



Resensies / Reviews

- Mouton, A. 2002. **Voorloper – die lewe van Schalk Pienaar**.
Kaapstad : Tafelberg.
(*J. van der Elst*) 161
- Hugo, Daniel. 2002. **Die twaalfde letter**. Pretoria : Protea Boekhuis.
(*Fanie Olivier*) 163
- Hambidge, Joan. 2002. **Ruggespraak**. Pretoria : Protea Boekhuis.
(*Marthinus Beukes*) 166
- De Wette, Julian. 2002. **Tussen duine gebore**. Pretoria : Protea
Boekhuis.
(*Marthinus Beukes*) 170
- Fourie, Pieter. 2002. **Elke duim 'n koning**. Pretoria : Protea
Boekhuis.
(*J.L. Coetser*) 172
- Sell, Roger D. 2000. **Literature as Communication**. Amsterdam :
John Benjamins.
(*Loes Nas*) 176
- Sell, Roger D. 2001. **Mediating Criticism. Literary Education
Humanized**. Amsterdam : John Benjamins.
(*Attie de Lange*) 179



Resensies / Reviews

'n Visie op oorlewing en geregtigheid

Mouton, A. 2002. *Voorloper – die lewe van Schalk Pienaar*.
Kaapstad : Tafelberg. 191 p. Prys: R124.95. ISBN 0 624 03942 0.

Resensent: *J. van der Elst*
(PU vir CHO)

Getuie van groot tye (1979) is die titel van die boek wat Schalk Pienaar se eie herinneringe aan sy veelbewoë loopbaan bevat. Tien dae nadat hy die laaste paar reëls van die boek aan sy dogter gedikteer het, is hy op 12 Oktober 1978 oorlede.

Byna 'n kwarteeu later verskyn bogenoemde biografie van Mouton in 'n tydsgewrig van 'n totaal nuwe Suid-Afrika. Al twee publikasies lewer verslag van Pienaar se botsings met die Afrikaner-establishment, die politici en die belangrike kultuurleiers. *Getuie van groot tye* bied Pienaar se eie beskeie perspektief op sy eie tydsgewrig en 'n mens vra jou af of die titel van die werk werklik gepas is. Was dit werklik "groot tye"? Of was dit tye waarin die onheilswolke bo die Afrikaner saamgepak het en apartheid tot sy uiterste en dwaasste konsekwensies deurgevoer is?

In daardie troebel tye waarin verkrampte denke toegeneem het, was Pienaar dalk 'n stem roepende in die woestyn. Daarvan getuig Mouton se biografie. Pienaar het soms vingeralleen gestaan in sy vlymskerp ontleding van die gebeure van die dag. Ton Vosloo het Pienaar dan ook inderdaad die karwats van die Afrikaner se gewete genoem. Hy het egter nooit radikaal afskeid geneem van "groot apartheid" nie. 'n Mens wonder wat sy kommentaar sou gewees het op F.W. de Klerk se Februarie-toespraak van 1990.

Dat Schalk Pienaar van vroeg af aan 'n rebel en 'n selfstandige gees was, blyk duidelik. Van sy Oxford-loopbaan het hy 'n mislukking gemaak

– nie omdat talent ontbreek het, maar omdat hy gewoonweg gedink het dat “die Engelse hom niks kon leer nie ...” (p. 17).

Sy veelbewoë en boeiende loopbaan as joernalis het op 19 Mei 1937 as proefverslaggewer by *Die Burger* begin en sy base het gou vasgestel dat Pienaar vir hulle ’n bate was. Merkwaardig genoeg was sy eerste groot opdrag verslaggewing oor die simboliese ossewatrek van 1938. Dit was ’n grootse manifestasie van Afrikaner-nasionalisme. Die negatiewe konsekwensies van Afrikaner-nasionalisme het hy later met hand en tand beveg en daardeur baie vyande gekry. Van sy staatsmakervriende het selfs hulle rug op hom gedraai.

In sy latere loopbaan, aldus Mouton, is Pienaar gedryf deur die gedagte dat die Afrikaner wat so hewig vir sy vryheid geveg het, daardie vryheid vir die onderdrukking van sy swart en bruin landgenote misbruik het.

Die wurggreep wat Verwoerd op die Afrikanerdom en -denke gekry het, was vir Pienaar ’n doring in die vlees en hy en Verwoerd (“die wit god”, p. 36) was geswore vyande. Pienaar was daarvan bewus dat Verwoerd hom wou verwoes (p. 65).

Mouton beskryf boeiend Pienaar se stryd teen die Herzogiete, hulle leiers en die verkrampde faksies in die algemeen. Hulle, as die bepleiters van sogenaamde “hysbak-apartheid”, is deur Pienaar bestempel as “die werklike verraaiers van die Afrikaners se erfenis in Afrika” (p. 94).

Mouton skroom nie om ook op Pienaar se foute te wys nie. Hy meen dat Pienaar dit misgekyk het dat die sogenaamde beleid van “aparte vryhede” onuitvoerbaar was, tensy die apartheidstaat nog meer outokraties sou word. Hy het by die euwels van gedwonge verskuiwings (p. 111-112) verbygekyk en was selfs gekrenk deur die morele eerlikheid van die Anglikaanse kerk om apartheid te verwerp. Het hy dan steeds aan blanke baasskap geglo? In 1974 se verkiesing wys hy daarop dat ’n stem vir die Verenigde Party en die toenmalige Progressiewe Party ’n stem sou wees vir ’n “veelrassige parlement” en die einde van wit selfbeskikking sou beteken (p. 131). Gedagtig aan 1990/4 en 2000 kan ’n mens jou nie ’n groter ironie indink nie!

Nietemin wys Mouton ook op Pienaar se profeetskap (hoofstuk 12). In 1973 bepleit Pienaar naamlik al die totstandkoming van ’n raad vir rasseskendings wat die mag moes hê om te bepaal of iemand kwetsend opgetree het.

Uiteindelik het Pienaar op sy eie unieke wyse daarin geslaag om die Afrikaner oor die moraliteit van apartheid te laat nadink en oop te wees vir verandering en die totstandkoming van 1994 se demokratiese bestel.

Sy denke het die Afrikaner tot by die grens van 1990 en die totstandkoming van 1994 se radikaal-nuwe demokratiese bestel gebring. Mouton bevestig hierdie siening van Pienaar in sy epiloog wanneer hy die volgende sê:

Schalk Pienaar se visie van oorlewing in geregtigheid het tot die gewete van talle Afrikaners gespreek en hulle laat nadink oor hoe hulle swartmense behandel. Die onthulling van ongeregtighede teenoor die meerderheid van Suid-Afrikaners ... het bygedra tot die ontwikkeling van 'n Afrikanergewete en die besef dat sy behandeling van swart en bruin verfoeilik was.

Belangrik ook was die feit dat Pienaar daartoe bygedra het dat die Afrikaner 'n kritiese en minder onderdanige houding teenoor hulle volksleiers ingeneem het.

Mouton is reg in sy oordeel oor Pienaar se nalatenskap – selfs Nelson Mandela (p. 164) het erkenning verleen aan die baanbrekersrol wat Pienaar gespeel het. Byna 'n kwarteeu na sy oorlye is sy spore nie uitgewis nie. Mouton se biografie is 'n waardige monument vir 'n belangrike koerantman wat in die demokratiese Suid-Afrika van vandag nie vergeet behoort te word nie.

Liefde met 'n hoofletter

Hugo, Daniel. 2002. *Die twaalfde letter*. Pretoria : Protea Boekhuis. 59 p. Prys: R79.95. ISBN 1 919825 98 3.

Resensent: *Fanie Olivier*
(Dept. Afrikaans, Universiteit van Venda)

Teen hierdie tyd weet lesers van Afrikaanse poësie reeds wat om van Daniel Hugo te verwag: stewige, knap gedigte, formeel maar met 'n speelse inslag, en guitig genoeg sodat jy dit dadelik kan eien.

Sy jongste bundel, *Die twaalfde letter*, sluit met die 49 gedigte wat daarin opgeneem is, direk by sy oeuvre aan, ook tematies. Daar is 'n groot aantal gedigte oor die vakmanskap van digter-wees, enkele verkennings rondom persoonlike ervarings, en 'n laaste afdeling van 26 gedigte waarin die liefde voorop kom staan.

Die liefde is, binne die konteks van hierdie bundel, die woord wat 'n mens moet spel met 'n hoofletter "L" – dit is dan die twaalfde letter van die alfabet waarna die titel van die bundel wil verwys.

Die liefde, die geliefde en die liefdesverse self word vroeg deur die digter geïdentifiseer, en na waarde (of, liever: na woorde) geskat: "Vir Carina, die Geliefde" lees die opdrag van die bundel; in die vooraf-vers, "Kolofon" ('n begrip wat normaalweg die bestaansgeskiedenis van 'n boek vir publikasiedoeleindes aandui), word die eienskappe van hierdie geliefde verwoord.

Hierna word die bundel in twee afdelings verdeel, maar diegene wat nuuskierig is oor die gedaante(s) van die liefde, sal geduldig moet wees! Die eerste 22 gedigte is naamlik 'n breë verkenning van die geskiedenis en die bestaansnood van 'n spreker wat homself, ook as digter, in die Suid-Afrikaanse werklikheid van die nuwe millennium betrap vind.

Eers in die 26 gedigte van die tweede afdeling kom die twaalfde letter aan bod en bot: dit is deur en deur liefdesgedigte, lofsange op die persoonlike manifestasie van hierdie vreemde verskynsel by die spreker in die verse.

Die openingsgedig van die eerste afdeling, "Liewe leser", verklaar tong in die kies:

'n slap cliché
is nie iets wat jy op rym verwag nie:
helderheid beslis en 'n eenvoud
wat 'n mens jou asem laat ophou.

Hiermee skep die digter vir hom 'n maatstaf waaraan hy self die bundel wil meet, en dit bly myns insiens 'n vraag of die digter daarin geslaag het om daardie eenvoud en helderheid te skep waaroor hy aan die leser 'n onderneming gegee het.

Die rym self kan natuurlik maklik ook 'n slap cliché word, en dit is duidelik dat Hugo hiervan bewus is. Daar is 'n paar gedigte waarin hy probeer om 'n minder formele gedig te skryf (die drietal alternatiewe sonnette "Wintervakansie, 1966", "Kersvakansie, 1968" en "Familiegesprek, 1974" is hiervan voorbeelde) en elke nou en dan ontdek 'n mens dat die rym wel anders funksioneer.

Die knapste benutting van die moontlikhede wat die rym-dilemma inhou, kry 'n mens in die gedig "Idille" in die tweede afdeling. Die paradyslike in die eerste twee strofes staan stewig op rym, maar wanneer dinge agter die "Tuinier" se rug begin gebeur, syfer die volryme weg.

Die slotgedig van die eerste afdeling, “Die skryfspook”, bevestig egter dat Hugo die muse se aandrang op die rym nie eenkant toe gaan skuif nie! Die gedig, en die bundel, moet bewys lewer daarvan dat die spreker “haar kuns steeds op prys/ stel en bowenal die rym nie spaar nie”.

Wie dus verwag om ’n “ander” Daniel Hugo raak te lees, kom maar bedroë daarvan af.

Daar is ’n groepie gedigte in die eerste afdeling wat los staan van die speelse verse wat so maklik as Hugo se enigste soort gedig verstaan word. Die groep begin met die teleurstellende “Wintervakansie, 1966” en strek tot by “Stormnag”, en kyk so ’n bietjie na die besef in “Telkom en kliënt”:

tog, my getelde tyd gaan
uitloop
op daai dubbelnul:
die dood

Die vier insek/dier-gedigte wat hierop volg, moes eintlik nie hier verskyn het nie – dit val totaal buite die toonaard van die afdeling en is buitendien nie eers goeie gedigte nie.

Wanneer hy daarna terugkeer na gedigte rondom die skrywerskap, kom die beduidende Hugo egter meteen weer na vore, veral as gevolg van sy vermoë om dit wat hy doen, te relativeer, in gedigte soos “Digters”, “Dat pyn bestaan, is nodig” (en alles wat daarmee saamklink), die reeds-vermelde “Skryfspook” en die klein kwatrynjuweel “Aandete”:

as dit tussen twee mense skryn
hoor hoe skraap staal op porselein
– die kersvlam flikker, die stilte sidder –
wag, wag, wag vir die rymwoord *pyn*

Baie van die dinge wat ons in die tweede afdeling, die liefdesgedigte, raaklees, is nie nuut nie: in “Nog ’n liefdesgedig” bely die digter trouens die uiteindelijke cliché van alle liefdesgedigte wat geskryf word: “en kyk: ’n verliefde digter wat swyg/ dit, my liefste, dit is uniek”. (Kyk ook na die gevolgtrekking in die gedig “Granaat”.)

Maar natuurlik kan die digter nie swyg nie: die liefde word by uitnemendheid “’n rymgebied”, en daarmee saam kom die gevare van die geykte segging of van ’n nuwe sentimentaliteit.

Ten opsigte van laasgenoemde, trap Hugo wel deeglik in die slagyster wat hy so duidelik uitwys: vir hom as ’n gevestigde digter is verse

soos “Bolandse troos”, “Wiggelroede” [die speelsspulshouding ten spyte], “Geskenk”, “Afrorisme” en “Troos” net nie op peil nie.

Stel ’n mens daarteenoor die ligte “Die liefde vra vernuf”, of “Kodeks”, of “Tuiste”, kom jy agter hoe ongelyk hierdie bundel eintlik vertoon. Daar word te veel vertel, en te min gewys; miskien is die pogings om die bedenkinge oor die nuwe geliefde te besweer deur al die antwoorde te hê, dalk die spreker in baie van die gedigte se probleem.

Hugo se “weergawe” van Martinus Nijhoff se bedrieglike klein huislike geluk in “Die digter en sy bruid” demonstreer dalk hierdie faset die duidelikste. Tussen Hugo en Nijhoff se gedigte is daar eintlik geen verskil tot en met die slotreël nie. Op die vraag “Waaroor wil jy dat ek skryf?” antwoord die vrou in Nijhoff se gedig dat sy nie weet nie, en maak daarmee die deur oop op die aard van die gedig wat gaan volg. In Hugo se gedig, daarenteen, antwoord die vrou “’n bruilofslied”, waarmee die angswekkende onsekerheid én die heerlikheid, van die verstafel gegee word.

Dit beteken *nie* dat *Die twaalfde letter* as ’n bundel nie saampraat in Daniel Hugo se eiesoortige en beduidende oeuvre nie. Maar dit beteken wel dat daar te veel gedigte is wat nie bydra tot die uitbou van sy digterskap nie, en wat die betekenis van die gedigte ondermyn. Dit kon maklik voorkom geword het as daar iewers op pad na die publikasie toe, kritieser na die gedigte gekyk is. Op stuk van sake wys die digter self in die gedig “Die digter en sy invloed” daarop, en dus sou ’n mens wou gesien het dat ’n skerper strik gespan is vir “die aangeklamde stommerik”, dronk van, en in sy omgang met, die twaalfde letter.

’n Terugpraat en vooruitgesprek met tekste

Hambidge, Joan. 2002. *Ruggespraak*. Pretoria : Protea Boekhuis. 79 p. Prys: R79.95. ISBN 1 919825 94 0.

Resensent: *Marthinus Beukes*
(Randse Afrikaanse Universiteit)

Met *Ruggespraak*, Joan Hambidge se jongste toevoeging tot die reeds bestaande stapeltjie bundels, besing sy soos in *Lykdigte* weer eens

verganklikheid. In hierdie opsig is dit méér as die loflied aan 'n geliefde of bekende, maar eerder 'n sterflied vir die poësie soos dit in die gedig "Oordeel" [58] gestel word:

Die son skroei hierdie versreël
weg en die gedig word geweeg
en te lig bevind. Inderdaad
'n Oordeelsdag vir die poësie.

Die bundel tree dan ook in gesprek of oorleg met die vorige bundels, ander digters en tekste. Sodoende is die *ruggespraak* 'n terugpraat met die verlede, maar ook 'n vooruitgesprek met nuwe tekste. Hierdie proses skyn 'n poging van die spreker te wees om mét poësie die poëtiese onvermoë en ontoereikendheid te oorbrug om die geliefde te berym [18] en in/deur die woord gestalte te gee:

Die meeste liefdesdigters het al sedert Salomo
die liefde (en verlange) holrug berym.
As ek aan jou dink, boonop 'n vers saamflans,
kom ek telkemale voor geykte stellings
en leë woorde te staan. Boonop het ander
dit al veel beter gestel ...

In weersprekende taal (ruggespraak met die self?) verklaar die spreker haar metaforiese verknogtheid aan die geliefde by wyse van poëtiese vorme en middele wat haar aanvanklik tekort geskiet het (21):

Soms word sy 'n lang ballade. Ander kere
'n sonnet of uitgerekte distigon ...
Vanoggend sukkel ek om haar ingeperk
te kry in die strofes van my huis ...

Juis deur die opnoem van digvorme is die spreker in diens van die digterlike ambag wat dien as 'n moontlike verweer teen digterlike onvermoë. Haar gevoel dat poëtiese middele tekort skiet, eindig in 'n soeke na rymwoorde en woorde om die geliefde mee te berym (te verstaan?). Sy kom egter "telkemale voor geykte stelling/ en leë woorde te staan" [18]. Gedigvorme word ikonies van die liefdesverhouding, byvoorbeeld "Distigon" (50) en "Gebreekte sonnet" (51). Met die "Vyf haikoes uit Japan" (72) en die "Tankas" (75) is die aan- en afwesigheid van die (ge)liefde digonderwerp. En ook in die gedig "Eat your heart out, A.G. Visser" [25] kan die spreker verklaar:

Ja, sy is die roos van my hof
en die roos van my hoof.
Uit haar ontspruit vele verse.

Die beste gedigte in die bundel is die reeks “Ars proetica” [49-51] met ’n merkbaar dubbelbetekenismoontlikheid saamgesnoer rondom “*proetica*”. Só poog die spreker om die geliefde te berym in ’n voortdurende stryd teen die ontglippende woord: “Hoe sal ek jou ooit berym?” [49]. Die worsteling met taal en die onvermoë van poësie om te verwoord, word in hierdie bundel op ’n aantal wyses oorbrug, byvoorbeeld deur intertekstuele gesprekvoering wat ’n direkte aanleuning met die bundeltitel suggereer. In “Die anatomie van melancholie” [56] is die aanleuning van gedigte só vertaal: “*te veel verse (is) op ander se rugge berym*”, want verklaar die digter met die gedigtitel “’n Gedig plagieer die werklikheid”: “(d)aar is niks nuuts in die digterlike kryt nie!” [59]. En soos Breytenbach en Krog, wat ekskresie digterlik versgestalte gee, is Hambidge bewus van die uitskotfunksie en disfunksie. Gedigte pleeg oorleg met mekaar, rug aan rug, bundel teen bundel in intratekstuele en intertekstuele verband om die onvermoë van die poësie sodoende te kierang. Maar helaas is die spreker te angsvallig bewus van die ruggespraak wat nie in erkenning vermeld word nie en “stol alle liggaamsfunksies” (59). Gedigte se terugryp is voortspruitend uit die spreker wat hierdie dualiteitsproses in die volgende woorde stel (42):

Vanoggend kyk ek terug
die digter het ’n Januskop:
enersyds betrokke geliefde;
andersyds verwyderde skriba.

Dat praat, gesprek, skrif, geskrif, geskreweenes die ruggraat van *Ruggespraak* vorm, is ’n volgehoue werkwyse. Sommige van die gedigte is nie alleen “op ander se rugge berym” (56) nie, maar ook op mekaar. “Ars poetica” (34) op “Ars p(r)oetica” (49) op “Aarselende poetica” (62) met “intertekste en slim verwysings” (35) is terugsprekend ook in *Lykdigte* (p. 33; 37) ingeskryf op ander tekste. Talle verwysings na ander tekste en skrywers kom voor in die bundel. So byvoorbeeld eggo Bybelverse [31] Ps. 23 en [65]; Hooglied, Langenhoven se *Die Stem*, “Hebban olla vogala” (p. 46 en 66), Sylvia Plath, Auden, Elisabeth Eybers, A.G. Visser, Van Wyk Louw en Opperman in die bundel. Die spreker se verweer: “(d)aar [is] niks nuuts in die digterlike kryt” (59) nie, bevestig die verweefdheid tussen tekste en die noodwendige gesprek daartussen. Só word die woordspel voltrek met digonderwerpe soos die (ge)liefde(s), reise, Ground Zero, huishoudelike dinge, Louis Washkansky se hart, die kuberruimte, God in die internet en rekenaarbegrippe.

’n Verdere wyse waarop die digterlike taak aangepak word om genoemde doel te bereik, is deur die gebruik van ’n aantal digvorme. Die bundel is gerubriseer in vier afdelings wat ingelei word met ’n ode as opdragvers waarin op soortgelyke wyse as Antjie Krog in haar ont-

roerende en grootse “skryfode” uit *Kleur kom nooit alleen nie*, óók oor die problematisering van poëtieskryf besin word. Hambidge stel dan duidelik: “Oor die misverstande woord/ is daar nooit weer ’n gedig te skryf nie” (11) waarin Van Wyk Louw uit sy “Ars poetica” nagepraat of mee ruggespreek word:

Uit die gevormde literatuur
is nooit weer poësie te maak nie
uit die ongevormde wél

Dit is juis ’n groot beswaar teen hierdie bundel: daar ontspruit te veel verse oor die kuns van poësie wat nie deur meesleurende, nuutseggende beelde woordlyf kry nie. Die spreker merk inderdaad op: “die uitsê van woorde wat net by benadering, / so naastenbyerig, ampers-ampers” (62) kon slaag. Kon die digter as “’n visser van woorde / ’n diepseeduiker / van die beeldende woord” (31) (ook in “Skryfode” kom dieselfde beeld voor) nie langer en durerder na woorde en beelde gesoek het nie? Met die aanvangswoorde uit “The shape of my heart” (65) merk sy op: “My woorde gaan mank aan beelde” en voel die leser dat talle gedigte in hierdie bundel gelaat kon gewees het, byvoorbeeld: “Intertyd” [24], “Eat your heart out, A.G. Visser” [25] en die (miskien speels-bedoelde?) “Op soek na ’n verlore vers” [28] en “Jakkals trou met wolf se vrou” (38). Gefabriseerde alliterasies soos in “Gewoonlik skryf minnedigters” [19] is ook hinderlik:

’n smeulende sonnet,
’n kosbare kwatryn, ’n ballade sonder berou

Miskien is Johann de Lange se raad en uitnodiging geldig vir die spreker (34) om in die bedoeling van die bundeltitel ruggespraak mee te hou: “... Kom, gee jou finaal oor aan die digterlike tug / en skryf sonder interteks of beheer ’n gedig.” Is die digter én uitgewer nie in die volgende woorde aan te maan nie: “... ons moet stadiger werk ...” (63)? Ná *Lykdigte* wat in Hambidge se oeuvre ’n hoogtepunt was, is *Ruggespraak* ’n teleurstelling. Hierdie bundel hét momente van onthou, maar die oorlegpleging tussen tekste, die spreker en die geliefde het “in breekbare verse kom stulp” (12).

'n Verwagting van wording

De Wette, Julian. 2002. *Tussen duine gebore*. Pretoria : Protea Boekhuis. 64 p. Prys: 69,95. ISBN 1 919825 70 3.

Resensent: Marthinus Beukes
(Randse Afrikaanse Universiteit)

Na Julian de Wette se bundels *Die koning in die buiteland* (1977) en *Verban: verbinne* (1980) verskyn *Tussen duine gebore*. Wat as protespoësie of in Charles Fryer se terme, *sonbesiepoësie*, bekend gestaan het, het nou by De Wette 'n verruiming ondergaan. *Tussen duine gebore* is in talle opsigte 'n meer beleë bundel as die voriges.

'n Verwagting van wording, begin, vernuwing, geboorte word met die bundeltitel, *Tussen duine gebore*, veronderstel. Dié idee word verder gesteun deur die bundelbou wat 'n opvallende wordingstruktuur besit. Die gedigte word in ses afdelings gegropeer en telkens, behalwe vir die laaste twee afdelings, deur Bybelgedeeltes ingelei. 'n Definitiewe religieuse raamwerk word daargestel en versterk deur die openingstek "Die wonder van die uittog" (direk uit die 1954-Bybelvertaling gebruik) wat hoop en nuwe lewe veronderstel, parallel aan die Egiptenare se uittog uit Egipte. Word dié psalmteks gelees as credo vir vryheid en vernuwing, slaag De Wette daarin om met die *Tussen duine gebore* die suggestie te laat dat hier 'n geboorte tussen die duine van 'n onderdrukte/miskende volk plaasvind, soos wat die diere in verwondering was oor die vryheid.

In die tweede afdeling van die bundel, "Familietrekke" word die motief van voortplanting of wording verder uitgebou met die Jesaja 41:19-teksgedeelte. Die generatiewe ruimtes van woestyn en wildernis waaruit seder, akasia, mirt, olyfboom, sipres, plataan en denneboom sal voortspuit, word as verwagting daargestel. In die eerste gedig van die afdeling, naamlik "Teeltkeuse" (17), word voortplanting van diere gelyk gestel aan die geboorte van 'n aia se klong wat in hierdie nuwe ruimte van hoop sal woon:

Maar kyk tog die wonderwerk:
die bloedstolp en noodhulp kom
vir die krete van 'n boggelrige aia
en haar pasgebore klong.

In hierdie gedig eggo die bundeltitel, "(h)ul kinders word tussen duine gebore, gebêre/buïke styf gespan en bleek ...". 'n Enumerasie van meer-

voudighede kom kohesief aan die telingsmotief voor. Die diere in strofe een genoem, is almal in die meervoudsvorm: wildebokkies, seekoeie, kraanvoëls, ooievaars en muile. Ook die gebruik van die besittlike voor-naamwoord “hul/le” in strofe drie en vier bevestig die kumulatiewe aspek.

'n Hoogtepunt van hierdie afdeling, maar beslis ook van die bundel, is “Boorlinge sonder etnisiteit” (28). Soos die gebruik in hierdie bundel, word 'n gedig of afdeling rondom 'n Bybelteksgedeelte geweef. Matteus 13:47 dien as motto waarin die motief van 'n hemelse koninkryk met allerhande soorte vis voorkom. Dat die boorlinge waaroor hierdie gedig handel, veelsydig is, word deur die eerstepersoonspreker geproklameer:

Ons is mos ons
met die korrelkop,
alles en nog wat, veelsydig

Die herhaling van die identiteitsfrase: “Ons is mos ons” in strofe drie versterk die hibriditeitstema:

Afstammeling
uit ieder kleur en nasie,
ons uit vryheid en slawerny.

Die familietrekke uit dié teeltkeuse verdiep in die volgende afdeling wat dui, oor die aanwakker van liefde tussen die geliefdes handel en, voor die hand liggend, met 'n motto uit Hooglied 6:11 ingelei word. Tog is al die verse in hierdie afdeling nie geslaagd nie. Wat as hoogtepunt van die generatiewe en wordingstema van bundel kon dien, word deur “In die Bolandse berge” (34) en “Die liefde ken geen perke” (36) teleurgestel. Maar die ritmiese krag en beweeglikheid van “My bokkie en ek” (35) is 'n demonstrasie dat De Wette wel poëtiese beelding en stylmiddele geslaagd kan aanwend.

'n Roerende verslag en optekening is “(d)ie diender, 'n makelaar van sy God” se werk in “Die waterkraan” (39) en waterhaal van die waterdraers. Ook is die gedig “Jager, vergaarder, spoorsnyer” (40) 'n uitstaande gedig in die bundel. Die leser kan in hierdie twee verse “*die nasmaak van ekstase*” sintuiglik meevóél.

Hedendaagse en tersaaklike gebeure word in die gedigte “Gedenknaalde wat haak” (41) en “Nagmerriepraatjies: Armed Response” (47) verwoord. Die natuurgedigte, veral in die laaste twee afdelings van die bundel, is nie meer as blote verslag van waarnemings nie. Die omdigting van die swart kraai (52), voëlskyk in die voëlseisoen (54) en El Niño (61) en die vernietigende krag van vuur in Kleinrivierberg (62) is nog te veel

verslagdoening sonder vers-making. Dit is jammer, want De Wette het in hierdie bundel getoon van sy beste verse in sy oeuvre te skryf.

Die sterkste beswaar teen hierdie bundel berus in die gestruktureerdheid en rubrisering van die afdelings wat aanvanklik as rigtingduider van vitaliteit, wording en voortplanting gesien is. Die gedigte in die onderskeie afdelings word nie geslaagd verweef met die afdelingsmotto's uit Bybel- en ander tekste nie. 'n Religieuse atmosfeer word aanvanklik op hierdie wyse geskep, maar wat niks meer as slegs plastiese en stofferingsdoel dien nie. Die aanvanklike verwagting van geboorte van 'n onderdrukte of miskende volk word nie enduit volgehou nie. Mens- en natuurgedigte blyk dus nie in bundelverband 'n simbiotiese leefsfeer te besit nie.

'n Herinnering aan brokke toneelgeskiedenis

Fourie, Pieter. 2002. *Elke duim 'n koning*. Pretoria : Protea Boekhuis. 80 p. Prys: 69.95. ISBN 1-86919-015-7.

Resensent: J.L. Coetser
(Afrikaans & Algemene Literatuurwetenskap,
Universiteit van Suid-Afrika, Pretoria)

Elke duim 'n koning is nogeens daarvan bewys dat die kunstefeeste, in die besonder die Klein Karoo Nasionale Kunstefees (KKNK) en die Aardklop Kunstefees, ten opsigte van die Afrikaanse drama en teater die ou kunsterade vervang het. Nie net inisier die KKNK en Aardklop reeds oor die afgelope dekade die skep van nuwe tekste nie, maar bied ook aan dramaturge die nodige gehore en opvoeringsruimtes.

Fourie se teks is die eerste keer op 2 April 2001 by die KKNK opgevoer, met Gavin van den Bergh in die rol van André Huguenet en Rolande Marais as Aktrise.

Aktrise speel die rol van 'n student wat pas 'n navorsingsprojek oor die lewe en werk van toneelpionier André Huguenet voltooi het. Sy doebleer in ander rolle, onder andere as Huguenet se moeder. Haar navorsingsverslag is die aanleiding om Huguenet op die verhoog terug te roep, en om hom aan sy eie woorde te toets (ook die motto van die teks). Kort

voor sy dood op 15 Junie 1961 aan 'n hartaanval, het hy op sy eie "afskeidspartytjie" (Neethling-Pohl, 1961:141) gesê:

Daar is 'n wet wat eis dat mate en gewigte altyd weer getoets moet word en dié wet behoort ook op dokters en onderwysers toegepas te word, maar veral op toneelkunstenaars.

Aktrise sal slegs tevrede wees as "ons reis deur die verlede [...] op die verhoog en van die verhoog af [sal] wees" (12). Haar eis het tot gevolg dat *Elke duim 'n koning* tot 'n ondersoek van Huguenet as mens en as akteur groei, maar ook van opvattinge oor die toneelkuns en drama-teorie.

Die historiese Huguenet het byvoorbeeld ten opsigte van speel- en spreekstyl aanvanklik sterk onder die invloed van Paul de Groot gestaan (Binge, 1969:165-167). Dit vind ons in die teks terug in die bombastiese spreekstyl wat Fourie by tye – 'n mens kry die indruk, soms parodiërend – in Huguenet se mond plaas (12):

Jongeling, die private lewe van 'n arties is die heilige katakombes van die sinvolle malligheid in sterflikheid: onaanvaarbaar en streng verbode vir die suurstofdiewe wat ons planeet verskroei en besoedel met materialisme, megalomanie en Magaliesberg-mampoer.

Soos een van die rekwisiete, naamlik die "primitiewe grimeertafel met 'n spieël" (11), funksioneer die personasie Huguenet as verhoogmetafoor. Die toneelganger/leser vind die dramatiese ondersoek van gedeeltes van sy lewe terug in die analogie van die teater as spieël van die werklikheid (14, 15). Dit geld veral van die ondersoek na Huguenet se seksuele identiteit in die tweede bedryf.

Die teks is gevolglik ook 'n ondersoek van een van die eerste premisse van teater, naamlik die verhouding tussen spel (skyn) en werklikheid.

Verder vertoon *Elke duim 'n koning* kenmerke van die teater van herinnering (Aucamp, 1989), met 'n sterk biografiese kleur. In aansluiting by Nora (1989:7) se stelling dat moderne herinnering toenemend op bewaarplekke van herinnering aangewese is, het die dramaturg opvallend van gepubliseerde bronne gebruik gemaak om die handelingsverloop te skep.

Van die outobiografiese bronne is die belangrikste Huguenet (1950) se eie *Applous! Die kronieke van 'n toneelspeler*, wat op bladsy 22 van die dramateks vermeld word. Ander biografiese grondstof kom onder meer uit die huldigingsbundel *André Huguenet* (Van Schoor, 1961).

Uit hierdie bronne word woordeliks aangehaal of anekdotes daaruit verwerk. Dit bring mee dat die teks vir die leser of toneelganger 'n intertekstuele gebeurtenis en daardeur 'n herinnering aan of 'n ontdekking van brokke toneelgeskiedenis word.

'n Voorbeeld is die bekende episode toe Paul de Groot aan Gerhardus Petrus Borstlap sy verhoognaam Felix Huguenet wou gee (Fourie, 2002:17, 21 en Huguenet, 1950:20). Omdat *Felix* vir Huguenet aan 'n kat laat dink het, het hy daarop aangedring dat *Felix* eerder *André* moet word.

Die drama se grondstof leen hom gevolglik tot 'n anekdotiese, biografiese handelingsverloop, wat verwysings na voorvalle soos die volgende insluit:

Akteur Johann Nell breek Huguenet se neus en skend daardeur sy profiel (nou verbind met sy ego!) op Noupoot (19/20); talle botsings met die gereg, onder andere oor Huguenet se berugte bestuursvermoë (24); Huguenet se hofverskyning in Clanwilliam en die Slag van die Griekse gebaar (na Van Reenen, 1961) waarmee hy volgens die magistraat "alles in 'n kleedkamertjie kon wegvee, wat nog te sê 'n arme inspekteur" (31); ensovoorts.

'n Gevolg van die invloed van outobiografiese bronne waarvan die perspektief dikwels vergoelikkend en soms sentimenteel is, is 'n sekere onvolledigheid in die voorstelling (vgl. verder Binge 1969:142 e.v.). Laasgenoemde geld onder andere van sy verhouding met ander, vroeë pioniers van die Afrikaanse toneel. As gevolg van die bekendheid van die grondstof, mag persone met kennis van Huguenet verwag dat hierdie aspek in die teks meer aandag sou kry.

Daarteenoor kom 'n ondersoek van Huguenet se seksuele identiteit aan die einde van die eerste en in die tweede bedryf aan die bod. Laasgenoemde ontvang in die vermelde intertekste selde, indien enige, aandag.

Tewens, as personasie kan Huguenet se eerste spreekbeurt ("Nefertiti sonder tieties!") en die gepaardgaande toneelaanwysing ("selfspottend") reeds as 'n verwysing na seksuele identiteit gelees word (11). Met die uitsondering van die einde van die eerste bedryf konsentreer die teks egter eerder op 'n verklaring van Huguenet se seksuele identiteit as op die voorstelling daarvan. Daar kyk Aktrise, in die rol van Johann Nell (44), tydens 'n motorrit saam met Huguenet na 'n foto van Michelangelo se naakte *Dawid*-beeld.

As personasie verklaar Huguenet dat die arties in hierdie verband “moet [...] interpreteer, eksploreer” (38), terwyl die (“abstrakte”) dramaturg se verklaring lui dat Huguenet se seksuele identiteit die gevolg was van ’n onopgeloste Oedipus-kompleks. Dit is bekend dat die werklike Huguenet baie geheg was aan sy moeder (vgl. Kruger, 1961). Die dramaturg het hierdie gegewe soos volg in die teks verwerk (63):

AKTRISE: [...] Nie oor die vrou *per se* nie, maar betreffende die oordrewe liefde vir die moeder, en hier, die onderbewussyn aan eersgenoemde gekoppel. [...] En met u belydenis van so pas maak u my finale lokval tot niet.

ANDRÉ: En dit sou wees? Nee wag, laat ék jou sê: Oedipus.

Soos Sophokles se Oedipus kom hy tot insig (66), en speel dan sy finale *exit* (71 e.v., gebaseer op Neethling-Pohl, 1961:139-142). So verwoord Huguenet-die-karakter sy insig oor sy seksuele en kunstenaarsidentiteit (66):

Dalk weet ek nou. As akteur sou jy [Johann Nell] my moontlik kon ... onttoon. Nee, nie moontlik nie, jy sou. [...] Vergewe my: die doodsmoor van jou loopbaan, die weiering om met jou seksuele keuses vrede te maak.

Die laaste toneel en die karakter se *exit* herinner aan die groot slot-monoloog in D.J. Opperman se *Periandros van Korinthe*, waarin Periandros tot tragiese insig (*anagnorisis*) kom en sterf. Nie net Periandros se monoloog nie, maar veral Shakespeare se woorde weerklink deur die teks in die vorm van aanhalings.

Soos in Shakespeare se *Hamlet* stel Huguenet vrae oor sy eie identiteit, en die redes vir sy bestaan. Shakespeare se vraag “To be or not to be” word by Fourie in die slottoneel die vraag “Wie en wat is ek?” (78). Lear se antwoord (“Ay, every inch a king”) op Gloucester se vraag (“Is ’t not the king?”) word by Fourie die titel, en in die slotsin die toneelarties se parafrase daarvan:

Mý sal niemand ken nie. Ek is ’n misterie, soos al die grotes ’n misterie is – altyd sal wees. (79)

Elke duim ’n koning is ’n besonder digte, maar toeganklike teks. As gevolg van die plesier van die ontdekking van tekste in gesprek én Fourie se sprankeldialoog, sal toneelliefhebbers en kenners van Huguenet die drama in opvoering en as leesdrama ewe genotvol vind.

Bibliografie

- Aucamp, Hennie. 1989. Die herinneringspel het sy stekelrige gevare – en sy eie belonings. *Die Burger*, 3 Julie.
- Binge, L.W.B. 1969. *Ontwikkeling van die Afrikaanse toneel (1832 tot 1950)*. Pretoria : Van Schaik.
- Huguenet, André. 1950. *Applous! Die kronieke van 'n toneelspeler*. Met 'n voorwoord van regter H.A. Fagan. Kaapstad/Pretoria : HAUM/De Bussy.
- Kruger, Sally. c.1961. My broer, soos ek hom geken het. In: Van Schoor, A.M. (red.) *André Huguenet*. Johannesburg : Afrikaanse Pers-Boekhandel. p. 5-9.
- Neethling-Pohl, Anna. c.1961. 'n Pelgrim. In: Van Schoor, A.M. (red.) *André Huguenet*. Johannesburg : Afrikaanse Pers-Boekhandel. p. 131-142.
- Nora, Pierre. (Tr. by Marc Roudebush.) 1989. Between memory and history: *Les Lieux de Mémoire. Representations*, 26:7-25.
- Van Reenen, Rykie. c.1961. "Dit was een van my Griekse gebare, Edelagbare". In: Van Schoor, A.M. (red.) *André Huguenet*. Johannesburg : Afrikaanse Pers-Boekhandel. p. 116-118.
- Van Schoor, A.M. (red.) c.1961. *André Huguenet*. Johannesburg : Afrikaanse Pers-Boekhandel.

The need to develop a pragmatics of literature

Sell, Roger D. 2000. *Literature as Communication*. Amsterdam : John Benjamins. 352 p. Prys: NLG75.00. ISBN 90-2725097-9.

Reviewer: *Loes Nas*

(Dept. of English, University of the Western Cape)

"In practice, one of the most valuable services performed by literary critics has been that of mediation", reads the opening sentence of Roger D. Sell's *Literature as Communication*. Sell, who teaches in the English Department at the Åbo Akademi University in Finland, and who is known as the editor of the influential *Literary Pragmatics* (Berlin, Mouton de Gruyter, 1986), starts off by arguing that the role of literature has been reduced to that of a facilitator of meaning explicating the text to the reader, as opposed to a more poststructuralist look at literary criticism as a separate genre. In his book Sell proposes a new way of looking at literary writing and reading as forms of interpersonal activity as a form of communication. He proposes communicative pragmatics as a bridge between the tensions offered by postmodernism and new criticism.

At the outset Sell makes it quite clear that literary writing and reading are seen as uses of language capable of bringing about a change in the *status quo*. Triangular communicative situations are taken as a point of departure, whereby the triangle consists of two parties, which could be two halves of one entity, in communication about some third entity. This view of communication as bi-directional within a given situation that is basically triangular, is borrowed from Hans-Georg Gadamer. Communication is seen as a semiotic process leading to a “mental readjustment” of the entity perceived. The view of communicators as jointly negotiating within a basically triangular situation is crucial, writes Sell. He perceives a vacillation between, on the one hand, the idea that “if the context of reading dominates, the author may be deemed irrelevant, and not be read at all, or may acquire relevance only by being forced into an inappropriate mould” (143) and the idea, on the other hand, that “if the context of writing takes the overhand, the result is an arid historical and/or cultural purism, which may deny the validity of the current reader’s own responses altogether, and deny, too, the very possibility of communication across lines of difference” (143). Reading is therefore, Sell argues, by necessity a meeting of two minds, whereby the readers’ grasp of the author’s words within the context of writing is constantly affected by their sense of themselves and their own current context of reading, and vice versa. Hence the need for a historical, yet non-historicist literary pragmatics which is a matter of both the situationalities and the idiosyncracies of literary experience (157), whereby criticism is seen as having a mediating role.

Sell considers the current distinction between literary scholarship and linguistics artificial and thus sees a need to develop pragmatics of literature, whereby literature is seen within the framework of a general theory of communication. His book should be seen as an attempt to explore aspects of writing and reading within actual politics that were earlier ignored. In literary pragmatics prominence is given to historical positionality of all readers, including literary scholars and critics. Sell sets out to synthesize the two disciplines, being aware of the danger of oversimplification from a linguistic point of view because it is unclear how texts or an author or periods are mediated in their entirety. He sees a need for a general communicative theory that is historical without being historicist.

The book starts off with a discussion of literary tensions within the literary culture of the present, where difference of situationality of both sender and receiver are stressed. Sell argues that in postmodernism any sense of a common human nature has been seriously destabilised. To use his

shorthand: there are centrifugal (domestic) vs. centripetal (foreign) forces at work, but a balance must be achieved between the two.

In his book Sell advocates a careful negotiation of differences, in the form of positive mediation, being self-conscious, fair-minded and future-oriented. The sameness-that-is-difference of the human condition is what underwrites our aptitude for interpersonal communication. Coming to terms with those who are not ourself, we gain a clearer idea of where we stand in the world, and become conscious of our own situationalities, that is, we begin developing a strong sense of ourselves as seen from the outside, as somebody else's other.

The purpose of positive mediation, Sell argues, between different situationalities is being self-critical in that the self and the other are brought into full relationship. Sell thus proposes a historical, yet non-historicist theory of literary pragmatics. The basic matters of situationality and psychological disposition are the most important pragmatic factors. Literature is seen as non-essentialist, and views both writing and reading as at once historically positioned, voluntaristic and interpersonal.

Sell pleads for a restoration of the author-reader relationship, one-to-one, with all of its collective implications as a way of opening up rather than the restrictive paradigm of contemporary thinking in which, he says, the individual is assimilated into a sociocultural transformation transferring agency from real readers and writers to pure abstractions, which has given way to rhetoric of blame, reducing the potentialities of an extension of self-hood.

Literary interaction is explained by stressing that human beings are very strongly social characters. Sell's ultimate goal is that of a mediating criticism which has become an integral part of multicultural social practice, a practice that could even change the readers' own life-world. The advantage of this theory of literature as communication is in Sell's view that it recognizes that individual readers are not always bound by the norms of communal readerships, as they as readers can distinguish themselves from their own community (157) and are capable of empathising with sociohistorical formations which are alien to them. Communication in the form of literary interaction is thus seen as a dynamic process mediating between writers and readers belonging to different historical periods or social groupings; fundamentally it is a continuous dialogue between outside and inside (265), in which the last world will never be spoken.

Sell's book should be of interest to anyone interested in a more historical interdisciplinary pragmatic linguistic approach to literary criticism. It also

comes with a handy glossary offering linguists and literary scholars information about each others' field of expertise.

Correcting the “undervaluing” of human achievement

Sell, Roger D. 2001. *Mediating Criticism. Literary Education Humanized*. Amsterdam : John Benjamins. 431 p. Prys: \$33.95. ISBN 90-272 2583 4.

Reviewer: *Attie de Lange*
(Potchefstroom University for CHE)

This volume puts into practice the theoretical ideas propounded in Sell's *Literature as Communication. The Foundations of Mediating Criticism* (John Benjamin, 2000). Sell's new book is primarily concerned with correcting the “undervaluing” of “human achievement” resulting from the “[d]e-historicizing, de-personalizing and pessimistically de-centring critiques of literature” (p. 11). Arguing that the profession of criticism has become insular and pessimistic as a result of a new form of scholasticism which developed in the 20th century, Sell hopes to suggest a new approach to the teaching and mediation of literature that would expose school pupils and university students to a “generously humanizing literary appreciation” (p. 13). This approach is not a sentimental return to the age of Saintsbury, but takes from the critical and pedagogical approaches following in the wake of cultural materialism and poststructuralism the concern with history to build a new form of “literary appreciation” that will combine the “Saintsburian energy, enthusiasm and breadth” (p. 13) with and intellectual self-consciousness. The three pillars of this approach are discussed in three sub-sections of the introduction, entitled “Human nature” (p. 13-17), “Communicative interaction and writer-reader parity” (p. 17-22), and “Changes to readers and their life world” (p. 22-26).

Theorizing literature as a form of communicative interaction whose “co-adaptations between the social and the individual do actually change a human life-world” and which sees “the world as humanly meaningful, [thereby] potentially forging a powerful bond between people of widely differing backgrounds and experience” (p. 25), the hallmarks of the

mediating form of criticism and literary pedagogy resulting from this view are “an empathy that is sensitive to differences between one grouping or époque and another; a recognition of writers’ historical achievements of communication, understood as an inspiration whose precise valency is always new in every new set of historical circumstances; and a responsiveness to literature’s underlying hopefulness” (p. 28-29). Such an “emphatic” form of mediating commentary will not, argues Sell, “confine humanity to a single mould”, but is “postmodern in the most rewarding sense” (p. 354) as it uses differences between historical periods, differences between cultural and sub-cultural groupings existing in the same period as an “endless resource” (p. 354) for interpretative options.

The practical exploration of these ideas are set out in three sections entitled “Empathizing”, focusing on the work of non-canonical writers such as William Gerhardie and Andrew Young as examples of authors and poets whose initial readers, influenced by the predominant Modernist reading mode could not appreciate their work at the time as they did not take cognizance of biographical and literary historical information that would lead to more nuanced readings. The second part, “Recognizing Achievement”, attempts a rereading of T.S. Eliot, Henry Vaughan, Dickens and Robert Frost, focusing on what Eliot’s poetry “did” and “does”, rather than on what it “is” or “says”(p. 103). In contrast to the dehistoricized and de-personalized reading of Vaughan’s work in the 20th century, Sell returns to it as a specific response to the “Puritan Commonwealth’s repression of the Anglican Church” (p. 104). His reading of Dickens’s *Dombey and Son* follows a similar pattern to his re-reading of Vaughan, showing that Dickens’s novel was no less de-humanized and aestheticized in the 20th century than the poetry of Vaughan. The chapter on Frost’s poetry is based on a cultural analysis of the social contexts which both the New Critics and the ideologists of the “republican melting pot” (p. 105) tended to neglect.

Part III, “Responding to hopefulness”, uses Frost, Dickens and Fielding as examples of writers whose work are a form of literary communication which presupposes a “hope of experiential, emotional and intellectual fellowship” (p. 215), a fellowship which arises from the contrast between the moods of “‘old fashioned’ stoicism or delightful idyll and a more ‘modern’ grimness” (p. 215). Primarily counteracting the Modernist readings of these authors with his method of mediating criticism, Sell concludes that while the Modernist readings of these writers reveal some “very murky inner chambers”, a rereading based on his method ensures that “the human yearning for meaning, dignity, fellowship, and joy” (p. 216) is never dismissed.

Valentine Cunningham, in a provocative book entitled *Reading After Theory* (Blackwells, 2002), argues that theory has made texts secondary to issues of ideology, oppression and power (important as these may be), and that literary studies need to be “rescued” by a return to “close” and “tactful” reading, by a restoration of the “human” to literary studies. Sell’s book is a sensitive and balanced attempt at working out precisely such a practice which acknowledges the value of certain Modernist and postmodernist theoretical insights, but which also restores the “human”. As such it offers a timely warning, viz. that if we as literary scholars and teachers are to help guarantee a flourishing literary culture in future, we need to develop a form of mediating appreciation which would assist our students to deal with the increasing social fragmentation and globalisation of the world of the 21st century. While such a form of mediation will most certainly be met by disagreement, disapproval and even disdain, it is a form that we at least need to take cognizance of if we as university teachers of literature are serious about what and how we teach our students, about the future of our profession, and about the future of literature.

