevind het. In 'n Jungiaans-psigologiese sin impliseer dit dan dat die ruimte(-beelding) 'n simbool is wat spontaan uit die Onderbewuste na vore getree het, soos dit in die dramatis personae-aanduiding voorin *Hilaria* heet, 'n outoçhtone skim vanuit die onderbewussyn is. [In die lig hiervan word die leser genoop om die ruimte te vertolk as 'n mities-psigologiese simbool.] Alhoewel hierdie vertolkingsmoontlikheid slegs per implikasie aangedui word, verydel dit nogtans die moontlike ervaring van die betekenisduidinge van die ruimte as mities-psigologiese simbool omdat dit as sodanig aangebied word.

Vertolk die leser die ruimte wel in hierdie lig, impliseer dit dat hy die ruimte(likhede) sal moet benader en vertolk soos wat dit in die droom gesubstansieer word. Wat dus in die droomruimte geld, geld hier van die onmiddellike fisiese ruimte waarin die verhaalpersone hulle bevind, nl. dat niks is soos dit is nie, dat alles dubbel-sinnig is en dat 'n algemeen menslike en persoonlike waarheid in die ruimte sal uitkristalliseer. Daarom akseptueer die verteller in die voorwoord dat alle "ampthe, betrekkings en instansies" en sekerlik ook die ruimtelikhede "alleen 'n toevallige ooreenkoms met lokale verskynsels" vertoon, want op 'n breër vlak het die "verskynsels" in hierdie roman 'n universele betekenisduiding.

Hierdie gedagte word verder gemotiveer deur 'n derde belangrike aanduiding van die verteller: "Die skrywer is

in 'n staat van sjava." Talle verwysings in die roman self wys heen na die betekenis van die sjava-toestand ("staat"): "Die winterslaap is tydelik. Die toestand van Sjava is 'n bron van ommekeer (...). Dood is 'n stilpunt waarin skeppende energie opgaar" (p. 107); "waarvolgens ... Sjava sonder die 'i' slegs 'n kadawer, 'n Sjava word. Sodra die dooie lyk, Sjava, kontak vind met die swart vrou wat beweging en lewe is, (...) dan word hy Sjava die herrese god" (p. 108); "Ek sien myself ook dood, soos Georgie, 'n kadawer in die vergetelheid, tot stilte gebring deur my meedoënlose soektog" (p. 110).

Aangesien die bewussyn van die knolskrywer in hierdie roman weer eens die oriënteringspunt is vir die totstandkoming en beleving van die ruimte, is hierdie toestand waarin hy homself sien (waan?) bepalend vir die ruimtebeelding en singewing daaraan. In die roman self tree die knolskrywer, ten spyte van sy liggaamlike siekte (vgl. pp. 9-10), normaal op en bestaan as 'n lewende verhaalpersoon. (Hierdie sjava-toestand moet dus gesien word as 'n geestelike dood waarin die skrywer verkeer.) Tydens die "nagwaak" probeer hy self sy "toestand van Sjava" bepaal en hy sien hom "skematies verdeel in vier-en-sestig stukke fraksies van lig en donkerte, die vreugde en verdriet simbolies vasgevang in 'n blokkiesraaisel van menige diagramme, 'n wit-swart enigma, die hierosgamos van die alchemis se droom, die onbegryplike Heilige Gees van my geloof, die Sjekinah van die Jode" (p. 110). As produk van die doodstoestand verwys die ruimtesimbole derhalwe ook na die vraag oor die enigmatiese dood van Georgie. Laasgenoemde word in die roman aangebied as 'n "kosmiese

vraag" (p. 31) sodat die ruimte by implikasie in die beligting daarvan uit 'n doodstoestand, ook op universele vlak heenwysingsmoontlikhede daarin opgeslote hou en aldus direk skakel met die doodsverskynsel wat aan die hand van die vraag na Georgie se selfmoord, na 'n universele vlak getransponeer word.

Na'va is as roman die produk van 'n skryfdaad van die knolskrywer vanuit 'n doodstoestand en beliggaam daarin 'n ander dood, nl. dié van Georgie waaroor die knol retrospektief heenkyk (al die verhaalpersone is al dood as die knol hierdie roman skryf). Hy skryf vanuit 'n "dooie landskap" (sy wit huisie) oor 'n dooie landskap (die plaas), waardeur die skryf self 'n poging word om weer tot lewe te kom, 'n wederopstanding te beleef, bevry te word van sy sjava-toestand.

Dit blyk vroeg reeds in die vertelling as die knol deur oom George se huis loop en ten opsigte van die "foltergange" daarvan sê dat hy dit "later sal beskryf" (p. 76). Hiermee word die selektering en rangskikking van ruimte-lyke gegewens (en ander epiese elemente) dus middel tot 'n doel: die "Begrunding" van Georgie se selfmoord.

Die willekeurige ontstaan van die ruimte as spontane uitvloeisel van die Onderbewuste, is niks meer as 'n doelbewuste misleiding van die leser nie. Die sjava-toestand is meer gewil as werklik en die aanduiding daarvan in Hindoeïstiese terme ("sjava") is niks meer as 'n spel van die skrywer nie. Aan die einde van die roman erken die knol dan ook: "in naam van die esoteriese, suggereer ek slegs 'n kosmiese betekenis in die dood van Georgie" (p. 130). Die mities-psigologiese grondslag van die

ruimtesimbole het nie spontaan ontstaan nie maar is deur 'n vernuftige spel daarop geprojekteer, soos tewens blyk uit die dubbele duiding wat aan die ruimtelikhede gegee word, bv. die plaashek word ook 'n "antropomorfiese hek" (p. 31) en 'n mandala-hek (p. 30) genoem. Die sjava-toestand waarin die knol verkeer, is eerder 'n besef dat hy nie kan deurgrond nie, nie werklik beleef nie. Die "primordiale konstruksie" waarin hy sy oom se huis klee, is verstandelike "konkoksie" en nie ware lewende mitiese simbool nie. Dit neem egter nie die feit weg dat die knol die ruimtelikhede met betekenisduidings kan laai nie. Hieroor later meer.

In die voorwoord verwys die verteller verder ook nog na die toevallige ooreenkoms van aspekte van hierdie roman met lokale verskynsels wat ontstaan het "weens die feit dat die skrywer in 'n klein land beperk is in sy keuse". Alhoewel hy nie hier eksplisiet kwalifiseer watter land dit is nie, sal die leser (meer spesifiek die Afrikaanse leser) hierdie aanduiding vertolk as 'n verwysing na Suid-Afrika. Enkele ruimtelike verwysings binne die roman, soos die na die weduwee se man wat op "die grense" vermoor is (p. 83), kan slegs deur so 'n verbandlegging gerealiseer word tot dramatiese gegewe. Geografiese verwysings soos dié na die Boland (p. 16), die Swartland (p. 17) en Fernwood (p. 26) plaas die plaas binne 'n spesifieke geografiese raamwerk, nl. Kaapland. Die verwysing na Port Elizabeth (p. 60) plaas dit in die breër geografiese raamwerk van die Republiek wat verder krag verleen aan sekere uitsprake soos dié waarin hy verwys na "ons" wat "helaas, nie 'n volk van gesneuweldes (is) nie" (p. 121), of as hy verwys na "hierdie bliksemse jong land

van ons" (p. 15).

Alhoewel die ruimtelikhede in hulle simboliese duiding bo die grense van 'n spesifieke land uitstyg, is hulle vir hul trefkrag tog gebonde aan 'n ruimte wat vir die leser bekend is.

4.2.3 Die subtitelduiding

Die subtitel van *Na'va* kom op twee plekke voor voor die formele opening van die roman. Beide hierdie duidings is in die Hebreeus en gaan dus terug op die oorspronklike taal waarin die Ou Testament en die Hooglied van Salomo (1:5) waaruit hierdie verwysing kom, geskryf is.

Aanvanklik lui dit: "... sjichora ani wenawa ...", en met die aanvang van die roman word dit "Sjchorani ve na' va" wat verder vertaal word in Engels ('n erkende wêreldtaal) as "I am black but comely" en in Afrikaans as "ek is bruin gebrand maar lieflik" (p. 9). Die drie taalvorme waarin hierdie sinsnede as openingswoord aangebied word, is 'n formele aanbieding van die drieledige optiek, trouens poliperspektiwisme waarmee die romangegewe (dus ook ruimte) aangebied en derhalwe beskou moet word: op die vlak van 'n grondvorm, universele vorm en 'n spesifiek Afrikaanse (Suid-Afrikaanse) vorm. Die driedubbele naamduiding van ruimtelikhede, soos hierbo aangetoon, noop die leser tot so 'n benadering indien hy die ruimtebeelding wil deurgrond en tot 'n sinvolle vertolking van die ideë-kern van hierdie roman wil kom.

Andersyds is hierdie subtitelduiding ook 'n heenwysing na die ander mitologie, benewens die Hindoe-mitologie wat in

die motto aangedui is, waarop in hierdie roman peil getrek word, nl. die Joodse mitologie (die Kabbala) wat in sekere (Joodse) geskifte bestaan na aanleiding van die Ou Testamentiese Hooglied.

4.2.4 Die knolskrywer se instelling teenoor die ruimte

Die perspektiefinstelling wat die motto van *Na'va* van die leser vra, word in die roman gedra deur die wyse waarop die knolskrywer, die sentrale belewingspunt in die roman, hom instel teenoor die ruimte. In die volgende aanhaling blyk trouens ook hoe die knolskrywer die ruimtelikheid manipuleer in die roman wat hy skryf (*Na'va*):

"... Ek beskou, bepeins en oorweeg die natuur: - Lombardi-sipresse wat swart gode teen die wit wolke word. Hansworse - Pan - Pansfluit as die wind begin waai. Isis en pofadders in oom George se tuin. Smeulende sigaretstompies op die gras. 'n Heerlike ligte bries vir die aand wat 'n vóórspel is tot die wind. En met die wind begin die Lombardi's oor die graf beweeg: aan die regterkant die nar met die horing op sy hoof; sy linkerhand uitgestrek na die onverstaanbare Isis. Dis 'n groteske spel tussen die twee bome wat bomenslike figure teen hierdie wit wolke word ..." (p. 37).

Die drie verba, "beskou, bepeins en oorweeg", dui eksplisiet aan dat die knolskrywer visueel en rationeel teenoor die ruimte ingestel is. In die bepeinsing en die oorweeging van die natuur lê die knolskrywer op assosiatiewe wyse 'n verband(e) tussen roman-werklikheidsding (ruimtelike objekte) en die mitiese sodat die ruimtelikheid per slot van rekening mitiese gegewe word: "Lombardi-

sipresse" word "swart gode" - Isis en Hermes (p. 37) - "twee bome" word "bomenslike figure" om uiteindelik net as mitiese gegewe 'n bestaan te voer: "dis Isis, wat skielik as die wind nou sterk word, haar onverstaanbare vorm soos 'n stemburk wieg en eggo en probeer begryp wat Hermes sê" (p. 37).

Dit het 'n wesentlike invloed op wat werklike ruimtes is in hierdie roman. As die knol dus van Usjas die god praat, of Sjiva, die jong herrese god wat in die vlamme dans, hou dit vir alle praktiese implikasies in dat die knol dus hiermee 'n ruimte(likheid) kan aandui vir sover hierdie mitologiese figure 'n ruimtelike manifestering het en dié nie spesifiek as 'n ruimtelike gegewe in die roman aangebied word nie.

Die proses wat in die ruimtebeelding voltrek word, sien min of meer as volg daaruit: die ruimte in die omringende werklikheid (roman-) word op assosiatiewe wyse 'n mitiese betekenis opgelê sodat dit uiteindelik as mitiese gegewe 'n bestaan voer met universele en individueel-psigologiese betekenisduidings.

Die bepeinsing van die natuur word ook vanuit die Sigeuner belig op die oomblik as hy "in 'n staat van beswyming, oë donker van hasjisj en konsentrasie maar met 'n gevulde maag oom George se huis en tuin bepeins" (p. 77): "Hy is in 'n diepe bespiegeling asof hy 'n begrip het van Brahman-Atman, asof hy al die alchemistiese stadia in die bewussynsproses deurgemaak het" (p. 77).

Die knolskrywer beklemtoon op meer as een plek in die roman die pseudo-aard van die Sigeuner se kennis van die

✓ esoteriese en die mistieke, maar sy halwe kennis verhef hom nogtans bo die ander karakters in die roman. Sy halwe kennis maak hom alreeds 'n "anachronistiese verskynsel in 'n wêreld wat sy archetipiese beelde nie meer begryp nie" (p. 61).

Die knolskrywer formuleer die Sigeuner se bepeinsing van die natuur vanuit die alchemie, 'n tweede onderliggende stramien in die perspektief van die knolskrywer; nl. om "vanaf die nalewende staat van onkunde die alledaagse geestelike grondstowwe by wyse van meditasie, visualisasie en konsentrasie" te transformeer "tot die goue, oorkoepelende begrip van Jantra" (p. 78).

Die verwysing na die "alchemistiese stadia" gee hier die sleutel tot die knol se werkwyse in die verwerking van die natuur (en alle ruimtes) tot simbole. Die alchemie is (in Jungiaanse sin) 'n simboliese tegniek waardeur gepoog is om aan geestelike waarhede konkrete gestalte te gee. Die eksperimente wat die alchemiste uitgevoer het, was daarop gemik om die goud, in geestelike sin die "coincidentia oppositorum", te vind met dié doel "of stimulating the deepest layers of the psyche and of facilitating psychic projections in material things (...) of experiencing material phenomena as symbols which point to a complete theory of the universe and the destiny of the soul" (Cirlot, *A dictionary of symbols*, p. XXVIII).

Dieselfde "siel-like" instelling heers by die knolskrywer, "synde 'n knolskrywer en 'n sieketrooster wat ingestel is op die platvloerse vibrasies van die psige van die alledaagse mens" (p. 106). Die alchemistiese stadia is

bekend by die knol en hy belig dit in die Sigeuner se kontemplering van die ruimte, t.w. dat die Sigeuner poog om "die tyd-ruimtelike begrip (te) versoen met iets wat alle erkende kategorieë oorbrug" deur "konkrete visuele diagramme" te herlei tot 'n abstrakte visualisering en dit terselfdertyd "skeppend" terug te voer "tot die konkrete betekenis van menswees binne die mistieke kring van syn waarin die hele struktuur van die menslike organisme, geestelik en fisiek, deur 'n hele wêreldproses moet gaan tot die swart punt waar die lig tot barstens toe strewe om te skyn" (p. 78).

X
Benewens die projektering van 'n mitiese grondlaag op die ruimte, gaan die knolskrywer ook uit van die alchemistiese stadia in sy beelding van die ruimte. Die proses van meditasie, visualisasie en konsentrasie van die tydruimtelike begrippe word by hom slegs 'n beskouing, bepeinsing en oorweging van die natuur, maar die belang van hierdie beligting vanuit die alchemie lê vir hom daarin dat dit in die alchemistiese proses gaan om 'n herleiding van tyd-ruimtelikhede tot die "siel-like", dat die alchemie dus ook middel is om die "psigiese vibrasie" van die mens langs die weg van die ruimte te verklaar. Die alchemie as sodanig is nie sy hoof-oogmerk nie; dit is slegs 'n middel tot 'n groter, omvattender doel: op die vlak van sy skrywerskap is dit middel om te formuleer en die regte vorm te vind; op die vlak van die doodsverskynsel is dit middel om die dood te deurgrond.

Dieselfde degradering tot middel geld ten opsigte van die mitiese matrys en tewens alle esoteriese wysdade waarmee daar gespeel word. Die knolskrywer dui self aan in

watter mate en op welke wyse hy met die mitologiese gege-
we omgaan: "Voordat ek nie die waarheid omtrent Georgie
en al die mal eietydse kinders ken nie, kan ek net sowel
die gekommersialiseerde mantieke waarheid van die verlede
gebruik" (p. 106). Soos die Adjunk, "flankeer (hy)
selfs met die Hindoemistiek" (p. 25), maar ook sy kennis
hiervan is tweedehands, want sy bron is die plaat van
Hair wat hy oor en oor speel. [Hy gebruik spesifiek die
Oosterse waarhede omdat dié simptome is van die onder-
gang van menige beskawing, dus beligtend is ten opsigte
van die doodsverskynsel as sodanig.]

Die kwaliteit van sy instrument - hier spesifiek die
ruimte as geprojekteerde mities-psigologiese en alchemis-
tiese simbool - sal egter in die finale instansie bepaal
in hoe 'n mate hy sal bereik waarna hy streef. In *Die
derde oog* word die verkenning van die wêreld van dié roman
ook 'n soeke na 'n waarheid op die oppervlakte: "want in
die banaliteit van die teenwoordige lê die verminkte waar-
heid van die verlede" (p. 165). Die knolskrywer in *Na'va*
is meer ambisieus, want sy verkenning, en al sy middele is
daarop afgestem, is gerig op die vind van 'n "oorkoepelende
waarheid" (p. 129) wat hy ten slotte moet erken hy nie
kan vind nie.

Sy pogings om sy skrywerskap met 'n "delikate deursigtig-
heid" in "'n onverganklike vorm" te transmuteer (p. 45)
loop in hierdie geval uit op 'n doelbewuste aanduiding
van tegnieke wat hy aanwend om ook die ruimte as epiese
gegewe, in hierdie "nabetragting en terugbetrugting"
(p. 59) wat *Na'va* is, te manipuleer. Die knol se worste-
ling met sy skrywerskap word genadeloos deur Georgie

oorgevlek: "Jy het nie die gawe van mantra-sakti nie,
(...) Jy is 'n knolskrywer en jy kan nie formuleer nie"
(p. 55). Daarom soek die knolskrywer na woorde en teg-
nieke "om die inkantasies te formuleer" (p. 56).

Die praktiese uitvloeisel van die knolskrywer se perspek-
tief op die ruimte as middel tot 'n doel, is dat alle
ruimtelikhede nie ter wille van hulself uitgebeeld word
nie maar deur mitologies-psigologiese en alchemistiese
projektering ter wille van die vind van 'n waarheid.

In die ruimtebeelding word daar in hierdie roman dus drie
duidelike momente onderskei: 'n realiteitsmoment, 'n
mities-psigologiese moment en 'n alchemistiese moment.
Laasgenoemde vorm die grondslag van die dialektiese aard
van die ruimtestruktuur omdat dit as proses 'n sekere
evoluering en devoluering inhou. Die ruimtelikhede wat
die ruimtestruktuur in *Na'va* konstitueer, bestaan deur-
gaans in so 'n driedubbele duiding wat inherent die
mities-psigologiese en alchemistiese stramien bevat. 'n
Enkele voorbeeld hiervan is die plaas: "My-Oom-se-plaas-
by-die-see" (p. 27) word 'n "eiland van juwele" (p. 27),
'n "dooie landskap" en 'n "lotusland" (p. 30) om ten
slotte in die "hasjisj-bepaalde bewussynsproses" (p. 94)
van die Sigeuner 'n bestaan te vind as 'n mandala (vgl.
p. 94). Laasgenoemde vorm die grondslag van die univer-
sele en psigiese betekenismooitlikhede van die ruimte-
struktuur.

Dit is van wesenlike belang dat die leser altyd die ruim-
tes in hierdie roman sal sien as 'n doelbewus gemanipu-
leerde, en dus rasonale, epiese gegewe in 'n roman-binne-
'n-roman wat die knolskrywer skryf ter beligtig van sy

eie skrywerskap en die doodsverskynsel. In hoe 'n mate hierdie roman-in-die-roman beligtend is ten opsigte van hierdie twee fundamentele vrae, blyk eers aan die einde van die roman. Hieroor later meer.

Die drie fundamentele momente in die ruimtebeelding wat hier aangetoon is, val in die breër raamwerk van Leroux se oeuvre as 'n sikliese geheel. Ander fundamentele riglyne word vervolgens beskou soos wat hulle in *Na'va* tot hul volledige konsekwensie deurgevoer word.

4.2.5 Die ruimte as "daggagedagte"

In die inleiding tot hierdie hoofstuk en die voorafgaande oor die mities-psigologies simboliese aard van die ruimte in hierdie roman, het dit alreeds geblyk dat die ruimte gesien moet word as 'n droomruimte.

Die retrospektiewe beleving van die hele situastiek van Georgie se begrafnis impliseer dat die hele gegewe in die bewussyn van die knolskrywer bestaan het en vir die leser in woordvorm aangebied is, soos wat dit in sy bewussyn bestaan het. Die feit dat die knolskrywer self in sy eie verhaal figureer, bring verder mee dat die band tussen die situastiek as bewussynsgegewe en as romangegegewe minimaal gereduseer is, sodat wat in die bewussyn van die knolskrywer bestaan het, 'n direkte neerslag vind in die roman.

Die surreële allure wat sekere ruimtelikhede omgeef, moet noodwendig gesien word teen die agtergrond van die dwelmbenewelde brein van die knolskrywer. Op meer as een geleentheid doen hy met Georgie mee aan dwelmmiddelgebruik (vgl. pp. 74 en 54). Die invloed van hierdie

dwelmmiddels op die waarneem van ruimtelikhede blyk duidelik in die geval by Loeriesbaai in sy waarneming van dr. Loerie se kasteel: "In dr. Loerie se kasteel begin al hoe meer ligte brand (...) Die gloed van plesierligte word weerkaats op die olie en die water, en die spoke van vergange tye beweeg tussen fonteine, honderde kamers en borswerings. (...) Orgieë uit die begin van die eeu herlewe in die kranksinnige klipkonstruksie wat 'n produk was van sifilis" (pp. 73-74). Hierdie drogbeeld van die knolskrywer raak dan progressief meer en meer surreël: "Witgesigheks wat van dooie kamer tot dooie kamer dwaal (...) Groen-grys spoke wat skilderye word teen die mure: Venusbeelde in klassieke eenvoud, seksorgane in blou, afgekapte hande wat uit marmervoetstukke na bowe reik" (p. 74).

In hierdie betrokke konteks word die surreële ruimte formeel aangebied as "dwaalbeelde van die bouer van lugkas" - dus van die knol - (p. 74). Laasgenoemde beskou dit retrospektief as iets wat deel was van "'n soort mistieke dronkenskap, 'n Dionusiese, Indo-Griekse aand (beleef) met allerhande kosmiese betekenisse" (p. 74). Van wesenlike belang is egter die wyse waarop die surreële in die empiries-fisiese ruimte 'n beslag vind sonder dat dit formeel as 'n dwaalbeeld aangebied word. Hier verwys ek spesifiek na twee insidente waar die aarde skielik oortrek word met blomme (vgl. pp. 28 en 128). In wese beteken dit dat die knolskrywer hom en sy karakters plaas in 'n werklikheid, 'n ruimte, wat 'n totale produk van sy verbeelding is en afhanklik is van die bewussyn vir die bestaan daarvan. Hierdie gedagte word trouens elders gesuggereer: "Die besweringsformule van die begrafnisgaste

se rouklag het die wit lig veroorsaak en is dus nie vreemd nie dat die begrafnisgaste op die oomblik die angswekkende skynsel moet ervaar. 'n Kosmiese samekoms is vreeswekkend" (p. 122). Die ruimte wat dus in die roman aangebied word as empiries-fisiese ruimte, is niks meer as 'n bewussynsbeeld van die knol wat vir hom 'n werklike ruimte geword het nie. Al werklike empiries-fisiese ruimtes wat bestaan, is die spreekkamer van dr. Georgios Sexphonides Eumenides van Kalkfontein in Kurumanshoop (p. 9) en die wit huisie van die knol waarheen hy telkens tydens die vertelling terugkeer.

Insiggewend in dié verband is die knol se verwysing na die moontlikheid dat sy Oom se huis 'n "House of Usher" kan wees. Dit is 'n direkte toespeling op die verhaal van Edgar Allen Poe, nl. "The sudden fall of the house of Usher". In hierdie verhaal word die ruimte ervaar as iets soortgelyks aan die ruimtelikhede in die opiumdroom. Poe se verhaal word in meer as een opsig 'n oerbron ("oer=teks") waarop die ruimtelikhede in *Na'va* teruggaan. Ek noem slegs enkele insiggewende parallele:²⁾ die fantas=magoriese huis en Gotiese ingangsportaal (p. 131); die geheimsinnige lig wat vanuit die kelders uitgestraal word (p. 135); die invloed wat die gebou op die waarnemer het en, soos dit in *Na'va* gestel word, die lees van die ruimtebeeld op meer as een manier: "beyond doubt, there are combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. It was

2) Vgl. vir bladsyverwysings: Poe, Edgar Allan. *Poe's Tales of Mystery and Imagination*. London, Dent, 1968. (Everyman's Library).

possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression" (p. 129).

Dit is dus geen wonder nie dat Georgie in een van sy dwelldreise die knolskrywer se kop sien as 'n koringaar (p. 54) - 'n direkte heenwysing na die verbeeldingrykheid van die knol. Dat sekere waarhede wel in so 'n dwelmbild openbaar word, is alreeds aangetoon in *Ben vir Azazel* waarin die dwaalbeeld middel word tot deurskouing: "die mutasie, die breindefek, die afwykende gene wat dieselfde uitwerking het as meskallien, LSD en psilokibien, wat die poorte oopsluit en jou waarnemings groot en intens maak, wat jou innerlik vrymaak. Watter verskil maak dit as die ontsluiting banaal is: die egtheid en die kwaliteit van die gevoel is buite die stigma van die middel" (p. 33).

Hierin lê die hele sin van die aanbieding van die ruimte as 'n visioen: dit is middel tot 'n doel - die deurskouing van die twee aangeduide kernvrae van hierdie roman. So was Georgie voor, na en tydens sy dwelmdrome ingestel op die "akataleptiese ritme van ons tyd, die verlore horisonne, die troebadoervisioene, die verwronge beelde van LSD, en die psigedeliese ligte waar hy vanaf Cokaigne deur gekleurde glasvensters probeer kyk het na die bowesenlike beeld van God" (p. 34 - my onderstreping - PHS).

Die bedrieglike aard van die waarheid wat in illusies en visioene openbaar word, veryd el egter die doel daarvan as instrument tot deurskouing. Dit blyk alreeds in die fantasmagoriese beeld van dr. Loerie se kasteel. Veraf

bestaan hierdie fantasmagoriese ruimte nog as fantoom, maar as hulle nader kom, is "al die ligte dood en al wat oorgebly het, was die vergane ruïne waarin ons tussen as en stof en verkrummelde hout nie eens meer die spore van die vervloë orgieë kon vind nie" (p. 74).

Benewens die invloed van die dwelmiddels, herrys en bestaan hierdie spookruimte deur die ligging daarvan "in die verte", 'n frase wat in *Na'va* opeenstapelend herhaal word. Dit verklaar derhalwe hoekom so vele ruimtelikhede op oom George se plaas na die verte getransponeer word. Sonder hierdie afstand kan die ruimte trouens nie 'n bestaan kry as lewende werklikheid nie, kan die strandgebied vir Kleurlinge nie herleef as die fantasmagoriese plaas van oom George nie, kan dit nie instrument tot deurskouing wees nie. Deur die daggavisioen word die "bysierende oë" (p. 95) van die knolskrywer ook soos die "alsierende oë" (p. 94) van die Sigeuner: beide is 'n poging om, soos dié van Georgie, nuwe lewe te skep op kunsmatige wyse deur die aarde te beskou "deur groen glasvensters om die droë aarde groen te maak" (p. 104).

Die verraderlikheid van hierdie illusies is egter die waarheid waartoe die knol kom as hy hom met "mikroskopiese verfyning" (p. 128) in die spieël waarneem. Dan besef hy dat hy in hierdie beeld slegs "'n cliché van die kosmiese beeld" (p. 130) beetgehad het en dat dit niks meer was as 'n "kontrapuntale spel op die oppervlakte" nie (p. 13). Daarom is daar geen antwoord nie as hy aan die einde van hierdie roman uitroep na tante Sophia en Pablo: "Natuurlik is daar geen antwoord nie. Al die skimme het verdwyn" (p. 131). Hulle was immers tog net skeppings van

sy verbeelding, banaal, maar tog openbarend vir homself, al sal die gegewe "nooit in dramatiese volvoering gaan nie" (p. 129).

In *Hilaria* sê Julius Johnson die volgende wat van wesenlike belang is vir die dramatiseringsprinsipe in die roman: "Deur die tye: gedagterigtings, grys van ouderdom, maar stel dit dramaties voor en dit word aktueel" (p. 67). Om iets aktueel, lewend, te maak moet dit dramaties voorgestel word indien dit enige dra- en trefkrag wil hê. Die sin van die droomruimte lê dan verder ook daarin dat dit 'n dramatiese weergawe wil wees van die wesenswaarhede wat daarin geprojekteer is. Enersyds word daar op subtiële wyse gesuggereer hoe die ruimte bloot as 'n statiese gegewe in die beeld bestaan deur die verwysings daarna as 'n "dekor" (p. 46), "agtergrond" (p. 47), 'n "gekanteelde dekor" (p. 100), 'n "tablo" (p. 89) waarin die hele situasie 'n "komiese opera-toneel" (p. 89) word en die verhaalpersone "akteurs op die gotiese verhoog van my Oom" (p. 124).

Die knolskrywer se wens aan die einde van die roman moet dan ook in die lig hiervan verstaan word: "Ek wens ek kan soos die meganies aangelegde Bantoe die prentjie van onder af boontoe lees; ek wens ek kan in hierdie tyd van ons vormlose God ook die primordiale fantasmagorie ervaar waarin herlewing angswekkend maar duidelik 'n beeld kry" (p. 105).

In 78-44 sentreer die dramatiese uitbeelding ook om 'n vrees vir hierdie "grusame drama van die mens in sy psigiese bestemming" (p. 82). In *Na'va* het dié vrees, die werklik betrokke wees, uitloop op 'n rasionalisering.

Die feit dat 'n mens hierdie "prentjie" wat geskep word, op tweeërlei wyses kan ervaar, dui in beginsel die dualisme van die interpretasiemoontlikhede van hierdie roman aan. Inherent vind dit substansiëring in die meerledigheid van alle dinge (ook die ruimte). { Ons kan dus ook dualisme as 'n inherente, onderliggende prinsipe uitlig. }

4.2.6 Die "siva ardha-nari"-begrip

Die knolskrywer se spel met esoteriese wysshede werk verbloemend ten opsigte van fundamentele prinsipes van waaruit die ruimte beslag en betekenis kry. Alledaagse lewenswerklikhede hul hy in die mantel van die mistiek en wil daardeur doelbewus sy lesers verwar, maar hy trap self in die slagyster.

Die "siva-ardha-nari"-begrip (p. 51) is 'n duidelike voorbeeld hiervan. Die Adjunk formuleer dié begrip in alledaagse taal as die meerledigheidsbeginsel: "Daar is twee kante aan 'n saak" (p. 51). Soos die knol aandui, is die Adjunk "ingestel op Afrika en die dualistiese onversoenbaarheid van hierdie kontinent" (p. 51) maar die knolskrywer se formulering van hierdie begrip laat die Adjunk net paslik beskeie saamstem (p. 52). Die Adjunk waarsku die knol dan ook dat 'n "mens natuurlik nie tē esoteries en diepgaande (moet) raak nie" (p. 52).

Nogtans word hierin aan 'n fundamentele aspek van hierdie roman geraak, 'n aspek wat in die voorafgaande romans in Leroux se oeuvre die kern daarvan vorm, nl. die "paradoksale, die tweeledige aard van die enkelvoudige heelaal" (p. 52). Dit skakel met die alchemistiese soeke na die "coincidentia oppositorium", die begryp van die "complexio

oppositorium" - aspekte wat in die ruimte van hierdie roman beslag vind.

Dit vorm die grondslag van die binêre opposisies in die ruimte: hemel en aarde, see en grond, maan en son, fisieke ruimte en nie-fisieke ruimte, donkerte en lig, lewende en dooie simbool, tewens al "die angswekkende kontraste waarmee ons in ons menswees gepla is" (p. 129). Die uitbeelding van hierdie dualisme is egter weer eens instrument tot "die waarheid (...) wat bestaan uit 'n kontrapuntale spanningspel" (p. 13).

Die knolskrywer is egter daarop ingestel om die "oorkoepelende waarheid" te vind (p. 129) sodat 'n mens kan verwag dat hy dit ook in en deur die ruimte sal wil bewerkstellig. In *Seve dae by die Silbersteins* het Jock al immers gesê: "ons sal die risiko van die geheel moet aanvaar (...). Ons sal die negatiewe en die positiewe aspekte sigbaar moet maak om die ware middelpunt te vind" (p. 127), al is dit net 'n "cliché" van die middelpunt.

4.3 Die Plaaskompleks

4.3.1 "My-Oom-se-plaas-by-die-see"

Oom George, die "man-wonder van die kontrei" (p. 18) is die eienaar van die betrokke plaas wat as onmiddellike fisiese ruimte fungeer in *Na'va*. Teenoor die spesifiek benoemde "Welgevonden"-plaas van die tweede trilogie staan hierdie plaas ongedifferensieerd en ongebonde aan 'n spesifieke eienaam.

Dié plaas word egter 'n naam gegee na aanleiding van die

geografiese ligging daarvan aan die see en die wyse waar=
op dit antropomorfies gebonde is: oom George se ideaal
is om Georgie "'n normale boerklong te maak van George Rex,
imperator van die plaas-by-die-see" (p. 12), tewens ook
dat Georgie "prins-van-die-plaas-by-die-see" (p. 17) sal
wees.

Die hoofletterduiding van die samekoppeling, "Plaas-by-die-
See" (p. 42), is enigsins al tipografies 'n aanduiding dat
die Plaas fungeer in sy "plaasheid" maar terselfdertyd ook
dat die Plaas in sy universele betekenis in die raamwerk
van hierdie roman bestaan. Dieselfde geld ten opsigte
van die "See" sodat die betekenisinhoud daarvan as "primor=
diale oseaan" in hierdie konteks geaktiveer word. Sub=
stansieel verskil die plaas (grond) en see (water) van
mekaar maar deur die samekoppelende woord van die knol=
skrywer voer hierdie twee ruimtes 'n gesintetiseerde be=
staan.

Die verwyderde geografiese ligging van hierdie Plaas is
soos die ruimtes in die ander romans weer eens die Boland
(vgl. p. 16), maar nêrens word dit formeel aangebied as 'n
Kaaps-Hollandse plaas nie. Verdere verwysings na die
Swartland (p. 17), Fernwood (p. 26), Ceres, Tulbagh en
Wolseley (p. 59) plaas dit meer spesifiek binne die Kaap=
provinsie, terwyl die verwysing na Port Elizabeth (p. 59)
en die ingesteldheid van die Adjunk op Afrika, as synde
"hierdie kontinent" (p. 51), dit in die breër geheel van
die Republiek en Afrika situeer.

Die ligging van hierdie "duineplaas" aan die see gee daar=
aan verdere lokaliteitsgebondenheid. Andersyds vorm die
see 'n verbindingsnetwerk waardeur die plaas o.a. ook aan

die knolskrywer se wit huisie by die see en die hawestad
Port Elizabeth verbind word. Die verbinding strek nog
verder om die hele wêreld te omvat, sodat 'n mens kan
aanneem dat hierdie plaas nie hermeties afgeslote is nie.

Later omskryf die knolskrywer hierdie plaas egter as 'n
"eiland van juwele" (p. 27) en die mense op die plaas as
"juwele" (p. 27). Ten opsigte van die simboliese duiding
van hierdie plaas as eiland, meld J.E. Cirlot (*A diction=
ary of symbols*) dat die eiland simbolies is van 'n hele
reeks psigologiese betekenisse: dit is "symbolic of the
metaphysical point of irradiating force" (p. 230); "the
refuge from the menacing assault of the 'sea' of the un=
conscious", "the synthesis of the consciousness and the
will", "the area of metaphysical force where the forces of
the 'immense' illogic of the ocean are distilled" maar ook
is dit "a symbol of isolation, of solitude, of death"
(p. 152). Juwele simboliseer altyd geestelike prosesse
en beginsels (vgl. *A dictionary of Symbols*, p. 155).

Hiermee word 'n reeks nuwe perspektiewe en betekenismoont=
likhede geopen. Lesers van Leroux weet by voorbaat dat
die ruimtes in sy romans nie ter wille van hul blote in=
kledingsfunksie verbeeld word nie maar in hulself 'n mag=
dom van betekenisinhoud opgeslote hou - waarvan hul tewens
ook die konkretisering is. [Die opvallendste van hierdie
betekenismoontlikhede is dat die plaas as 'n eiland sim=
bool is van die dood, 'n gedagte wat ruimtelik gekonkreti=
seer word deur die talle verwysings na die "dooie land=
skap" (p. 95) en die feit dat hierdie plaas die toneel van
Georgie se begrafnisfees is en dat Georgie sy graf op
hierdie plaas vind. Die ander betekenismoontlikhede vind
substansiëring op vele ander vlakke: die uitstraling van

die "kosmiese" lig uit die kelders (vgl. pp. 119 en verder) sinspeel op 'n "irradiating force"; as plattegrond staan dit teenoor die see as die Groot Onbewuste en die karakters op die plaas, synde in Jungiaanse term "arge-tipes", hou in hulself sekere geestelike kragte en waarhede opgeslote.

In samespel met die "Sjiva-Sjava"-hoofstukbou en al die ander verwysings uit die Hindoe-mistiek, kry die plaas as Eiland van Juwele 'n meer spesifieke betekenisverwysing, nl. dat hierdie plaas ook 'n Eiland van Geseëndes ("Island of the Blessed") is met 'n spesifieke grondplan: "Sweet-smelling trees flourish on the land, and in the centre is a palace - the oriental equivalent of the lapis philosophorum. Inside the palace, in a jewelled pavilion, is the enthroned Magna Mater" (Cirlot, *A dictionary of symbols*, p. 152).

Leroux ver-Suid-Afrikaans hierdie gegewe tot 'n Suid-Afrikaanse, Kaapse plaas, die paleis word 'n fantasmagoriese kasteel, 'n "manor-huis" (p. 89), self 'n "Eiland van Juwele" (vgl. pp. 91 en 104) met 'n magdom kunsskatte uit alle eeue wat daarin versamel is. Die onmiddellike omgewing van die huis bestaan uit 'n tuin, terwyl die dak-tuin en die "kosmiese keller" (p. 109) die sentrale deel van die huis vorm. In die kelder is daar die "pragtige pêrel" in 'n skulp (vgl. hfst. 3: "Die pragtige pêrel in die skulp van my Oom se keller", p. 119) wat met "kosmiese" bestraling oplaai. Die huis bestaan self as 'n Eiland van Juwele binne die breër raamwerk van die plaas as 'n Eiland van Juwele.

Die Paradyslike konnotasie wat in die Hindoe-mistiek aan

die ruimte gegee word, word slegs in 'n negatiewe sin in Na'va geëvokeer. Die tuin is feitlik verwoes en die landerye word verkool deur die brandstigtingsvermoë van tante Sophia en die lesbiese bomgooier, Juliana Doepels. Aldus bestaan die plaas as 'n "dooie onsigbare landskap" (p. 106). As sodanig gryp die plaas terug na 'n ander oerpatroon, nl. die "Land van die Dood" wat 'n Griekse simboliese weergawe, in negatiewe sin, is van die alomvattende Middelpunt (vgl. Cirlot, *A dictionary of symbols*, p. 152).

Op twee geleenthede herleef die plaas weer in enkele oomblikke van surreële dinamiek as die grond oortrek word met blomme. In tante Sophia se tuin "kanker" (p. 28) die blomme egter voort, terwyl die slotvisioen waarin die blomme die hele plaas oordek, dieselfde ontwakingsgedagte inhou as dié wat in *Die derde oog* gestalte kry: "die son skyn meteens helder oor hierdie barre landskap met strale wat die oë verblind - en daar groei blomme in die wildernis en die hele woestyn lewe van kleur soos 'n Arabiese tapyt" (*Die derde oog*, p. 165). In *Na'va* word dit ook in verband gebring met 'n proses in die natuur wat heenwys na die "wederopstanding", die herrys uit die as: "Ons staan almal daar op die dak-tuin van my Oom se mansion in die wildernis, (...), en ons sien bokbaai-vygies en botterblomme tussen die as, want die dooie landskap is soos die Karoo wat elke vier jaar verbrand in die hitte van die son" (pp. 127-128). Die surreële aard van die herlewings en die bestaan van die ruimtebeeld as visioen relativer egter die betekenis en kwaliteit van hierdie wederopstanding, sodat die ruimtebeeld slegs by suggestie 'n Paradys-like bestaan simboliseer. Maar: die verlore Paradys

word as werklikheid aanvaar: "Nadat ons uit die Paradys uitgeskop is, sal die furor van God en die Gemalin ons nooit verlaat nie" (p. 108).

Die magdom van ruimtepatrone en simboliese heenwysingsmoontlikhede wat alreeds deur hierdie enkele tiperingsname geopenbaar word, verkry 'n verdere kompleksiteit deur die aanduiding van die plaas as 'n "lotus land" (p. 30). In die direkte konteks waaruit dit gehaal is, verwys dit op eerste vlak na 'n Paradyslike staat en wel daarin dat oom George se plaas vir die honger Sigeuner veel bied om te eet. Die lotus is egter ook 'n mandala, sodat die mandala as struktuurpatroon ook op die plaasruimte betrek word. Die plaashek ('n "lotustroon" - p. 30), die "mandala-daktuin" en "mandala-huis" (pp. 93-94) bestaan as lotusse in hierdie lotusland; enersyds in hul fisieke vorme, andersyds, en m.i. hoofsaaklik, in hul simboliese heenwysingsmoontlikhede.

✓ In *Na'va* het die verteller (knolskrywer) dus daarin geslaag om in die ruimte 'n netwerk van strukture te inkorporeer sodat die ruimte(s) waarin die verhaalpersone hulle bevind, 'n geheel is waarin verskillende patrone oormekaar skuif. Die gemeenskaplike aard van hierdie patrone lê in hul heenwysing na psigiese prosesse en hul simbolisering van psigologiese waarhede. As bewussynsbeeld (aarde, plaas) is hierdie ruimte slegs 'n manifestering van 'n omvattender psigiese warboel in die Onderbewuste (see) van die knolskrywer. Die ruimtes as simbole is dan self 'n poging om hierdie warboel te orden en is as sodanig 'n rasionele daad van die knolskrywer wat in die eerste plek in sy eie psigiese vibrasies belangstel en slegs in die tweede plek in dié van die mensdom soos wat dit in en

deur hom weerspieël word.

Die feit dat die knol sy ruimte opbou uit simbole waarin herlewings, wederopstanding en individuasie gemanifesteer word, blyk in die finale instansie slegs 'n weergawe te wees van sy eie strewe na heelheid, sintetisering en die vind van 'n oorkoepelende waarheid (vgl. p. 129) oor Georgie en homself. Dit blyk tewens uit die polarisering van Plaas en See en die antropomorfe gerigtheid van hierdie twee ruimtes.

Die enigmatiese Georgie word deur die knolskrywer omskryf as die "see-oog suigeling" (p. 11). Dit is veel meer as 'n poging tot mooi beeldsprakerigheid want daardeur word Georgie, anders as oom George, direk aan die see gekoppel. Die betekenisduidings van die see as die Onbewuste word hierdeur ook gekoppel aan perspektief ("oog") sodat Georgie as't ware 'n beliggaming word van die kyk vanuit en in hierdie Onbewuste, en die vraag na Georgie se selfmoord word 'n bevraagtekening van die dood van die Onderbewuste of die manifestasies daarvan. Hierop kan die knolskrywer nie eksplisiet antwoord nie, maar hy poog om in en af te kyk, want hy het "slegs fragmentariese kennis van Georgie se weë en weë" (p. 34).

Getrou aan die tweeledigheidsbeginsel in Leroux se oeuvre, word die see geassosieer met die vroulike en die aarde (plaas) met die manlike. Oom George is die eienaar van hierdie plaas en watter betekenismoontlikhede ook al op die plaas of oom George geprojekteer word, sal omgekeerd ook van toepassing wees op die ander. Dit is dus insigwend as oom George beskryf word as "Gargantua" (p. 16), 'n begrip wat van wesentlike betekenis is in *Die Mugu*.

"GARGANTUA", so lui dit in *Die Mugu*, "beteken groter as die omgewing, groter as die berg, groter as die see, groter as die wêreld van Smogville in *Filmnews* en die wêreld vereenvoudig in die rubrieke van *Time* en die hele *History of Human Endeavour* in *Life* - GARGANTUA beteken die ver= lange na totale ontvlugting: (P. 1). Vir sover oom George se plaas Gargantua is, sou 'n mens dit kon sien as 'n simbool waarop die mens sy psigologiese verbroekeling projekteer om homself te bevry uit "al die ellende en weg van die vuurbal in die self" (p. 128) sodat die ruimte as't ware 'n "estetiese ontvlugting" (p. 128) word.

Gargantua is egter nog meer as net projektering en die verheffing van die mens bo sy ruimte; dit is ook 'n "insig in iets wat meer is as (jou) eie wêreld ... 'n begrip ... van iets wat jou eie lewensbewussyn oortref ... 'n daggagedagte wat jou nie beperk tot jou eie liggaam en lewe nie. Jy word ylhoofdig, want jy is meer as jou eie klein wêreld" (p. 107). Dit is ook 'n transponering van die mens en sy wêreld na ander sferes in die hemeelruim. Dit is die strewe van die knol met hierdie fantasmagoriese ruimtebeeld en daarom word sy oom se huis en by implikasie die hele plaas, "witwarm soos 'n vuurpyl" (p. 116). Dit ontplof egter nie, want die mens sal dit in psigologiese sin nie kan verduur nie: "Indien die Gotiese Huis van my Oom ontplof, sal dit 'n psigiese fokop wees" (p. 121).

Daar word min aandag gegee aan 'n detailbeskrywing van die verskillende onderdele van hierdie "plaas-by-die-see", maar die verskillende dele daarvan konstitueer 'n eenheids= beeld wat fungeer op dieselfde wyse as die poëtiese

simbool, T.S. Eliot se "objective correlative", daarin dat dit die draer van 'n emosionele toestand is. Elkeen van die onderdele wat vervolgens ter sprake kom, fungeer dus as draer van so 'n emosie en wys heen na 'n emosionele toestand.

4.3.2 Begrensing en wydlopiegheid

Die inperking en begrensing van die plaas as "eiland" is bloot relatief omdat die see waaraan dit grens, soos aange= toon, ook 'n verbindingsnetwerk tot stand bring. Hierdie binêre aard van grense (onbegrens/begrens) word dwarsdeur die roman gehandhaaf en werp terselfdertyd lig op die ruimtelike en ander faktore wat 'n rol speel in die af= grensing en onbegrensdheid van die plaas.

Die hek waarteen Oom George en die knol tydens die begraf= nisfees gaan staan, vorm die grens tussen die tuin waarin die huis geleë is en die punt vanwaar "die duisende hek= tare" van oom George se "boerderybedryf" begin (p. 28). Andersins is die hekgrens ook die in- en uitgang tot die plaas. Die spervuur van tante Sophia se vuurwerke vorm 'n fantasmagorie "bo die grense" (p. 34) van die plaas en soos aangedui, vorm die verwysings na spesifieke plekname 'n verdere begrensing van die plaas.

J. Weisgerber vermeld ōrens dat die onbeperkte ruimte 'n domein is waarin net geestes kan bestaan. Derhalwe is dit nodig dat daar 'n sekere begrensdheid aan 'n empiries= fisiese ruimte gegee word, sodat die leser vir hom hierdie fisiese ruimte kan verbeeld. Die funksie van die afgrensings is dus enersyds om 'n oorskoubare en gevolglik 'n begrypbare ruimte daar te stel, en andersyds

om juis by alle grensloosheid ook die beperktheid van die plaas aan te toon.

Die grense van hierdie plaas word egter op 'n subtiële wyse uitgewis deur die skemerte wat geleidelik neerdaal (p. 19). Sodra dit volkome nag geword het, bestaan die verligte tuin en huis as't ware as eilande binne die see van duisternis wat dit omhul. Die "vername gas" ry met die Bugatti "in die rigting van die mōrester" (p. 79) sodat 'n mens inderdaad die indruk kry dat die verligte plaas-"opstal" ook 'n hemelliggaam is, 'n begrensde liggebied in die donker hemelruim. Die Bugatti ry egter "al met die pad langs" deur die verbrande stoppellande (p. 79) sodat die plaas niks meer as 'n gevalle ster is nie.

Die transponering van alle ruimtelikhede na die "verte" hang enersyds saam met hierdie poging om die onbegrensdheid van hierdie ruimte te handhaaf; andersyds is dit 'n poging van die "bysierende" knolskrywer om sy eie "diesseitige" gerigtheid te oorkom. Soos reeds aangetoon sinne speel hierdie "in-die-verte"-gerigtheid ook op die volhou van die illusie in die nag.

Die pers wolke wat volgens die Adjunk reën voorspel, neem hy "in die verte" waar (p. 15). Die feit dat hierdie be-
lofte nie in vervulling gaan nie, dui dus op die illusio-
nêre aard daarvan. Hiermee saam hang die transponering
wat uitloop op 'n redusering: die fisante word "stippel-
tjies in die verte" (p. 26), tant Sophia se knaldoppies
wat aanleiding is tot die vernietigende brand "ontploff in
die verte" (p. 41), soos tewens ook oom George se skuur.
Die Bantoe "word 'n stippeltjie in die verte, onder die
hemelruim" waar hy met behulp van 'n flou liggie "antieke

meganika probeer ontsyfer" (p. 94) - 'n beeld wat sterk
herinner aan D.J. Opperman se gedig "Man met flits" -
maar vandaar ervaar hy die "primordiale fantasmagorie".
Sodra hy egter daarvan wegvlug, word dit 'n geringe
"flonkering in die verte" (p. 102).

Afstande word in hierdie transponering niks meer as rela-
tiwiteite nie, maar die knol se distansiëring het 'n
wesentlike invloed op sy betrokke wees by die hele dood-en-
geboorte-proses wat tydens hierdie dag-nag-dag-tydsver-
loop voltrek word. Die knolskrywer is nooit aktief be-
trokke by enige van die gebeure nie; hy kom nie eers bin-
ne "skroeiafstand" van die vuur nie. Die vuur, ook in
Christelike sin (Rooms) simbolies van suiwering, bly "'n
skouspel in die verte" (p. 46) wat hom en tewens selfs die
eienaar van die plaas en dié se gaste koud laat. Die
Greener, selfmoordwapen van Georgie en oom George se
"hemelse" wapen waarmee hy die hele "uitspansel" in die
kol het (p. 35), is in die knol se huisie veilig agter
glas sodat hierdie wapen, hierdie instrument, vir hom 'n
museumstuk word.

Georgie was ingestel op die "verlore horisonne" (p. 34)
en 'n mens sou die knolskrywer se transponering van alles
na die verte sou kan vertolk as 'n poging om aan daardie
verlore horisonne weer vorm en substansie te gee. Hy is
immers besig om Georgie se wese te probeer deurgrond en
die aangewese weg daartoe is deur 'n herlewering van
Georgie, die hermafrodiet, die tweeledige wese. Die
horison is die kontakpunt tussen hemel en aarde en die
herstel van dié band tussen hierdie twee pole, soos in die
geval van die verwesenliking van die ruimte as 'n aards-

hemelse liggaam, is 'n stap nader aan die oorkoepeling van dinge.

Dit is verder in dié verband van belang dat die omliggende landstreek met die toeneem van die kosmiese lig vanuit die kelder (Usjas, die son en sonsopkoms) as 'n "wildernis" getipeer word (vgl. pp. 100, 103, 104, 105 e.v.). Die lig openbaar met "mikroskopiese verfyning" dit wat in die duister, in die illusie van die nag, verborge was. [Dit is oor hierdie "wildernis" wat 'n naamlose verhaalpersoon God aanroep (p. 110) en 'n mens kan maar net wonder, soos die knolskrywer in 78-44 of God as getuie geroep word en of dit 'n geroep om hulp is. Hierdie vernietiging van die aarde is immers deur die mens aangerig (vgl. p. 17 en die verwoestende brand, p. 46). 'n Mens kan derhalwe nie anders nie as om ook aan te neem dat die herlewing in die wildernis (p. 128) 'n geprojekteerde herlewing is, 'n herstelling van die verlore Paradys tot 'n gesintetiseerde Paradys waarin botterblom en as naas mekaar bestaan.

Die knolskrywer is gedurig besig om 'n versoening op alles te projekteer of om alle gegewe so te rangskik dat dit heenwys na 'n sintetisering. Dit blyk duidelik uit sy vertelling oor die vier vroue met wie Georgie deurmekaar was, soos tewens ook hyself in 78-44 en *Isis Isis Isis*.

Dit versterk die gedagte dat Georgie net 'n masker van die knolskrywer is, sodat sy ondersoek na Georgie 'n self-ondersoek is - die bepeinsing van die lyk (sjava). Die knol weet egter nie presies hoeveel mans of vroue daar in Georgie se lewe was nie (p. 15), maar hy sonder 'n magiese vier - die getal van heelheid - uit. Hierdie vroue en hul ruimtes dra hy dan in *Na'va* in: Shulamite van Israel (die

"bron" (p. 49)); Nina die Griek van Kreta, "die ontwikkelde verfyning van magiese oorsprong" (p. 121); Diana Ponti die Florentyn van Rome, die "Ewige Stad" (p. 81); Sharon Jungschlager van Almeira - moontlik die Lotus in die suide, die tuiste van Isis? (vgl. p. 92).

4.3.3 Die Plaashek

Die plaashek is gebou deur die Sigeuner as 'n dankbetuiging teenoor oom George vir dié se wellewenheid. As fisiese ruimtelikheid is dit 'n projeksie van die skepper daarvan - dus 'n "antropomorfiëse hek" (p. 31). Die begeleidende adjektiewe, "manjifieke" (p. 28) en "ornamentele" (p. 29) dui alreeds die ongewoonheid van hierdie hek aan. Die vorm daarvan getuig ook hiervan: "'n Jab-Joem in die Bolland. Sjakti en Sjiva in innige omhelsing op die lotustroon, eerbiedwekkend in die onsterflike kalmte van hulle aanskouing van mekaar. Die primordiale paar wat die sigeuner kru, en tog met 'n begrip van joni, in wit kalkklip saamgeflans het. Nege driehoeke in die konstruksie, vyf na benede, vier na bō" (p. 30). As manda-la-konstruksie is dit simbool van die vereniging van die oerpaar, die ophef van die polarisering, die oorkoepelende waarheid.

Dit is voor hierdie hek wat oom George aan die knolskrywer die kosmiese vraag na die selfmoord van Georgie vra. Die knolskrywer se bespiegeling oor hierdie hek op daardie moment raak aan 'n wesentlike aspek van die fisiese ruimte wat in hierdie roman gestalte kry: "En hoe de hel kan ek voor die antropomorfiëse hek hom 'n duidelike antwoord gee?" (p. 31). Hierdie hek is, by al die waarheid wat daarin gestalte gegee word, 'n teken van die Sigeuner aan

ander reisigers vir wat hulle vir hul mae en sakke van oom George se establishment kan verwag - [dus: 'n geperverteerde waarheid, mensgemaakte waarheid wat saamgeflans is in 'n dooie, uiterlike teken.] Die "afwaartse driehoekkonstruksie" (p. 33) wat die vrou, tante Sophia, aandui vorm die knol om tot die "Griekse delta" (p. 33) wat die "man" aantoon. Dit gee aan hierdie hek as ruimtelike teken dus 'n sekere vervloeibaarheid ten opsigte van die betekenismoontlikhede wat dit inhou, tewens dit beteken wat die knol daarin wil sien. Daarbenewens wantrou hy die Sigeuner se begrip van die waarhede wat hy hierin projekteer het (vgl. p. 63). [As die knol openlik erken dat hy nie die ware aard van die mandala begryp nie, is hy self ook, soos Pablo, 'n neofiet, 'n "dwaas wat dink hy het 'n begrip van die Heelal" (p. 63). Inderdaad word Pablo op dié wyse die "objective correlative", die momskerm van die knolskrywer en die knolskrywer se roman (Na'va) ook so 'n sameflansing van antropomorfe teken waar die oorkoepelende waarheid wel verbeeld word, maar vir homself nie 'n lewende werklikheid is nie. Dieselfde geld ten opsigte van die huis as 'n fisiese ruimte.]

4.3.4 Die Plaashuis

Die manor-huis wat met byna "vroulike uitgelatenheid ... vrolik oor die landgoed" opstyg (p. 119), is gebou deur oom George se manlike voorsate. Die knol vind dit vreemd dat hierdie voorsate met hul "manlike bravade" tog so 'n "delikate plek" sou skeep, asof hulle "'n sekere kantagtige sagtheid in hulle samestellings gehad het" (p. 119). Die sinspeling op die vroulike en manlike in hul samestellings lê hier duidelik op die oppervlakte.

As skeppers van hierdie huis, is hul psigiese samestelling daarin geprojekteer: "Die Huis van my Oom is 'n eenheid van teenoorgesteldes - dis 'n donker, swart konstruksie wat uit 'n byekor van kellers, matematies in opset, uitstyg met 'n swaai van marmer en rokoko-versiersels tot 'n swierige daktuin" (p. 119). Die psigiese moment in hierdie huis blyk miskien die beste in die meganies aangelegde Bantoe se visioen daarvan: "'n primordiale konstruksie voor sy bloedbelope oë. 'n Kasteel in drie horisontale vlakke: heel bo die rooi gloed ... in die middel 'n wit fosforiese glim; hêël onder 'n kleurlose waas" (p. 100). Heel onder in die fondamente van die huis sien hy Georgie sielloos sweef, 'n "zombie wat later sal ontwaak met die polsende kontak van bō" (p. 100). By die aanskoue van hierdie fisiek-ruimtelike beeld van die menslike psige (en die suggestie is hier ook duidelik dat Georgie 'n sielloose, dus 'n leë, ongedifferensieerde simbool in die Onderbewuste is) sidder hy van vrees (p. 100) en vlug weg van dié visioen.

Die huis ontlok 'n soortgelyke reaksie by die Sigeuner, wat begin bibber en koue sweet sweet by die aanskoue van die huis as "die brandende swart punt van die Universele Self ...; die mandala-simbool, die Sjri-Jantra-konstruksie" (p. 94) wat vanuit die kosmiese kelder die "laaste mantiese vibrasies van Georgie se powere psige" amplifiseer (p. 110).

Op kosmologiese vlak word die huis 'n simbool deur die verskillende stylpatrone waarvolgens dit gevorm is - "ietsie Bizantyns, Grieks, sowel as 'n tikkie Moors volgens die patroon van Alcazabe" (p. 91) - en die skatte wat daarin versamel is vanuit al die hoeke van die wêreld.

Binne die raamwerk van die plaas as kosmologiese simbool, lê die huis self as 'n kosmologiese simbool met daarin nog verdere mandala-patrone (die kroegie "met die tekens van die dierierem" (p. 91), die "mandala-daktuin" (p. 95) en die "kosmiese keller" (p. 119)). Die hele plaaskompleks is dus 'n "komplekse diagram" van mandala-simbole in vierkante en driehoeke wat middelpuntsoekend moet lei na die waarheid wat die knolskrywer egter nie kan aandui nie.³⁾ Die mandala, tewens die hele "mitologiese ivoortoring" (*Isis Isis Isis*) waarin die knol hom bevind, het sy struikelblok geword; daarom wens hy dat hy soos die "meganies aangelegde Bantoe" hierdie primordiale konstruksie kan ervaar en net beleef sonder rasionalisering. Na die afloop van sy hele visionêre ervaring besluit hy dan dat hy hom voortaan sal bepaal "by 'n enkele weergawe van die angs van menswees, met die hoop dat ek (...) miskien 'n vonk van die ewigheid sal vang" (p. 129). Dit relativer die hele sjava-toestand (voorwoord) van waaruit hy skryf tot 'n "ydele drif" (p. 110), want hy is selfs nie eers seker of hy "die absolute niks" reg verstaan nie (p. 110).

Dat die hele mitologies-psigologiese verdieping vir hom 'n speletjie geword het, blyk verder uit sy doelbewuste aandui van die simboliese drakrag van die kelders en die verband daarvan met die ideëlaag. 'n Mens begin onwillekeurig aanvoel dat die ruimte 'n bedrieglike, openlike daarstelling is van wat die knolskrywer wil hê die

3) Vgl. J.E. Cirlot. *A dictionary of symbols*, p. 192: "the mandala always alludes to the concept of the Centre - never actually depicting it visually but suggesting it by means of the concentricity of the figures -".

misterie van die samestelling moet wees: "By wyse van simbool is elke keller 'n pre-historiese en proto-historiese aanduiding van die vereniging van die hemelse god met die aardgodin. As hulle nie met mekaar verenig word nie, is daar 'n leemte, en wat anders is die rouklag as 'n towerspreuk van die roubeklaers wat sodoende die twee skynbaar botsende elemente wil verenig?" (p. 127).

Die daktuin is ook uitgelê soos 'n "kosmiese lotusblom" (p. 94) en vorm 'n deel van die komplekse diagram.

In die konteks waarin die huis gestalte aanneem, verwys die knolskrywer na 'n verdere betekenisemoontlikheid van die huis as simbool: "Die Lotus in die suide was die tuiste van Isis" waarop Georgie in sy antwoord op die teenpool hiervan wys - "Die Logos in die Noorde is die teenwig van Isis" (p. 92). In sy samestelling as mandala-diagram, is hierdie huis aan die suidpunt van Afrika wel die lotustuiste van Isis, maar die rasionele konsipiëring daarvan maak dit ook Logos van die noorde, sodat die huis 'n rasionele mandala-diagram van die tuiste van Isis word. Uit *Isis Isis Isis* het die leser al vertroud geraak met die helende hoedanighede van Isis. Implisiet beliggaam hierdie manor-huis dus die heling, die vereniging van die teenoorgesteldes. Die knol beleef egter nie die psigiese proses wat daarin vervat is nie, "want", bieg hy aan die einde teenoor die dokter, "die duisende kamers in die Huis van my Oom is soos selletjies in die brein wat soos sterre verskiet en 'n bloeding veroorsaak wat die mens lam lê" (p. 129).

Sy doelbewuste distansiëring spreek uit die wyse waarop

hy sy eie skrywerskap parodieer deur die skalkse verwysing na sy voorliefde vir sekere adjektiewe. As hy die groot saal in sy oom se huis beskryf, roeg hy daaraan in parentese toe: "(Spaans-barok, natuurlik)" (p. 91). Die barokstyl van sy geboue loop reeds vanaf *Hilaria* maar fungeer hier as belangrike wegwyser na die simboliese funksie, nl. daarin dat die barokstyl gekenmerk word deur beweeglikheid en oorlading (vgl. HAT, p. 47). Die huis is self nie 'n statiese gegewe nie, want dit "word gedurig verander en verbou" (p. 91). Daarbenevens word in die huis, as fisieke ruimte, 'n opeenstapeling van mandala-patrone gevind. Een van die leuses van die Barok was dat niks is soos dit is nie, sodat hierdie barok-huis 'n illusie, 'n masker, 'n allegoriese travestie van die ideëlaag van *Na'va* word.

Die satiriserende aard van hierdie uitspraak wys egter ook na die oppervlakkige houding van die knolskrywer teenoor die aard en betekenis van hierdie ruimtesimbool. Tot sover in die bespreking van die ruimtelikhede het dit duidelik geblyk dat die knolskrywer prontuit verklaar wat die simboliese duidingsmoontlikhede van elke simbool is sodat daar feitlik geen sprake meer is van die "misterie" van die samestelling van die ruimtesimbole nie.

Hierdie oppervlakkige spel met esoteriese wysshede blyk ook uit sy beelding van die ander ruimtelikhede.

4.3.5 Die Tuinkompleks

Soos in die geval van die plaas, kry die tuin binne kontekstuele verband sekere benaminge.

Die deel van die tuin waar Georgie begrawe lê, heet die "roostuin" (p. 14). Ander plante (plantgewasse) wat hierin voorkom en wat deur die knol genoem word, is 'n wilgerboom, 'n lusernland(jie), 'n bos en sekere gewasse wat groei in tante Sophia se "goddelike blomtuin" (p. 14). Verder word daar ook melding gemaak van 'n "grasperk" en die feit dat die vrouens "blomhoede" gedra het wat gepas het by hierdie rose.

Soos Cirlot (*A dictionary of symbols*, p. 171) aantoon, is daar in enige landskap altyd enkele ruimtelikhede waarvan die betekenismoontlikhede eerder aanvoel word as wat dit rasioneel aangedui kan word. Uitgaande egter van die betekenisduiding van die tuin as simbool van die Paradys in die romans wat *Na'va* voorafgaan, voel 'n mens dat hierdie tuin iets van die paradyslike inhou. Al is van die roosbome daarin vernietig tydens die begrafnis (vgl. p. 14), bly hierdie tuin onaangeraak tydens die verwoestende brand. Tante Sophia verlig die tuin met gekleurde liggies en skep dit op dié wyse om tot 'n "Coney Island", 'n mallemeule waarin die feesvierings vir 'n groot deel plaasvind (p. 21). Die tipering daarvan as 'n soort eiland, laat dit regstreeks skakel met die "Eiland van die Geseëndes" en die huis. Cirlot wys, terloops, ook daarop dat die natuur allegories figureer as 'n persoon met 'n halssnoer van juwele om sy nek wat 'n nabootsing is van die sterre (vgl. *A dictionary of symbols*, p. 216).

As 'n "dinamiese tuin" waarin verskeie blomme op surreële wyse voort kanker (p. 28), kry die tuin 'n eie lewe. Getrou aan die inherente dualistiese prinsipe, het die

ark word
Tuin.

tuin in die nag lig- en skadu-/donker kolle en bestaan ook as 'n "begrafnistuin" (p. 21) ten spyte van die feestelikhede wat daarin plaasvind. Die tuin is die sametrekingspunt van die natuur(-like) en fungeer as beeld van die Bewuste, daarin dat die natuur(-like) in die tuin onderwerp, georden en geselekteer word.

Hierdie betekenisduiding geld soveel te meer vir die daktuin met sy "borswerings" van waaragter die gaste na die wildernis kyk (p. 103).

Binne beide hierdie tuine is daar fonteine wat op outomatiese wyse beheer word. [Die fonteine skakel siklies met die stroomsimbool waarvan die simboliese betekenisduiding wys op die toestand van die elementale lewensstroom in 'n betrokke gemeenskap, waarvan die ruimte in daardie betrokke roman 'n manifestasie is. Die tuin en daktuin is albei beplande ruimtes en die teenwoordigheid van fonteine daarin wat aan- en afgeskakel kan word, word simbolies van die mistieke Middelpunt. Jung wys daarop dat die fontein in die alchemie 'n simbool is "of the soul as the source of inner life and of spiritual energy (...) the need for this fount arises principally when the individual's life is inhibited and dried up" (Cirlot, *A dictionary of symbols*, p. 108).]

Êrens tussen die huis en die tuin is tant Sophia se "buite-kombuis" wat die siel vorm van die partytjie. Vanaf hierdie punt geskied die verspreiding van voedsel uit haar "hekseketel" (p. 18) en beheer sy haar elektrotegniek wat musiek in die wêreld uitstuur en die beligting van die tuin beheer. Mities-psigologies is die kombuis "the place or the moment of psychic transmutation

in the alchemical sense" (Cirlot, *A dictionary of symbols*, p. 146). Die knolskrywer belig tant Sophia ook in hierdie lig: "Tant Sophia is vimarsa wat beplan en verenig; tante Sophia is sakti wat energie beteken" (p. 25).

Die oorsaak waarom die rooi ligte nie tydens die gebeure wil brand nie, verklaar tant Sophia vanuit haar kennis van elektrotegniek as 'n gebrek aan weerstand: "die smeltdraad is te lig vir die stroom, ... Daarom blaas hulle" (p. 22). Hiermee dui sy die geestelike toestand aan van die mensdom van haar tyd en dit korreleer met uitsprake van die knolskrywer in dié verband.

Die kombuis ontplof in 'n stadium deur tant Sophia se eie toedoen. Op mities-psigologiese vlak sou 'n mens dit kon vertolk as 'n vernietiging van die transformator van psigiese energie. Die pervertering van wat psigiese materiaal in hierdie lig is, blyk uit tant Sophia se hoof funksie: die voortbring van gemmerkoekies en ander kos wat dien as teenwig vir die psigiese stroom. Haar wysheid "is verbonde by die lewensresepte herlei tot voedsel. (...) Dis eintlik sō eenvoudig. As jy die snelle verandering van hierdie wêreld nie begryp nie, dan eet jy" (p. 18). In dramatiese vorm kry dit beelding in die voedselreeks waardeur die knol sy onkunde wil besweer (vgl. p. 124).

Insiggewend is verder dat tant Sophia oorspronklik van die Wildernis (p. 18) kom. Dit is dan ook hoofsaaklik deur hāār vuurwerke en brandstigtingsvermoë dat die plaas in 'n "wildernis" omgeskep word.

Die skuur, "gebou deur African Gate and Fence", (p. 79), ontplof deur die toedoen van Juliana Doepels, die lesbiese bomgooier. Die naam van die skeppers van hierdie skuur sorg vir 'n sekere aktualiteitsgebondenheid van die gegewe van Na'va deur die ooreenkoms wat dit vertoon met 'n baie bekende staalkonstruksiefirma. Van wesenlike belang is egter die wyse waarop die skuur tot niet gaan: dit "gloei rooiwarm en word dan spierwit en wankel soos 'n groot (spinnep) voordat dit ineen stort en dan herlei word tot 'n swart rook wat na bowe styg in die vorm van 'n paddastoel gebore uit 'n losgelate kernlading" (p. 79).

Die paddastoelwolk is in dié verband 'n belangrike sikliese skakel deurdat dit 'n prototipe is van alle rookwolke in Leroux se siklus (vgl. die vuur en wolke oor Mon Repos in *Sewe dae by die Silbersteins* en *Een vir Azazel* waar die kernontploffing die idee van die swart gevaar evokeer). Hier suggereer dit in 'n sekere apokaliptiese sin die leef onder die gevaar van die atoombom. Die vernietiging van die skuur en tante Sophia se kombuis skep dus sekere verwagtings as die huis self 'n "bom" word (p. 107). Die huis vorder egter net tot in dié stadium dat dit "witwarm" gloei maar dit ontplof nie.

Georgie se graf is 'n stukkjie beperkte, met kranse oorlaaide, ruimte binne die "begrafnistuin" (p. 21). Dit is geleë onder die wilgerboom "vlak voor die huis, en vlak langs die lusern wat met oorskietwater gekweek word vir siek merino-ooie" (p. 14). Die ligging daarvan maak dit 'n skakel tussen die huis ('n fisiese, geskepte ruimte) en die lusernbedding ('n gekontroleerde stukkjie natuurlike ruimte). In 'n sekere sin is Georgie se graf ook 'n watergraf soos dié van Adam Kadmon in *Een vir*

Azazel en die knolskrywer se oom wat op De Aar (wateraar) begrawe is (*Isis Isis Isis*).

Die graf kry in die donker meer prominensie, want dit "bult surrealisties uit teen die agtergrond van die sterre wat bokant die duine verskyn het" (p. 24). Op 'n konkreet-fisiese grondslag is die graf 'n teken wat direk heenwys na die doodsproblematiek wat sentraal staan in die ideëkern van Na'va. In 'n wyer sin word dit 'n doodsteken van al die "vervloë" aardse lewens (p. 42) wat in "grafsteenhoofstukke" distilleer. Die Oom van De Doorns het die dood as't ware aan die lyf, daar "sy kuns=tande soos marmgrafstene" (p. 41) flits.

Die graf ontlok uiteenlopende reaksies by die verhaalpersone. Oom George se soeke na die sin van Georgie se dood vind uiting in die wyse waarop hy "hom warm vaswoel in die vars grond van sy dooie seun" (p. 81). De Goede "kyk eers op na die firmament en dan af na die graf" (p. 82), 'n simboliese gebaar waarmee hy enersyds hemel en aarde met mekaar in verband bring of kontrasteer, andersyds daardeur aantoon waar Georgie se siel is.

Soos al die ander ruimtes, word die graf ook nie gesien as 'n beperkende ruimte nie, want met elke roubeklag herrys Georgie (figuurlik gesproke) "en word 'n daadwerklike teenwoordigheid" (p. 83). Ook ten opsigte van sy graf is die mens Cargantua. [In wese egter wys die graf se gebrek aan inperking heen na die wederopstandingsgedagte wat hier ten nouste skakel met die doodsproblematiek. "Dood is 'n stilpunt waarin skeppende energie opgaar" (p. 107), verklar die knol, en daarom is alle dood ook die begin van nuwe lewe, word elke graf 'n wieg.]

4.4 Die Hemelruim(te)

4.4.1 Die Hemelligame

Die begrafnisfees loop van sonsondergang tot sonsopkoms, in 'n progressie dus van lig, deur duisternis tot weer lig. Hierdie progressie bepaal die hele momentiek van die gebeure en die devoluering en evoluering van die ruimtesimbool soos wat dit gestalte aanneem in die mitologiese stramien van hierdie roman.

Vir eers bepaal ons ons by die hemelruimte en die hemelligame daarin as synde die ruimtelike teenpool van die aarde. Vroeër is alreeds aangetoon hoe die plaaskompleks as beligte ruimtelikheid in die omringende duister wat aarde en hemel een maak, self ook opties 'n hemelligaam word, maar as 'n illusie bestaan dit net in die nag. Die kontakverlies tussen hemel en aarde is reeds vergestalt in die verwysing na die "verlore horisonne".

Die begrafnisgebeure open skemeraand en dit is weer eens 'n tipiese Leroux-"begrafnislug": die lug is "loodkleurig, met 'n tikkie pers en rou in die verste wolke" (p. 14). Die knol besluit dat die begrafnisaand 'n goeie aand sal wees omdat "die elemente sekerlik deelneem aan die treurdig op die dood van Georgie" (p. 36). Hiermee word die natuurelemente as ruimtelikhede direk betrek op die doodsproblematiek van Georgie. In hul deelnemende betrokkenheid werk die natuurelemente fundamenteel beligtend ten opsigte van die sentrale problematiek.

Soos aangedui, skakel Georgie se begrafnis met dié in *Een vir Azazel* (Adam Kadmon of Lila?) en 18-44 (die begrafnis

van die knol se Estetiese Oom). By al twee hierdie geleenthede fungeer die natuurlike elemente aktief in die begrafnisgebeure sodat hierdie begrafniskontekste fungeer as agtergrond tot dié van Georgie wat in *Na'va* die sentrale situasie vorm.

Tydens die skemer verskyn daar sterre bokant die horison wat 'n "agtergrond" vorm vir Georgie se graf (p. 24). Tant Sophia se vuurpyle vul hierdie sterre aan sodat haar kunsmatige sterre méér is as die van die hemelstrate (p. 31). Haar sterre vorm in die "naglug" 'n "melkweg van wit sterre" (p. 36) en in die skouspelagtigheid daarvan as 'n "Niagarawaterval" van lig (p. 39) oortref en verdryf dit die donkerte van die nag. Die natuurlike sterre skitter op dié aand witter "in hierdie swart nag" (p. 55).

Op 'n eerste vlak fungeer die intensiteit van die witheid van die sterre om juis die donkerheid van die hemelruimte te bevestig. Oom George sien die fantasmagorie van vuurwerke bokant die grense van sy plaas en as sodanig is tant Sophia se sterskeppings 'n poging om self uit te reik na die lig van die natuurlike sterre in die donkerte (enigmatiese). Dit is 'n poging om die hemel self te belig.

Hierdie betekenisvlak vind substansiëring in die talle verwysings na die hemel as 'n geslote of beperkte(r) ruimte sodat die lig in die duister simbolies is van die magte van die gees wat stry teen die magte van die duister. Die "ongeordeende lug" (p. 33) met sy sterre word voorgedra as 'n "onverstaanbare melkweg" (p. 37) in hierdie "verligte jare sonder God" (p. 64). Die uitreik na die hemel word

X // dus beeld van die soeke na die "bowesinlike beeld van God". In alchemistiese sin 'n soeke na die goud.

Teenoor tante Sophia se poging om te belig staan Oom George se vernietigingspogings: hy "lig sy hande na die hemel ... en hy skiet en skiet en skiet ... na sterre en na die maan en na Venus en Mars en al die planete wat duidelik sigbaar is in hierdie droë drampkring" (p. 35) en "in dronk uitgelatenheid" skiet hy met sy "hemelse Greener" in die "firmament van God" (p. 35). Die "hele uitspansel" lê in die kol van sy dubbelloop-haelgeweer.

NB // Oom George en tante Sophia se gerigtheid op die hemel as enigma verteenwoordig twee kontrasterende houdings: tante Sophia wil die onverstaanbare belig maar verwoes in die proses, oom George wil die problematiese en onbegryp=like vernietig sodat dit nie bestaan nie. Die knolskrywer daarenteen wil as die versoener van hierdie twee houdings optree deur sy mitologies gefundeerde benadering tot die aangeleentheid. Die feit dat hy 'n "staat van sjava" (motto) is, dui aan dat hy dit vanuit die Hindoe-mitologie sal en moet belig. Weer eens is dit 'n soeke na die sin van die dood (van God?) vanuit die doodstoestand. Die knol openbaar in dié opsig 'n besondere verfynde aanvoeling vir die spel van die natuurelemente om=dat daarin ook dié psigiese prosesse gemanifesteer word wat in die fisiese ruimtesimbole ingebou is. Hy is ingestel op die mantiese vibrasies van die psige en wil die trillings van Isis se "stemburk" (p. 37) herlei na woorde, soos wat die sensitiewe mikrofoon in die akwarium in Port Elizabeth "elektronies luidende geluide ... op verskillende toonhoogtes opvang en uitsaai" (pp. 59-60). Dit geld veral ten opsigte van die son en die maan.

In sy eerste stadium, kom die maan ("sjelamith" - p. 24) soos die son ("sjelems" - p. 24) op. In hierdie stadium hou die Adjunk sy toespraak wat 'n lofsang word ter ere van Georgie, "die son wat verenig met die maan" (p. 24). As son verteenwoordig Georgie "die vurige manlike saad" (p. 30), maar die knolskrywer beskou Georgie as 'n hermafrodiet (die manlike en vroulike verenig in dieselfde liggaam). Die Adjunk se beskouing relatiewe dié van die knolskrywer, aangesien die knol erken dat hy slegs 'n fragmentariese kennis van Georgie het en nie weet hoeveel vrouens of mans (indien enige) daar in Georgie se lewe was nie.

Op hierdie betrokke aand is die maan egter verdonker (p. 78) en word later in die nanag van die niemandstyd, "'n swart roos met 'n silwer rand waaragter die son se strale met verblindende ligintensiteit toeneem" (p. 106). Hierdie beeld van die maan met die son wat daaragter skyn, word op die plattegrond herhaal, weerspieël in die kosmiese lig wat vanuit die kelders onder die huis na bō skyn.

Die ligspel, 'n onaardse gloed, vanuit die kelders vertolk die knolskrywer as die "stryd tussen die ego en die self" wat met 'n "klassieke onafwendbaarheid" voltrek word en wat hom met vrees vervul (p. 116). Die intensiteit van hierdie lig laat die "Gotiese konstruksie" witwarm word soos 'n vuurpyl (p. 116). Na dié intensiteit word dieselfde lig eers "liggies pienk, dan rooi" en spreid dan oor die hele hemelruim om dan na vore te kom as die "herbore son", Usjas, wat "elke oggend bloedrooi menstrueer as die son opkom en elke aand swanger word as die son ondergaan" (p. 126).

Dit is 'n bekende feit dat die maan en die gang van die maan 'n bepalende invloed het op die natuur en die aarde, verder ook dat die maan sy lig vanaf die son ontvang en eintlik net die sonlig weerkaats. In die beeld hierbo van die son wat agter die maan skyn, word daar verwys na 'n spesifieke fase waar die son en maan direk teenoor mekaar te staan kom sodat die son van die een kant van die maan nie sigbaar is nie maar tog die maan met 'n silwer rand omhul. Hierdie beeld van die son en die maan word dan op die aarde weerspieël in die mensgemaakte huis met die kosmiese lig daaronder. Hierdie kosmiese lig is die son waarmee Georgie geassosieer word. Die vrees wat die ervaring van hierdie lig by die knol inboesem, is derhalwe die vrees vir alles waarmee Georgie geassosieer is.

In die wisselspel tussen die son en maan word daar gestalte gegee aan die groot psigiese waarheid van die induering, die sintese, die groot oorkoepelende waarheid. Die weerkaatsing van hierdie hemelse beeld in die aardse word deur die knolskrywer bewerkstellig deurdat die onmiddellike fisiese ruimte 'n skepping van die knolskrywer is en as sodanig 'n poging om die hemelse af te trek na die aardse. By alle vreemdsoortigheid en intensiteit wat die aards-fisiese ruimtesimbool mag hê, bly dit 'n perversitering, 'n namaaksel van die oorspronklike, sodat die belewing daarvan nooit die kwaliteit van die oorspronklike kan hê nie. Die knolskrywer is immers ook "bysierende", sodat hy nooit werklik insig kan hê in die verwyderde hemelse, kosmologiese waarhede nie.

Grawe 'n mens jou dieper in hierdie gegewe in, dan blyk dit dat hierdie werkswyse waarin die hemelse in die aardse geprojekteer word, teruggaan op Pitagoras se opvatting

van die "Eiland van Geseëndes" waarin alle mitologies-geografiese (ruimtelike) gegewens hul bestaan vind op die vlak van hemelliggame - son, maan en melkweg. Die ver naamste tema hieruit is dié waarin die maan gesien word as die Land van die Dood, of as die herskeppende houer van siele. Beide hierdie gedagtes word in *Na'va* geëvokeer vir sover die huis 'n "Eiland van Geseëndes" is. Die huis met die versamelde gaste word as't ware 'n land van die dooies (in 'n geestelike sin) en vir sover die siel van Georgie vanuit hierdie huis weer herbore word, is dit 'n herskeppende houer van siele.

Die inherente dualisme in die betekenismoonlikhede van die ruimtesimbool in *Na'va* (en al die ander romans van Leroux) maak dit uiteraard moeilik om tot 'n spesifieke interpretasie te kom. Miskien lê die sin van die ruimte-simbooliek dan ook juis daarin dat dit 'n vereniging van moonlikhede wil wees in welke geval 'n mens sal moet vastel wat die oorkoepelende waarheid is wat in die ruimte-simbooliek gestalte aanneem. Hierdie oorkoepelende waarheid bestaan slegs in "die geheimsinnige naam van God, YHVH, waar elke letter tydloos die rebelsheid sowel as die goddelike aard van die mens in 'n psigiese patroon aandui, die angswekkende kontraste waarmee ons in ons menswees gepla is en wat ons van dag tot dag herlei tot die simptome van ons tyd" (p. 129) waardeur die knol dan hoop om in die toekoms "'n vonk van die ewigheid" te vang. Is dit vir 'n knolskrywer of die leser as mens moontlik?

4.5 Die Apokaliptiese moment

By wyse van terugskouing oor wat alreeds in hierdie hoofstuk oor die ruimte gesê is, moes dit al geblyk het in hoe 'n hoë mate die ruimtebeeld 'n apokaliptiese verwagting skep.

As literêre manifestasie is die apokaliptiese "no more than a mode of perception which creates, out of words, a sense of crisis, impending doom and often, subsequent rebirth" (Lee, *Standpunte*, p. 17). Die krisisverwagting word in *Na'va* ten nouste gedra deur die ruimte en wel in die omskepping van oom George se huis in 'n "bom wat enige oomblik kan ontplof, 'n vuurpyl op 'n lanseerplatform wat enige oomblik die hemelruim kan inskiet" (p. 124). Hierdie ontploffing vind egter nie plaas nie, dit is slegs die selletjies in die knolskrywer se brein wat "soos sterre verskiet en 'n bloedding veroorsaak wat die mens lamlê" (p. 129).

Dié roman sluit egter af met 'n beeld waarin die wedergeboorte gestalte kry as 'n "onbepaalde belofte in hierdie kranksinnige wêreld" (p. 127): "Ons staan almal (...) in die wildernis (...), en ons sien bokbaaiwygies en botterblomme tussen die as" (pp. 127-128). Maar, soos reeds aangetoon is die kwaliteit van hierdie belofte betwyfelbaar in die lig daarvan dat die ruimtebeeld alleen by grasia van die knolskrywer bestaan en alleen weergee wat hy daarin projekteer.

Die belofteverwagting word veel eerder gedra deur die reënbelofte wat vroeg reeds in die roman aangedui word en parallel loop met die krisisaanduiding.

Die Adjunk voorspel reeds met die opening van dié roman dat

die "pers wolke" wat hy in die verte sien (p. 15), 'n teken van reën inhou.

Die knolskrywer aksentueer die feit dat dit lanklaas gereën het (p. 28) en dat die begrafnisaand 'n goeie aand is omdat daar "in die lug 'n belofte (is) van reën wat uitkoms beteken vir my Oom se gesaaides" (p. 36). Simbolies beskou, is reën 'n leweskeppende krag en dit word verder geassosieer met die reinigingsdaad omdat dit vanuit die hemel kom. Die reënbelofte gaan egter nooit in vervulling nie en derhalwe word hierdie reiniging in die leweskeppende krag nooit bereik nie. In geperverteerde vorm geskied dit wel as die leser in die slotbeeld teruggevoer word na die knolskrywer se wit huisie waar hy op die rand van die bad sit en in 'n laaste desperate poging hom "reinig in 'n bad gegeur met Badedas" (p. 130).

Die reën en die belofte van reiniging in die knol se droombeeld gaan nie in vervulling nie, maar hy bewerkstellig hierdie reiniging vir hom op 'n persoonlike vlak, soos wat hy ten slotte in die laaste afdeling van die roman ("7. Usjas" - pp. 126-131) die hele ruimtebeeld op en in homself betrek: sy oë is "die kleur van die daeraad", sy spatare "heilige vlammetjies" wat "op 'n mindere vlak die vuurspel" van sy tante is en "die donderende geklop van die enjin, die onheilspellende vibrasie uit die keller van ... (sy) hart" (p. 128).

Die onvervulbaarheid van die reënbelofte word alreeds aangedui deur die winde wat in hierdie "droë dampkring waai: die Khamsin (p. 84), 'n "geringe sirocco" (p. 85), 'n koue "Foehn" (p. 94), die "onheilspellende Terral van Afrika" (p. 100), die "Chinook" (p. 103), ens. wat almal warm en droë winde is en dus nie reën bring nie. Daarom wil hy

dat 'n "swart Suidooster" (p. 130) die Kaap kom skoonvee. In die slotsin van die roman "luister" hy na die wind sodat die suggestie geskep word dat hy nog steeds sy ore op die hergeboorte of belofte van hergeboorte ingestel hou terwyl hy "reguit in die oog van die son" (p. 131) kyk - "by implikasie die sonnige oog van God, "Sy sonnige oog" (p. 130).

4.6 Tematiese skakeling

In die slotafdeling van *Na'va* tree die knolskrywer op as die mentor, die eksegeet wat vir homself en die leser die waarhede aandui wat in sy ervaring, soos dit in *Na'va* ook in die ruimtesimboliek gestalte gekry het, uitgekristalliseer het. Die premisse hiervoor, dui hy aan, is dat 'n mens eers die "aard van illusies" (p. 127) moet begryp, in welke geval die geestelike opbrings dan groter sal wees. Deurgaans knoop hy sy waarhede egter aan sy illusiebeeld waarin hy hierdie waarhede beliggaam het, sodat dit die leser noop om by wyse van terugskouing elke waarheid te kontroleer. Hy spreek hierdie waarhede uit teenoor die dokter, (p. 129) sodat die suggestie tewens geskep word dat hy hom weer eens bevind in dr. Giorgios Sexphonides Eumenides se spreekkamer soos aan die begin van die roman. Op hierdie wyse refereer die begin en die einde van die roman deurgaans na mekaar.

Tussen die uitspraak van sy gevonde antwoorde en selfbespiegeling voer hy sy illusie egter ook tot 'n einde sodat die laaste gedeelte van die roman 'n jukstaponering en relativeering van waarhede word. Die illusie eindig in 'n grootse triomf: "Dis 'n triomf van die hart en van die begrafnis wat 'n simbool van wederopstanding is" (p. 128). Sy eie spieëlbeeld toon egter "die pers van die dood" in hom wat hy

herlei tot die "gewisse ondergang voor die geboorte" (p. 128).

Wat vervolgens dan as waarhede aangetoon word, word 'n definiering van sy sjava-toestand: dat hy nooit die gegewe in "dramatiese volvoering" (p. 129) sal kan laat gaan nie, dat hy langelê is deur sy eie verbroekeling, dat hy nie kan sintetiseer of die oorkoepelende waarheid kan aandui nie (vgl. p. 129). Die vraag na Georgie se selfmoord bly "'n bron van bespiegeling wat ons almal treiter" (p. 129), omdat hy nie eers die "geringe dingetjies" binne konteks kan sien nie of in ons tydsbestek nie die "komedie van lewe en dood" (p. 130) tot die tragiese kan herlei nie.

Hoe oorkom hy hierdie beperkings?: "in naam van die esoteriese, suggereer ek slegs 'n kosmiese betekenis in die dood van Georgie" (p. 130). Die lewe is 'n opera en daarom verbeeld hy dit deur musiek; die lewe is vir hom 'n drama en daarom projekteer hy mistiek daarin. Enersyds is hy skrywer, andersyds knol en so val sy hele lewe uiteen in die amateuragtige en die professionele, maar beide pole wys na 'n sentrale, onbeantwoorde vraag: "Hoe kan ek myself losmaak van die tweespalt? Hoe kan ek my losmaak van God? Hoe kan ek Sy sonnige oog ontsnap?" (p. 130). Dit is die "skaakmat"-posisie waarin hy hom bevind, waarin hy *Na'va* skryf as 'n grootse poging tot hergeboorte en losmaking wat, soos hierbo aangetoon, nie die vervulling van die belofte is nie.

En tog: "sjava" is 'n toestand waarin energie opgegaar word sodat die "ewige siklus" altyd voort beweeg en daarom berei hy hom voor, versamel hy sy energie: "Ek sluk 'n valium wat dokter Sexphonides voorgeskryf het, ek reinig my in 'n

bad gebeur met Badedas, ek bestee heelwat aandag aan my voorkomste" (p. 130).

'n Mens wil byna vra of die knolskrywer dan nooit leer nie? Die ruimtesimboliek in hierdie roman wys immers daarop dat die geestelike geboorte nie tot stand kom deur 'n fisieke voorbereiding nie. Het die knol nie al uit *Isis Isis Isis* geleer dat sy fisieke fiksheid nie iets kan laat gebeur nie? Begryp die knol dus werklik die aard van illusies, van sy volgehoue pogings om die bowesinlike beeld van God te peil in fisiese beelde? Soos enige goeie roman, en getrou aan Leroux se hele oeuvre, laat *Na'va* die leser met 'n reeks onbeantwoorde vrae.

Die doelbewuste, gekonstrueerde ruimtestruktuur van *Na'va* word in die verband van die tematiese dus slegs 'n spieël, 'n simbool, waarin dit waarna die knolskrywer strewe gekonkreteer word. Die wyse waarop die knol in die ruimtestruktuur op 'n byna ongelooflike wyse 'n magdom van struktuurpatrone inwerk, toon duidelik dat hy op rasonale vlak wel daarin slaag om op mitologiese en mistieke vlak sy skrywerskap in 'n onverganklike vorm te transmuteer. Soos wat die einde van die roman egter toon, gaan dit nie om die skep van vorme nie maar om die ervaar van die wesentlike waarhede wat daarin vergestalt word. Hierdeur word die hele ruimtestruktuur in die romangeheel as sodanig gerelativeer.

Wat hier oor die tematiese gesê is na aanleiding van die ruimtestruktuur, word gesubstansieer deur die beelding van die ander epiese elemente wat afgestem is op die deurskouing van kernwaarhede oor die mens, God en die kontrapuntale spel van lewe en dood. Die verhaalpersone is byvoorbeeld ook doelbewus gekonsipieer as argotipiese simbole waarin 'n

drieledige betekenisvlak tot stand kom: die kosmologiese, die individueel-psigologiese en die spesifiek Suid-Afrikaanse betekenismoontlikhede. Al die verhaalpersone in hierdie verhaal het 'n mitologiese parallel, maar sentraal staan die knolskrywer: Le Mat, die bleddiefool - "Sy nommer op alle tarotkaarte is nul. Hy is òf onnosel, òf 'n dromer. In albei gevalle is hy 'n neofiet" (p. 63). Maar hy is ook mens en daarom soos alle mense; wat ten opsigte van die knol geld, geld vir die mensdom en daarin lê verder die universele aard van hierdie roman. Onnosel is die knolskrywer nie - dit spreek uit sy struktureringsvermoë; 'n dromer is hy wel, daarvan getuig *Na'va* as 'n geheel, maar in beide gevalle kan die prentjie òf van bo na onder òf van onder na bo gelees word, sodat 'n mens met 'n lees van hierdie roman altyd net een kant van die waarheid beet sal hê. Die ander kant wag altyd nog om onthul te word.

5 SLOTBESKOUING

5.1 Visie

In die inleiding tot hierdie studie is daarop gewys dat W.T. Harvey die beoordeling van die "moral vision of the artist" (*Character and the Novel*, p. 206) as dié fundamentele moment in die literêre kritiek onderskei. Hy spesifiseer verder dat die beoordeling van die "visie"¹⁾ van enige roman moet geskied op grond van die manifestering daarvan "in a particular and concrete pattern of words" (die roman dus - PHS). As sodanig is dit nie 'n buiteliterêre gegewe nie maar iets wat 'n wesentlike moment is van die roman as woordkunswerk.

Steenberg (*Sestigerproblematiek*) omskryf hierdie visie as "nóg ideologie, nóg engagement alleen, nóg dogma, nóg lewensbeskouing" maar as "iets wat aan die hele integrasie van die roman as kunsoort ten grondslag lê, waarsonder noodwendigheid van konkretisering onmoontlik is en waarsonder die roman net 'n leë verhaaltjie word" (p. 315). As konkretiseringsmiddel is die ruimte(struktuur) van enige roman dus wesentlik betrokke by hierdie romanvisie waaruit dit gegenereer word en waarin dit sin kry as deel van die roman. Dit impliseer derhalwe ook dat die romanvisie (ge-deeltelik) in die ruimte verhul word en dus indirek daaruit

1) Hierdie term is ontleen aan D.H. Steenberg, *Sestigerproblematiek*, p. 313.

sal spreek.

Soos reeds voorheen betoog, is die ruimte slegs 'n deel van die epiese konkretiseringsmiddele, sodat dit slegs 'n deel van daardie visie sal konkretiseer vir sover die visie in al die epiese elemente gekonkretiseer is.

Oor die aard van die romanvisie, beweer Steenberg na aanleiding van 'n aantal outeurs se beskouings hieroor, dat dit in die kader val van die skrywer se poging "tot ontsluiting van bestaansmoontlikhede op die vraagstelling in die wêreld van die syn" (*Sestigerproblematiek*, p. 318). In die slotafdeling van *Na'va* soos reeds hierbo aangetoon, sentreer die gegewe juis om die knol se bespiegeling oor die vrae wat hy na aanleiding van die syn gevra het en waarvan *Na'va* dan sy persoonlike visie bring. Kernmomente in hierdie vraagstelling was of dit vir 'n skrywer moontlik is om 'n oorkoepelende waarheid te vind en of die mens 'n begrip van die bowesinlike beeld van God kan vorm. God en waarheid is in die konteks van *Na'va* een, sodat hier eintlik net een vraag gestel word. Vir sover die ruimte 'n antwoord was op daardie vrae, het ons aangetoon dat die ruimte slegs 'n geperverteerde antwoord is van 'n wesenswaarheid wat die knol nie kan omvat nie. Dit is die "knowledge and truth" (vgl. *Sestigerproblematiek*, p. 317) wat die ruimtebeeld van *Na'va*, synde die individuele visie van die knol, te kenne gee.

Die knol se persoonlike visie op die wêreld as ruimte het verder geopenbaar dat die ruimte 'n manipuleerbare geheel is in die hoedanigheid daarvan as romangegeve maar dat dit weinig lewensvatbare waarhede bied. Daarom rig hy hom aan die einde van die roman tot die son en wind as

werklikheidsdinge, as natuur (ruimte) wat deur God geskep is - dit is immers "Sy sonnige oog" (*Na'va*, p. 131). Die suggestie word aldus gelaat dat hy hom in die vervolg na die Godgeskape ruimte sal wend, sonder die momskeerm van die mitologiese, psigologiese en mistieke soos wat dit in die antieke tye gedoen is.

In sy ruimte-illusie, daarenteen, bestaan die ruimte as "verstandelike konkoksie", enersyds as deurgronde werklikheidsdeel en andersyds as 'n mag wat 'n mens nie kan deurgrond nie (vgl. oom George se magtelose "skiet en skiet en skiet" na die hemel); enersyds is die mens 'n ruimteskepper, andersyds vernietig hy die natuur(ruimte). Selfs in die ruimte-illusie dus is die bevinding van die knolskrywer dat die ruimte dualisties is soos die hele skepping van God. Hieruit vloei dan ook sy siening van die eenheidskeppende aard van God (*Na'va*, p. 129), wat terselftertyd in Hom alles beliggaam wat die mens treiter. Hierdie Godsiening sou 'n mens egter slegs op teologiese grondslag kon beveg of komplementeer. Synde geen teoloog nie, weerhou ek my van uitsprake in dié verband.

Dit sou wel sin hê om die weë waarlangs hy tot hierdie begrip kom, nader te bekyk omdat dié van wesentlike belang is vir die egtheid van die waarheid wat hy postuleer. 'n Voorbehoud wat in dié opsig geld, is dat *Na'va* en die ander romans van die derde trilogie, die skepping van die knolskrywer is, sodat wat vervolgens aangestip word, slegs aan die knolskrywer toegeskryf kan word en aan Leroux slegs daarin dat die knolskrywer vir hom sy "objective correlative" is - 'n gedagte wat slegs per implikasie 'n bestaansreg het.

Die mitologie (in 'n breër sin van die woord) vorm die

grondslag van die ruimtekonsipiëring in *Na'va*, maar die ruimte, soos die mite waarin dit staan, is nie die wese van die roman nie, maar slegs 'n instrument waardeur gepoog word om tot die waarheid deur te dring. Die waarhede wat in *Na'va* aan die hand van die ruimte uitkristalliseer, word eksplisiet gedegradeer omdat dit nie dié "oorkoepelende waarheid" is nie. Insgelyks is die instrument waardeur waarhede blootgelê word, nie dié instrument nie maar slegs een van baie hulpmiddels in die roman, soos wat die roman=ruimte self ook net hulpmiddel is.

Steenberg toon aan dat die roman nie gelyk is aan die instrument waardeur dit gebou word nie, maar altyd bestaan uit "die 'instrument' plus dit wat met die verkenningstog gevind is" (*Sestigerproblematiek*, p. 314). En wat is dan van wesentliker belang: die instrument of die bevinding deur daardie instrument?

Dit het myns insiens dus nie sin om *Na'va* op morele grondslag te beoordeel nie omdat die wesenswaarheid wat blootgelê word, plaasvind deur middel van 'n nie-christelike instrument. Die ontsluiting van die waarheid mag wel banaal wees, maar raak dit die kwaliteit van die waarheid wat blootgelê word?

Weliswaar is elke instrument 'n eensydige perspektief en die waarheid wat daardeur ontsluit word 'n beperkte waarheid, maar is dit vir die mens beskore om ten volle te ken? Berta Smit, volgens Steenberg die grondlêer van die Christelike kritiek, sien die slotsom waartoe die roman behoort te kom in die erkenning van die mens "dat hy God slegs 'ten dele' ken, dat sy sien maar net 'n sien deur 'n spieël in 'n raaisel is" (aangehaal deur Steenberg, *Sestigerproblema*=

ziek, pp. 194-195). Sy bepleit 'n wegbreek van die "horisontale analitiese werklikheidsbeelding", en in *Na'va* het die mitologiese matrys die middel daartoe geword, maar nie as hulpmiddel om die misterie van die mensomringende te deurgrond nie. Soos die knol self aandui, suggereer hy slegs die esoteriese en daarmee vernietig hy ten slotte self die aanwending van die mitologiese matrys as verkenningmiddel in hierdie roman.

Bostaande betoog loop noodwendig in sirkels en onderstreep daardeur juis die feit dat die romanruimte as 'n oriënteringspunt vir 'n romanondersoek 'n eensydige perspektief bied. Dit open slegs één van die deure op die ideëlaag van hierdie roman. Die "waarheid" van 'n roman kristalliseer eers uit as die samehang van ál die romanelemente ondersoek word.

Al kan die knolskrywer nie die "oorkoepelende waarheid" peil nie, ontsluit *Na'va* tog iets daarvan deur sy beeldend-suggestieryke werkswyse, soos aangetoon in die bespreking van die tematiese skakeling van die ruimte.

Die knol besef die ontoereikendheid van sy instrumentarium, nl. die mitologiese; daarom vernietig hy ten slotte die mitologiese "matrys". Ook die Christenleser ervaar hierdie ontoereikendheid, soos ook van die "waarheid" of "visie" waaraan *Na'va* gestalte gee. Dit mag wel waarheidsmomente bevat, maar 'n volkome toereikende sleutel tot 'n begrip van lewe en dood, mens, skepping en God, bied hierdie roman nie - hoogstens 'n vindingryke, interessante en esoteriese eksperiment.

5.2 Historiese plasing

Geen kunswerk staan hermeties afgeslote nie, allermens *Na'va* wat deel van 'n romansiklus vorm. In 'n breër raamwerk beskou, val Leroux se romansiklus binne die kader van die strukturele en tegniese vernouing van die romankuns van die sestigerjare wat self 'n uitvloeisel was van 'n bepaalde literêre tradisie.

Die vreemdsoortigheid van die ruimtebeelding in *Na'va*, die slotroman in Leroux se romansiklus, is 'n uitvloeisel van sekere strukturele verwagtings wat reeds vanaf *Die eerste lewe van Colet* geskep is. Soos aangetoon, gaan dit in hierdie roman alreeds om die verbeelding van dit wat die siel maak en dit wat deur die siel gemaak word. Die uitvloeisel hiervan ten opsigte van die ruimtebeelding was dat dit veel meer 'n "innerlike landskap" geword het wat beliggend moes wees ten opsigte van die psigologiese stramien van dié boek. Tewelens, die ruimtebeelding in die hele eerste trilogie is kenmerkend "siel-lik" in die daarstelling van 'n ruimtebeeld wat veel meer neig na die poëtiese metafoer. Die "realisme" van hierdie drie romans word dan ook nie sosoer gedra deur 'n presiese en gedetailleerde verbeelding van Kaapstad nie maar veel eerder deur 'n verbeelding van die psigologiese strominge van die enkelling (Colet) en die maatskappy (*Die Hugu*) waarop hierdie romans 'n perspektief bied. Elkeen van hierdie drie romans bied 'n beeld van 'n Kaapstad: In beide *Die eerste lewe van Colet* en *Hilaria* bestaan die ruimte as 'n gegewe binne en buite die verhaalpersone maar in *Hilaria* verkry die ruimtebeeld 'n verdere verdieping deur die jukstaponerings van onmiddellike en verwyderde fisiese ruimtes in die bewussyn van Colet. Die formele aanbieding in die "voorwoord" van die

mitologies-psigologiese gefundeerde karakterbeelding in *Hilaria* het in hierdie roman en die daaropvolgende (*Die Mugu*) nog geen ingrypende veranderinge in die ruimtebeelding gehad nie, maar was slegs die aanduiding van 'n grootse verandering wat vanaf *Sewe dae by die Silbersteins* gemanifesteer word. Van wesenlike belang in die eerste trilogie was egter die psigologiese fundering van die droomruimte en die bewuswording van die relativerende inwerking van die "siel-like ruimte" op die werklik omringende en verholde ruimtes.²⁾

In die tweede trilogie is die mities-psigologiese stramien hoofsaaklik verantwoordelik vir die vreemdsoortigheid van die ruimtes wat bestaan in 'n verdere vergroting en verdieping van die kloof tussen die leser se ervaringsmomente van betrokke ruimtes en die wyse waarop spesifieke ruimtes (die plaas en stad) in hierdie romans verbeeld word. Hierdie tegniese en strukturele vernuwings moet egter ook gesien word teen die agtergrond van o.m. N.P. van Wyk Louw se vernuwingswekroep en bepleiting vir die wegbreek van die lokaal-realistiese (vgl. *Vernuwing in die prosa*). In Leroux se romans is die gelyktydig universele en lokale gebondenheid van die mities-psigologiese (ruimte)simbool die wyse waarop hierdie vernuwings ten opsigte van die ruimtebeelding verkry word.

'n Strukturele uitvloeisel van die mities-psigologiese stramien was dat die ruimte- en karakterbeeldings-metodes al hoe nader na mekaar beweeg het omdat beide uit die één punt gekonsipieer is. Verhaalpersoon en ruimte het in 'n

2) Vgl. vir laasgenoemde die stroommotief, p. 86 van hierdie studie.

sekere sin dus ook een geword, daarin dat beide op dieselfde wyse mities-psigologiese simbool is.

Daar is alreeds gewys hoe die ideëkern van die tweede trilogie onder andere 'n beklemtoning en verbeelding is van die toenemende rasionele aard van die mens se simbole (mite). Die strukturele uitvloeisel hiervan is die vervlakking van die simbool tot teken (allegorie) en die toenemende direkte mitiese aard van die ruimte wat dan, soos in die derde trilogie met *Na'va* as 'n hoogtepunt, 'n rasonale ineenvlegting van struktuurpatrone word. Die meerledigheidsprinsipe wat die kern van die ideëlaag van die derde trilogie vorm, is egter aanleiding tot 'n inherente ruimtedualisme waarin die ruimte tegelykertyd rasonale "konkoksie" én fantasiespel is.

Die formele aanbieding van die knolskrywer as belewingsentrum en die retrospektiewe aard van die vertelling in die derde trilogie het 'n totale verskuiwing van die ruimtebeeld na die psige van die verteller meegebring sodat die ruimte, met *18-44* en *Isis Isis Isis* as 'n aanloop, uiteindelik in 'n fantasmagoriese vuurwerkspel tot ontploffingsintensiteit gevoer word. Die ruimte in *Na'va* is in die rasonale en fantastiese, die persoonlike en universeel-psigologiese, die lokale en universele grondaard daarvan dan 'n ineengestrengelde bouwerk van ruimte-beeldingstegnieke van die siklusgeheel.

Al kan 'n mens Leroux se romans nog steeds sien as plaas- en stadsromans, staan sy beeldingstegnieke ver verwyderd van byvoorbeeld D.F. Malherbe (as voorbeeld van die voor-Sestigti-romansiers) se "prosadies" van "natuur-om-die-natuur, milieu-om-die-milieu" (Nienaber, *Perspektief en Profiel*, p. 79).

LITERATUURLYS

Die bronne wat hier vermeld word, is slegs dié waaruit aangehaal word in hierdie studie en enkele ander wat direk op die tema betrekking het.

- Allot, Miriam. *Novelists on the novel*. London, Routledge and Kegan Paul, 1968 (Routledge Paperback).
- Antonissen, R. *Kern en tooi*. Kaapstad, Nasou, s.j.
- Antonissen, R. *Spitsberaad*. Kaapstad, Nasou, (1966?).
- Bland, D.S. "Endangering the readers neck; background description in the novel" opgeneem in *The theory of the novel*; (red.) P. Stevick, New York, 1967.
- Blok, W. *Verhaal en lezer*. Groningen, Walters-Noordhof, 1969².
- Booth, W.C. "Distance and point-of-view: an essay in classification" opgeneem in *The novel; modern essays in criticism*; (red.) R.M. Davis, New Jersey, Prentice-Hall, 1969.
- Booth, W.C. *The rhetoric of fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1969.
- Brink, A.P. *Aspekte van die nuwe prosa*. Kaapstad, Academica, 1969².
- Brumm, Ursula. "Symbolism and the novel" opgeneem in *The theory of the novel*; (red.) P. Stevick, New York, 1967.
- Butor, M. *Probleme des Romans*. München, Verlag C.H. Beck, 1965 (Beck'sche Schwarze Reiche Band 57).
- Campbell, J. *The hero with a thousand faces*. New York, Meridian Books, 1956.

- Cirlot, J.E. *A dictionary of symbols*. New York, Philosophical Library, 1962.
- Davis, R.M. (red.) *The novel; modern essays in criticism*. New Jersey, Prentice Hall, 1969.
- Dresden, S. *Wêreld in woorde; Beskouing van romankunst*. Den Haag, Bert Baker, 1971.
- Gesprekke met skrywers*, I. Kaapstad, Tafelberg, 1971.
- Friedman, N. "Point of view in fiction: the development of a critical concept" opgeneem in R.M. Davies, *The Novel; modern essays in criticism*. New Jersey, 1961.
- Graves, R. *Greek myths*. London, Cassell, 1965⁴.
- Grové, A.P. & Botha, Elize. *Handleiding by die studie van die letterkunde*. Kaapstad, Nasou, s.j.
- Grové, A.P. *Oordeel en vooroordeel*. Kaapstad, s.j.
- Harvey, W.J. *Character and the novel*. London, Chatto & Windus, 1966.
- Hillebrand, B. *Mensch und Raum im Roman; Studien zu Keller*. Stifter, Fontane. München, Winkler-Verlag, 1971.
- Ingarden, R. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1960. (2. verb. und erw. Auflage).
- Jung, C.G. & Kerényi, C. *Essays on a science of mythology; the myths of the Divine Child and the Divine Maiden*. New York, Harper & Row, 1963 (Harper Torchbook).
- Kannemeyer, J.C. *Op weg na Welgevonden*. Pretoria, Academica, 1970.
- Kannemeyer, J.C. *Prosa-kuns*. Kaapstad, Nasou, 1968.
- Kayser, W. *Das sprachliche Kunstwerk; eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. Bern, Francke Verlag, 1969⁴.
- Koen, Renske. *Die verteller in Etienne Leroux se 78-44 en Isis Isis Isis*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Pretoria, 1972.

- Leroux, Etienne. 18-44. Kaapstad, Human & Rousseau, 1967.
- Leroux, Etienne. *Die derde oog*. Kaapstad, Human & Rousseau, 1966.
- Leroux, Etienne. *Die eerste lewe van Colet*. Kaapstad, HAUM, (s.j., 2de druk).
- Leroux, Etienne. *Die Mugu*. Kaapstad, HAUM, (s.j. 4e druk).
- Leroux, Etienne. *Een vir Azazel*. Kaapstad, Human & Rousseau, 1964².
- Leroux, Etienne. *Hilaria*. Kaapstad, HAUM. (s.j. 2de druk).
- Leroux, Etienne. *Isis Isis Isis*. Kaapstad, Human & Rousseau, 1969.
- Leroux, Etienne. *Na'va*. Kaapstad, Human & Rousseau, 1972.
- Leroux, Etienne. *Sewe dae by die Silbersteins*. Kaapstad, Human & Rousseau, 1972⁸.
- Leroux, Etienne. "Tegniese, Temas en Toekomsplanne" *Die Sestigers*; J. Polley (red.), Kaapstad, 1973.
- Liddell, R. *A treatise on the novel*. London, Jonathan Cape, 1965 (Jonathan Cape Paperback).
- Loreis, H. *NR=NF/ Nieuwe Roman = Nieuwe Filosofie; Van de nouveau roman naar de nouveau nouveau roman*. Brussels, Manteau, 1967.
- Louw, N.P. Van Wyk. *Vermoring in die prosa*. Kaapstad, Human & Rousseau, 1963.
- Lubbock, Percy. *The craft of fiction*. London, Jonathan Cape, 1965 (Jonathan Paperback).
- Maatje, F.C. *Literatuurwetenskap; grondslagen van een theorie van het literaire werk*. Utrecht, A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, 1970.
- MacAuley, R. & Lanning, G. *Technique in fiction*. New York, Harper & Row, 1964.
- MacQuarrie, J. *Existentialism*. Harmondsworth, Penquin Books, 1973.
- Meyer, H. "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst" in *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 27, 1953, XXVII Band.
- Muir, E. *The structure of the novel*. London, Hogarth, 1967.
- Nienaber, P.J. (red.) *Perspektief en profiel*. Johannesburg, A.P.B., 1969 (3de hers. uitg.)
- Odendaal, L.B. 'n Beskouing oor die Absurde Teater met 'n aanduiding van sy neerslag in die hedendaagse Afrikaanse drama. D.Litt-proefskrif, Pretoria, 1972.
- Poe, Edgar Allen. *Poe's Tales of mystery and imagination*. London, Dent, 1968 (Everyman's Library).
- Rosenthal, E.T. *Das fragmentarische Universum; Wege und Umwege des modernen Romans*. München, Nymphenburger, 1970 (Sammlung dialog 43).
- Starink, J. *Het fragmentarische huis; ruimtelijke verbeelding in een roman*. Tilliburgis, L.G.G. Malmberg, 1964.
- Steenberg, D.H. *Sestigerproblematiek: Aanleiding tot 'n Christelike literatuurbeskouing en kritiek*. D.Litt-proefskrif, Potchefstroom, 1972.
- Stevick, R. (red.) *The theory of the novel*. New York, The Free Press, 1967.
- Ungerer, Catharina, E. *Aspekte van die prosa van André P. Brink met besondere verwysing na die vermyngselemente in sy jonger romans*. M.A.-verhandeling, Pretoria, 1969.
- Van Dale. *Nieuw handwoordenboek der Nederlandse Taal*. 'S-Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1956.
- Van der Walt, P.D. *Mené tekél*. Kaapstad, Nasionale Boekhandel, 1969.
- Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal*. Klerksdorp, Voortrekkerpers, 1971.

Wellek, R. & Warren, A. *Theory of literature*. Harmondsworth, Penquin Books, 1968.

Weisgerber, J. *Proefvlucht in de romanruimte*. Amsterdam, Polak & Van Gennep, 1972.

Wiehahn, Rialette. *Die Afrikaanse poësiekritiek; 'n histories-teoretiese beskouing*. Kaapstad, Academica, 1965.

TYDSKRIFTE EN DAGBLAAIE

Botha, Elize. "Etienne Leroux: Sewe dae by die Silbersteins". *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Mei 1964.

Botha, Elize. "Etienne Leroux: Na'va". *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Junie 1973.

Cloete, T.T. "J.C. Kannemeyer: Prosakuns". *Standpunte*, Desember 1968.

Ester, Hans. "Die groteske wêreld van 'Een vir Azazel'". *Standpunte*, Oktober 1973.

Greshoff, J. Resensie. *De Nederlandsche Post*, Desember 1956.

Joubert, Elsa. "18-44". *Sarie Marais*, 22 November, 1967.

Lee, R. "The novel and modern society". *Standpunte*, Februarie 1971.

Leroux, Etienne. "Die mens, en veral die skrywer, op soek na 'n lewende mite". *Woorde-wêreld*. A.S.K. Stellenbosch, 1963.

Leroux, Etienne. "Silbersteins geskryf uit 'sterk morele aanvaarding'". *Die Burger*, 22 September 1964.

Lindenberg, E. "Etienne Leroux: Een vir Azazel". *Die Huisgenoot*, 23 Oktober 1964.

Lindenberg, E. "Proefneming met styl het nie geslaag nie". *Die Huisgenoot*, 16 Mei 1958.

Lindenberg, E. "Twee lewens van 'n seun." *Die Huisgenoot*, 19 Maart 1956.

Muller, H.C.T. "Een vir Azazel." *Kriterium*, 3 Oktober 1964.

Senekal, J.H. "Die 'moderne' roman; enkele gedagtes oor Aspekte van die Nuwe Prosa." *Tydskrif vir Geesteswetenskappe*, Maart 1969.

Van der Walt, P.D. "Etienne Leroux: Een vir Azazel" *Die Taalgenoot*, Oktober 1964.

Van Rensburg, F.I.J. "Etienne Leroux as siklusbouer." *Standpunte*, Augustus 1972.

Van Rensburg, F.I.J. "Na'va - 'n klein triomf." *Die Huisgenoot*, 30 Maart 1973.

Van Rooy, C.A. "Die mitiese patroon en sielkundige grondslag in 'Hilaria' van Etienne Leroux." *Standpunte*, NR. nr. 27)

Viljoen, B.G. "Die groteske na aanleiding van enkele stukke van Jan Rabie uit die bundel '21'." *Klasgids 9.1*. Mei 1974.

DANKBETUIGING

Hiermee wil ek graag my hartlike dank en waardering betuig aan:

Prof. P.D. van der Walt wat as my studieleier opgetree het en 'n groot deel bygedra het tot my belangstelling in die Afrikaanse letterkunde;

al my vriende en veral my ouers vir hulle belangstelling, aanmoediging en hulp;

Mev. C.S. Kahl en die personeel van die Ferdinand Postma-biblioteek vir die tegniese versorging van hierdie verhandeling.

SUMMARY

SETTING AS A STRUCTURAL COMPONENT IN THE NOVELS OF ETIENNE LEROUX

by

Petrus Hendrik SWANEPOEL

Supervisor: Prof. P.D. van der Walt

Department: Afrikaans-Nederlands

Degree for which dissertation was submitted: M.A.

This is a study of the important role that setting (milieu, space, background) plays in the novels of Etienne Leroux.

The first chapter consists mainly of a theoretical speculation aimed at clarifying and defining the part that setting plays in a novel. The purpose of this was to determine whether the setting could be employed as a usable means of interpreting the thematic layer of a novel. The conclusion that is arrived at points out that the setting of a novel only partly embodies the main theme. Another important aspect is the part that the narrator plays in the realisation and interpretation of the meaning of the setting. This finally leads to the definition of setting from an anthropological point of view.

In the second chapter an analysis is given of the various ways in

which the setting is employed in Leroux's novels as an embodiment of the main structural patterns in those novels. The main part of this chapter is devoted to an analysis of the symbolical use of the setting and the way in which Leroux has enriched the traditional concept of the literary symbol with the mythological-psychological concept of symbolism. Specific characteristics of Leroux's settings are also qualified.

The fragmentary nature of the analysis in the first two chapters made it necessary to analyse a complete novel so as to determine the function and meaning of the setting in a novel as a whole. In this analysis of *Na'va*, the last novel in Leroux's novel cycle, the setting not only embodies the main structural patterns but also enfuses all the different techniques Leroux employs in the different settings of his novel cycle. It is also illustrated in which way the setting leads to an interpretation of the thematic layer. I have also specified, however, that this interpretation has to be correlated with that which crystalizes out of the analysis of the other epic elements.

The fourth chapter gives a brief discussion of the moral vision embodied in the setting of *Na'va* and concludes with a historical evaluation and placing of Leroux's employment of setting as a symbolical device.