

Michael Edwards 1990. Of Making Many Books: Essays on the Endlessness of Writing. London : Macmillan.

Interface between Christianity and literature

- David Levey

Like Michael Edwards I am both overwhelmed and challenged by the multitude of books on every possible subject, not the least of which is the increasing number of articles and volumes concerned with the interrelation of Christianity and literature. In this area Professor Edwards has made a notable contribution, and a discussion of his work will serve as a useful *entrée* to the possibilities - and pitfalls - of the whole field.

Edwards is one of the leading Christian literary critics in Britain, and certainly one of the best-read. He possesses an impressive command of French: he has lectured in the French Department of the University of Warwick, where he is presently Professor of English, and has held a Visiting Professorship in the University of Paris. He is also well-read in Latin and Greek. The range of his reading in English is extensive, from medieval writers like Chaucer (and not only Chaucer but also the French authors of *Le Roman de la Rose*) through to modern poets such as Charles Tomlinson and Geoffrey Hill. In addition, he employs a formidable theological apparatus and knowledge of Scripture, especially the New Testament.

Michael Edwards has written three books which are essential reading for the student of literature who wishes to explore the interrelation of Christian faith and literature. He would be the first, however, to recognize that he has not said the definitive last word on the subject. The title of his first book, *Towards a Christian Poetics* (1984), implies as much, and sets the modest tone of all his work. One of Edward's most important contributions is his steadfast insistence on the radical effects of the Fall: though he is no fundamentalist, he views all human endeavour, and especially literature and language, as incomplete, contingent, travelling yet never arriving. So too his own three books, scholarly though they are, are but stages on the way to a goal which will never be attained: neither by him nor by anybody else.

These three books (the second is *Poetry and Possibility*, 1988) exemplify the welcome sophistication of much current Christian criticism, but also show, all too clearly, its incompleteness. Unfortunately, the days when Christian critics hunted for Christ figures under every bush or saw enactments (or perversions) of Christian doctrine in every possible text are not yet over - one could instance certain of the writings of Roy Battenhouse on Shakespeare, for example (Battenhouse, 1969). Nor are some Christian critics above purely moralistic, reductionist readings of literature: for instance, Meeter (1972). And one still finds many Christian critics taking refuge in New Critical approaches to literature

(such as Leland Ryken, 1979) and either refusing to engage with modern critical theory, particularly that of a deconstructionist variety, or reacting violently to it. A furious debate on modern theories has been occupying the pages of the periodical *Christianity and Literature* for some years now (see, e.g., Volume 39(3), Spring 1990) and shows no sign of abating.

Edwards skilfully avoids the above pitfalls. His understanding of Derrida for instance is profound, and his acceptance of the imperfection of language realistic. He is particularly good on the question of the incompleteness, and yet the power of language, especially when he comes to discuss T.S. Eliot's explorations of the subject in *The Waste Land* and *Four Quartets*. If Edwards had contributed nothing else, his readings of Eliot alone would have assured him an honourable place in criticism.

However, each of the books mentioned above exhibits one or two pervasive flaws: Edward's prose is not the most readable I have encountered, and his work possesses a certain bitterness, probably because his books are put together from various papers and articles. In addition there is a tendency to do certain concepts to death, such as the 'grandeur' and 'misère' of human existence, and thus of literature and language. In using such terms, he is really speaking about the achievement and the fallenness of humanity and of its artifacts. He then proceeds to talk about the 'dialectic' between *grandeur* and *misère*, by which he means the interrelation between this potential and this brokenness. It is a pity that he does not simply say so, because he is not as pretentious as this sounds. It is also regrettable that a critic who is so finely tuned, especially to the nuances of language, can write in such a sexist manner: he seems unaware of the existence of the feminine personal pronoun.

These strictures aside, Edwards is to be commended for making a consistent and thorough attempt to adumbrate something of a Christian poetics. He faces the inadequacy of language more radically than many other Christian readers of literature, who very often duck the question. A notable exception is Ruth Etchells (1983), who outlines a theory of the Word and of words which is also theologically and biblically informed.

Strangely, Edwards makes no reference to Etchells, a fellow-countrywoman, and very often one is left with the impression that Christian critics work in isolation from each other. For instance, the recent *Literature through the Eyes of Faith* by Gallagher and Lundin (1989) mentions neither Edwards nor Etchells, though this could possibly be a case of transatlantic tunnel vision. Nor do such critics seem aware of the contributions to the issue made by those who work in the Reformed tradition, such as Calvin Seerveld (e.g., 1963) and Colin Yallop (1982) or, locally, critics like Kuschke (1985), though language and distance might be mitigating factors in the case of South African scholars.

Contemporary Christian critics of literature approach their subject from a wide variety of perspectives: Edwards and Etchells from a comprehensive Christian view of the Fall, tempered by the wide reading of their liberal humanist training; Battenhouse from a New Critical and humanist perspective; Northrop Frye (e.g., 1982) from the viewpoint of Jung and myth; Seerveld from the point of view of an aesthete influenced by Dooyeweerd's notion of modalities, which lends a structuralist feeling to his readings of literature and to those of people who have studied under him, such as Kuschke. Walter Ong (e.g., 1986) is one of several Catholics who are doing excellent work in this field. Different approaches, but all these people have one desire in common: to strive towards a fully Christian

understanding of literature which will not reify or otherwise limit it, but which will do literature justice.

This project has often been misunderstood, not least by those who are Christians but fear the 'imposition' of their views onto literature - not realizing that no critical enterprise can be neutral (e.g., Belsey, 1980:29). If criticism is not Christian it will inevitably be something else, and not merely neutral. The project is also sometimes not understood by those, often but not exclusively non-Christian, who believe that a Christian reading of literature must inevitably be suspect and constrictive. For instance, a review of *Towards a Christian Poetics* by a professedly Christian reader observed reprovingly that "It should have occurred to [Edwards] that a Christian poetics is mainly, if not exclusively, of value in reading Christian writers. It can hardly be justified as an approach for all writers in English simply because they all form part of a larger Christian tradition in a general vague manner" (Curr, 1987:66). By this logic Aristotelian poetics may only be applied to ancient Greek drama and poetry, or a structuralist approach only to writers of a structuralist persuasion. On the contrary, a belief as all-embracing in its highest manifestations as Christianity, certainly ought to be able to say something about literary trends in general, and about individual works or writers in particular: a something that isn't the last word, but humbly, yet firmly, shares its unique perspective.

The desire of Edwards and many others to integrate their faith and their academic profession is thus frequently taken amiss, but fortunately they do not seem to be daunted by this reaction. Edwards in particular is quite amused that he is writing yet another book about the writing of books, and yet believes, rightly, that his own Christian faith - which is firmly book-based - has something important to say about the matter. As he puts it, "The focus is mainly on poetry and poets ... I have also wanted, however, to come to a fresh understanding of writing in general" (p. x).

His touchstone in this book is John's Gospel, which begins with a quotation from Genesis and ends on a note of wonder about all the works which could be written about its subject. Rather than sharing the weariness of Ecclesiastes, the Gospel of John rejoices in the possibilities of books, more and more of them, treating of an inexhaustible subject. According to Edwards, the Gospel of John gathers up all the ideas of the preceding books of the Bible, calling attention to all the writings about the Word, but also to the need to respond to Him (pp. 184,185). Here one may see Edwards's own delight in literature, from which quite a few other Christian critics could learn. One may also note a major flaw in his methodology, though, in that he sometimes blithely ignores the actual context of a statement, and employs it for his own purposes. John's focus is not actually on writing as such and its possibilities, but on the Word and His possibilities, to put it crudely.

Here too may be seen Edwards's essentially Romantic focus: a revelling in creativity, in imagination, in open-endedness, in the importance of the individual writer, rather than in social issues, or in closure and stricture. This focus is of a piece with his extensive knowledge of the French and English Romantic poets. It breathes fresh air into his treatment of his subject, but also perhaps allows him too much freedom to make vague and indeed academically weak connexions of the kind just described.

Below is a reasonably representative sample of Edwards's style, from his chapter on "Likeness", which is based on his inaugural lecture at the University of Warwick. It is representative of Edwards's remarks on poetry in that it evidences much respect for the

genre but does not idolize it. It is written vigorously to be delivered vigorously. It unashamedly treats of theological concerns. Yet it speaks very generally and ultimately vaguely, using theological ideas such as the three days of the Easter story, typified by the experience of Jonah, to express the *non*-theological notion of the nature of poetry. This mingling of discourse is not untypical of Edwards, and can be annoying at times.

To think creatively about poetry does require, I believe, that one enter into the distress of writing, into everything that scrutinises poetry in its larger ambitions, but also that one emerge from those three days, as it were, in the belly of the whale. One encounters the limit of poetry: it cannot give us origin, since we cannot speak in that Eden which I suppose everyone recognises as an anagram of 'need'; and as it works in the other and better direction, towards the future, it cannot rid that future of death. Poetry takes us to the ends: it shows us origin and death and it brings them into our experience, as the edges beyond which we cannot go by means of poetry but of which, without poetry, we should be in danger of being ignorant. It makes us aware in particular of the Word - that is, of the absent Word to which even poetry cannot attain. It never finally succeeds. Of making many poems there is no end. (p. 41.)

Edwards' consistent and erudite attempt to read literature in a profoundly Christian way is just one of the many good things he has to offer contemporary Christian critics. I believe that his contribution should not be unnecessarily vitiated, and for this reason I have queried aspects of his approach. But I would be most dismayed were the making of his own books to end.

References cited

- Anon. 1990. Various articles on Christianity and Literary Theory. *Christianity and Literature*, 39(3). Special Issue.
- Battenhouse, R.W. 1969. *Shakespearean Tragedy: its Art and its Christian Premises*. Bloomington : Indiana University Press.
- Belsey, C. 1980. *Critical Practice*. London : Methuen.
- Curr, M. 1987. Review of Towards a Christian Poetics. *Unisa English Studies*, XXIII (2):66-67.
- Ethells, R. 1983. *A Model of Making : Literary Criticism and its Theology*. Basingstoke : Marshall Morgan and Scott.
- Frye, N. 1982. *The Great Code*. London : Routledge and Kegan Paul.
- Gallagher, S. & Lundin, R. 1989. *Literature through the Eyes of Faith*. San Francisco : Harper and Row.
- Kuschke, G. 1985. Poetry and Ethos: Toward an Ontic Understanding. *Literator*, 6(1):27-37.
- Meeter, M. 1972. *Literature and the Gospel*. Nutley, N.J. : Presbyterian and Reformed Publishing Co.
- Ong, W.J. 1986. *Hopkins, the Self, and God*. Toronto : University of Toronto Press.
- Ryken, L. 1979. *Triumphs of the Imagination*. Downers Grove, Illinois : Inter-Varsity.
- Seerveld, C. 1963. *A Christian Critique of Literature*. Toronto : Institute for Christian Studies. (See also his *Rainbows for the Fallen World*, 1980.)
- Yallop, C. 1982. Meaning and Language. Paper delivered at the Foundation for Christian Scholarship conference at Macquarrie University, 28 August 1982.

University of South Africa

Fransi Phillips 1992. Herfsverhale

Somerset-Wes : Quellerie Uitgewery. Prys: 28,55

'n Ragfyn web van herinneringe

- Heilna du Plooy

In die herfs van 1992 verskyn die dun boekie met Fransi Phillips se *Herfsverhale*. Ek lees die boekie op 'n diep geel dag waarvan jy weet dat daar net in die herfs so 'n dag kan wees. Ek lees die boek net nadat ek 'n baie dik roman gelees het, 'n roman wat my as gevolg van sy oordadigheid moeisaam laat lees het (en eintlik is ek normaalweg gaande oor lang romans, daardie "baggy monsters" waarvan Henry James gepraat het!)

Terwyl ek lees, laat die *Herfsverhale* my voortdurend dink aan helder water, water wat oor herfskleurige klippe vloei, water waardeur jy diep kan afkyk en al die fyn glooiinge en groefies op die rotse daar onder kan sien. Dit voel vir my asof 'n mens oor hierdie boek eintlik niks moet sê nie, omdat jy dalk die helder kwaliteit kan vertroebel. Jy kan dalk die trefkrag van die gestroopte styl, waarmee daardie helderheid tot stand kom, met onnodige woorde belemmer.

En tog verdien die boek 'n deeglike resensie.

Voorin verskyn 'n aanhaling uit Schopenhauer as motto:

Our own past, the most recent part of it, and even yesterday, is now no more than an empty dream of the fancy, and such is the past of all those millions who lived in thousands of years that are past. What was? What is?

Die boek is 'n subtiele deurskouing van vergeet en van verbygaan, van herfs in baie gedaantes, want "(d)ie herfs is kort en vol fluisterstemme wat, terwyl 'n mens daarna luister, in die wind verdwyn" (p. 45).

Deur oënskyklik nietige detail uit die gang van die lewe te vertel, deur skynbaar onbelangrike dinge op te noem, word nie net gesê nie, maar inderdaad aangetoon hoe dinge onherroepelik kan verbygaan. Dit is onvermydelik deel van die lewe dat alles wat beleef word, vlugtig is en dat alle belewenis, hoe intens dit ook al op 'n bepaalde moment is, in die gang van tyd vervloei en vervaag en uiteindelik wegdraak.

'n Mens moet jou egter nie teen die eenvoud van die verhale en die klein dinge waaroor dit handel, blindstaar nie.

In die verhale word dinge genoem wat vergeet kan word: telefoongesprekke, die dinge wat verteenwoordig word deur die rommel in 'n laai, plekke, afsprake, drome, gewone gesprekke, situasies, waarnemings, emosies. Daar word ook verwys na die dood van die tuinier se suster se kind, die ongeluk in die straat toe die verteller en haar kind gaan brood koop en die twee liggame onder bladaluminium. 'n Dag later is daar van dié ongeluk haas geen teken oor nie.

Bymekaar beskou verteenwoordig hierdie dinge die aktiwiteit en belewenis van 'n dag, 'n week, 'n lewe. Want die lewe bestaan uit die opeenvolgende belewenis van klein dinge. Belangrike dinge word egter net so maklik vergeet en agtergelaat as die klein dinge. Ten opsigte van vergeet is daar haas geen onderskeid tussen 'n onbenullige stukkende peul van die jakaranda en die dood van 'n mens nie. Enigiets kan vergeet word.

Die verhale suggereer verder dat dinge nie net vergeet word nie, maar dat dinge ook weggaan of verdwyn. Die plante verwelk en die gras verdor en dit is juis opvallend in die herfs. Mense gaan ook weg: die man se tante sterf en die ruiker wat hy vir haar geneem het, sal verwelk. Die swart kind van die tuinier se suster sterf, die verteller se ouma het lankal gesterf en sy het net die kis van haar ouma oor. Net so is die kind wat doodgebore is iets wat in die verlede lê, iets wat met verloop van tyd vergete kan raak.

Die voëls trek weg as die Amerikaanse ambassade gebou word op 'n stuk leë grond en die verteller lees ook in die *National Geographic* hoe diersoorte uitsterf. Al die dinge wat weggaan, kan ook mettertyd vergeet word, net soos die dinge van elke dag.

Soos wat ek verder gelees het in die *Herfsverhale*, het die wyer implikasies van die skynbaar eenvoudige verhale al hoe duideliker geword. Die verhale gaan oor dit wat vergeet word, maar deur die verhale word dinge behou. Die verteller maak voëls uit klei vir haar kind om mee te speel, maar die kind vergeet wat sy wou hê en die maaksels van klei word dan weer saamgedruk tot 'n vormlose bondel. Die kleivoëls hou dus op om te bestaan, maar hulle bestaan tog in die verhale.

Tydens 'n vakansiereis "laat die vrou die skelet van 'n blaar wat sy in die kloof opgetel het op die hotelkamer se badkassie agterbly" (p. 11). Kosbare lewensomblikke kan ook soos die skelet van 'n blaar vergete raak, maar net soos die skelet van die blaar in die verhaal, bly ander klein kosbare oomblikke behoue deurdat die verhale dit vasvang.

Die verwysings na swangerskap, die vae weemoed oor kinders wat nooit tot lewe kom nie omdat die vrou nie bevrug raak nie, vorm 'n parallel tot die moontlikheid dat verhale dalk ook nie tot bestaan kom nie. Net soos potensiële kinders maandeliks kan wegvloei, so kan gedagtes en belewenis as potensiële verhale ook voortdurend tot niks vervloei en verdwyn, eintlik nooit tot lewe kom nie.

Teenoor die vergetelheid, staan die verhale: stukkies vir stukkies word 'n ragfyn stel herinneringe as 'n skans teen vergetelheid opgerig. Die ligte blou oë van die lektrise onthou die verteller van haar laerskooldae af, die doodgebore kind word lank onthou, die drome word by tye weer opgeroep.

Dit word gedoen sonder om enigsins diepsinnig te wil voorkom. In die heel gewoonste dinge lê die waarde en kwaliteit van lewe en so word die alledaagse verhef tot essensie. Daar is dus hier 'n soort mistieke ervaring van die klein dinge van elke dag, en hierdie

dinge word direk, maar noukeurig beskryf:

Die wind het effens gewaai. 'n Swart eend het op 'n rots gesit wat uitsteek uit die see. Die kind het in 'n poel tussen die rotse gaan speel. Terwyl sy 'n stukkende skulp teruggooi tussen die branders het die vrou gedink aan 'n vorige herinnering aan die see (p. 4).

Die oënskynlik onbelangrike dinge is die bestanddele van die lewe en as sodanig is elke item belangrik. Daarom moet dit onthou word: "Maar as ek dit nie gesien het nie, sou dit 'n verskil aan my lewe gemaak het dat ek dit nie gesien het nie" (p. 5). Twee keer word daar in die teks self verwys na "die bundel herfsverhale oor dit wat verlore gaan" en die gedagte word duidelik dat die verlore gaan van dinge onherroepelik is. Die verhale probeer daarom dinge vashou, want 'n mens kan nie sonder jou verlede bestaan nie: "Eintlik bestaan 'n mens maar net uit 'n paar vae herinneringe" (p. 61).

Hierdie verhale gaan dus eintlik nie oor vergeet nie, maar oor onthou. En so stilletjies bring dit 'n mens by 'n eeueoue vraagstuk en filosofiese gesprek: die gesprek oor tegnieke waarmee dinge onthou kan word, die gesprek oor hoe vergeet teëgewerk kan word. In 'n artikel¹ "An *Ars Oblivionalis*? Forget it!" skryf Umberto Eco oor tegnieke van onthou (*mnemotechnics*). Hierdie kuns, die kuns van onthou, is reeds in antieke tye beoefen. In die Middeleeue was dit 'n gewilde onderwerp vir geleerdes en filosowe: in 1567 ontwerp Giulio Camille Delminio in 'n verhandeling 'n stel retoriese herinneringstegnieke en in 1579 verskyn Cosmas Rossellius se *Thesaurus artificiosae memoriae* waarin hy op grond van korrelasies 'n tipologie van herinneringstegnieke voorstel. Die belangrikste konklusie waartoe Eco kom, is dat enige herinneringstegnieke basies 'n semiotiese sisteem is, waarin tekens (*signifiants*) gebruik word om na betekendes/betekenis (signifiés) te verwys.

Wat baie interessant is, is dat in die Middeleeue hierdie kuns van onthou gesien is as 'n instrument van kosmiese kennis op grond daarvan dat die wêreld gesien is as 'n vorm van 'divine writing':

Mnemotechnic signifiers do nothing other than reproduce an original cosmic writing, a tangle of *signaturae*, an organic labyrinth of significant similarities. As Ramus already noted, memory is the shadow of order, and order is the syntax of the universe" (Eco, 1988:255).

Eco (1988:257) ondersoek verskeie sulke sisteme en kom tot die gevolgtrekking dat "it seems that all arts of memory unite expression and content in a way that is quite adventurous and asystematic". Daar is geen logika in die manier waarop dinge onthou word nie, dit is 'n kuns, 'n soort spel wat Eco as "an interpretive hermeticism" beskryf. Hierdie spel is ook in hoofsaak subjektief. Wat egter hier van belang is, is dat die tekensisteme, hoe subjektief ook al in ontwerp, wel tekensisteme is, en dus as metaforiese figure beskou kan word. Op hierdie manier kan 'n tekensisteem, net soos taal, dinge teenwoordig stel wat nie teenwoordig is nie: "Because of this, says Abelard, the expression 'nulla rosa est' ('there is no rose', 'such a thing as a rose has never existed') in some manner brings to our mind the rose" (Eco, 1988:258).

Die skryf van verhale is een tegniek van herinnering, en alhoewel verhale subjektiewe indrukke en gedagtes verwoord, is daar genoeg intersubjektiewe elemente om hulle as taalsisteme te begryp. As taalsisteme is verhale egter onherroepelik meerduidig en kan hulle verskillende afwesige dinge aanwesig maak vir die skrywer en die leser.

¹ Eco, Umberto 1988. *An Ars Oblivionalis? Forget it!* PMLA, 103(3):254-261.

Fransi Phillips se *Herfsverhale* kan dus gewis ook gelees word nie net vir die dinge waaroor dit handel nie, maar miskien juis oor dit wat daar agter kan lê. Soos die vrou wat herfsverhale skryf, self sê: "In werklikheid handel die boek net soveel oor dit wat ek nie geskryf het nie ..." (p. 51). Die 'items' in die verhale is tekens vir dinge wat afwesig is, dit word figure wat metafores heenwys na 'n veelvoud van betekenaars/betekenis in 'n *mise-en-abyme*, soos wat een herinnering inderdaad binne 'n ander herinnering binne 'n ander herinnering ... voortleef (vgl. p. 4).

Dit is nie dat die verhale dinge aanwesig hou nie, die dinge self is onherroepelik verby, maar die woorde bly oor, vir die dinge in die verhale en die dinge wat nie genoem word nie. En ironies is dit dan in die afwesigheid van die saak dat die tekens tog die saak wat onthou kan word aanwesig maak, soos die afwesige roos wat deur die vermelding van sy afwesigheid aanwesig word.

In die novelle, *Die wilde kind* van Fransi Phillips, is van die leser verwag om in die wêreld van fantasie in te beweeg, om die stywe harnas van realistiese feite agter te laat en deur die fantastiese na die werklikheid te kyk. Hier, in haar *Herfsverhale*, word weer van die leser gevra om 'n oorgang te maak. Dié keer moet die leser in 'n ander toonaard lees, moet hy die eteriese mineurklanke van 'n fyn en sagte stem raak hoor.

In die land waarin Afrikaans geskryf word, vind daar tans dramatiese dinge plaas, groot dinge, geweldige dinge. En natuurlik moet daar oor dié dinge geskryf word, selfs ook op dramatiese wyse. Daarom is daar in die Afrikaanse literatuur plek vir verhale waarin casspirs rondjaag en Yuppies campari's drink, vir verhale waarin krewes gewoon raak aan die geweld, vir sprokies waarin Griete met nonchalante welsprekendheid hul hartseer verdoesel. Maar daar is ook plek, en daar moet ook plek wees vir die fyn stemmingskuns, vir die subtiële nuanses van die sensitiewe gees wat filosofiese kwessies, soos die onontkombaarheid daarvan dat alles in vergetelheid kan versink, aanvoel en in elke lewensmoment beleef.

Potchefstroomse Universiteit vir CHO

Bonaventure Hinwood 1991. Soenoffer.

Pretoria : Van Schaik. 53 bladsye. R29,50 BTW ingesluit.

Fassinerende versbundel van Hinwood

- P.W. Buys

In sy eerste twee bundels *Smeulvuur* (1981) en *Sonvis* (1988) het Hinwood bewys gelewer van 'n suiwer digterskap. Van *Smeulvuur* na *Sonvis* was daar in digterlike gehalte 'n stygende lyn te bespeur. Dieselfde styging kan ten opsigte van *Soenoffer* gekonstateer word.

Die bundel is in vyf afdelings verdeel onder die opskrifte: *Een, Twee, Veel, Almal, Geheel*. Hierdie opskrifte het pregnante betekenis soos uit die bespreking van elke afdeling verder in mindere of meerdere mate sal blyk.

Afdeling *Een* handel oor die mistiek-religieuse verhouding van die digter tot God. God is die *Een*. Dis opvallend hoeveel keer die woorde *U* en *ek* in hierdie afdeling voorkom. Dit herinner 'n mens onwillekeurig aan die Psalms van Dawid, byvoorbeeld Psalm 63, waarin dit ook gaan om die intiem-persoonlike verhouding *U* en *ek*. So word hierdie verse van Hinwood gesprekke met God: diep, innige gebede.

In die inkleding van die mistieke verhouding tot God, speel die omringende natuur 'n besondere rol. Sterk metafories lui dit in "God van die herfs" (p. 11):

U is die herfstydwater ...
U is die herfstydboom

en nog sterker misties in "Meewerk" (p. 11);

wanneer die gees U Wind
vang en afpyl deur die deininge
van die eet-en-arbei-oppervlak
na die stil en skemer strome
waar U U verskole hou.

Die natuurwerklikheid is egter nie alleen spieël van die genade nie maar word plek-plek werklik voertuig van die Godsbelevens soos in die volgende:

diep en eindeloos blou
voer herfstydflug my mee na U (p. 1).

Nie net wat die digter in die natuur sien, voer hom na God toe nie, maar ook wat hy hoor. Die duiwe wat ver in die donker bos met "verskuilde kele koer", sê vir hom:

God alles God alles God alles (p. 3).

In die stilte van die bergtop word die omgang met God nog inniger wanneer God hom diep binne in hom (sic) omhels en hy "lank roerloos in God verstrenget lê teen 'n rots voor die granaatrooison" (p. 3).

Die mededeling in 1 Konings 19:12 dat God in die "gesuis van 'n sagte koelte" na Elia gekom en met hom gepraat het, is vir Hinwood aanleiding daartoe om van die Godsbelevenis 'n sensuele ervaring te maak wat nie meer net mistiek is nie maar mistisisme word (p. 4):

U is in die laaggetybrics
en U sypel
deur poricë van my longe
verfris die bloed in omloop
en styg langs nekare op
dring deur wande en stroom
bedwelmend deur die windings
van my harsings.

Maar dan is daar, net soos by die psalmdigters (dink aan Psalm 42 en weer eens Psalm 63) in hierdie uiters intieme verhouding met God ook oomblikke van pynlike gemis wanneer hy God tevergeefs soek:

as U U agter skemerte te dig
vir my helioskoop
om op te vang
onttrek (p. 5).

Interessant is die rol wat die assosiatiewe waarneming speel. Die swemmer wat sonbrand opdoen, gaan onder die rietafdak skuil, en dan wek dit dadelik die assosiasie:

soos onder dekking van U stal
U doeke brandverbande word
tot salwing van my swere.

Afdeling *Twee* bestaan uit die eerlike bieg van 'n liefdesverhouding. Dit word ingelui met 'n objektiewe uitbeelding van twee meue wat saamvlieg, saam neerstryk en saam nog " 'n versadigde skemersamesyn" bedink (p. 12). Dat hierdie gedig 'n sentrale plek in die bundel beklee, word gesuggereer deur die bandontwerp wat 'n verwerking is van 'n akwarel van Molyneaux getitel "Twee meue". Dit is 'n vlot geskrewe vers - die enjambemente laat 'n mens voel hoe

gly
hulle sonder inspanning onder die geel-
blou koepel oor oranje rimpels van die vlei.

Maar direk daarna verander die objektiewe toon in 'n subjektiewe gesprek. Waar dit in Afdeling *Een* oor *ek* en *U* (God) gaan, gaan dit hier in Afdeling *Twee* oor *ek* en *jy* en *ons twee*. Die plek wat *U* (God) in afdeling *Een* beklee het, word nou in Afdeling *Twee* deur *jy* (die geliefde) ingeneem. In afdeling *Een* het God bedwelmend deur die windings van my harsings gestroom" (p. 4). In Afdeling *Twee* is die geliefde al *een*, let wel,

Al een wat my
ingewande in besit neem
in my harsings verstrengel bly (p. 13).

Die liefde vir die beminde word deur middel van dieselfde beeldspraak uit die natuur as die liefde tot God uitgebeeld. Voorbeelde: Die liefde is 'n "waagsprong" in 'n "bergpoel" (p. 14). Dit is "'n somernag se reën, sag konstant, deurdringend" en dit laat

helder strale geiserhoog
skiet om wolke weer te laai
vir nog verkwikkender neerslae (p. 15).

Opvallend, veral in die eerste twee afdelings van die bundel, is die seepgladheid waarmee die digter 'n oorgang maak, soos die Grieke dit genoem het: 'n *katabasis eis allos genos*. Hierdie vermoë het reeds al in *Sonvis* sterk na vore getree, byvoorbeeld in die kort gedig "Blommekrag" waarin die "suidoosters die rotsmuur tot sandkorrels skuur" en 'n "madeliefie laat deurbars" (*Sonvis*, p. 33). 'n Voorbeeld daarvan in "Soenoffer" is die volgende. Die omarming van die twee geliefdes in "wisselstroom" (p. 16) kweek

'n enkele vlam
wat rypstil lug
tot somer-volmaanaand
verhit.

Die titel van die bundel, *Soenoffer*, word nêrens in 'n enkele gedig eksplisiet verdiskonteer nie. Moet 'n mens iets, by wyse van woordspeling, van die titel hoor weerklink in die "soenesalf" (p. 21) wat nie die sere weer genees kry nie (ai tog!) en die "Soenversoek" (p. 22) waarin die digter met stygende drif sensueel daarop aandring om teruggeroep te word

na die sagte aanraking
van jou mond teen die warm
toegeefflikheid van my lippe

en

na die sagte aanraking
van jou arms teen die ritmiese
toegeefflikheid van my ribbes

en

na die sagte aanraking
van jou bene teen die lewende
toegeefflikheid van my lede?

Op die ou end loop die hele liefdesavontuur uit op 'n "Wit stilte" (p. 23) met "'n voos wit swye", waarin haar "smeekegenurie" geen reaksie by hom wakker maak nie.

In die afdeling *Veel* handel die verse oor die rasseverhouding tussen wit en swart.

In "Basterbron" (p. 25) word enigsins kru die buite-egtelike verwekking van 'n kleurlingkind beskryf.

"Grensoorlog" (p. 25) handel oor "falanks op falanks hotnots" wat aan die stryd deelneem terwyl die rietdak van die huis waarin die manne skuil, meedoënloos afgebrand word.

"Die Binnelander" (p. 26) verbaas hom oor die swart strand - nie swart van 'n "gewonde tenkskip of 'n olielaag" nie, maar van "kleurlingkinders op die sand".

Wanneer die swartes staak (p. 27), pak "'n skoolseun blikkies uit op rakke" in 'n leë supermark - maar die son hou hom onverskillig

oor hoe warm
dit in Warmbad kan wees
op 16 Junie.

Daar sit werklik skrynende ironie in die twee sterk gedigte "Winterveldroetine" (p. 28) en "Sabbat" (p. 29) oor die huishulp wat vier-uur smôrens die bus moet haal want "die baas en nooi moet sesuur koffie kry". In die tweede geval moet die huishulp die hele Sondag regstaan vir alles wat die klok slaan, en as sy haar boeglam gewerk het, eindig haar sabbatdag daarmee:

As jy opgeruim het, kan jy loop: jy het ook
'n blaaskans nodig voor die week begin.

Ewe wrang is die teëstelling in "Traag" (p. 30) tussen die swart kinderstemme wat klap-klap sê dat "hierdie land ook hulle erfnis is" en die witmense wat in die son "op lêstoele langs 'n verhitte swembad" aan kreef en sjampanje lê en peusel en proe.

Hierdie wrang teëstelling word naakte wrok in "Malawiërs" (p. 31) wat huis en hard tussen die "groen berguêns (en) dartelende meer" moes verlaat om weekliks die swembaddens waarby die blankes hul "gesinsbraaie in fyntuine" hou, te moet skoonmaak.

Die afdeling *Almal* bevat 'n kaleidoskopiese beeld van ons samelewing waarin op die *swart* teer geen *geel* streep 'n grens bepaal en geen *witte* in die pikdonker rigting aandui nie en

die hele baan loop vry
gevaarlik (p. 32).

Heerlik ironies is die vers oor die "lewensredder" (p. 33) wat verdrinkende meisies uit die sterk seestrome red en dan self verdrink in "oë wat in syne brand".

Die ontvlugting uit die knellende Suid-Afrika (p. 34) is die teëhanger van die kluisenaar wat wegval "in die stil grotmeer van jou gemoed" (p. 37), en ook van die jong soldaat wat in sy moeder se huisie bedreig voel "in die egalige narsisme van sy gestolde gang" (p. 38).

In hierdie afdeling kom die leser telkens mense met mankemente teë:

- * Die wit vakansieganger wie se bene deur die son "kreefpienk" gekook word, kry spyt oor sy suiwer gene (p. 39).

- In "Wisselwerking" (p. 40) loop 'n mens "per toeval" twee gestremdes raak:

hy mank na polio
sy deur twee kleuters gerem

- In "Identiteitskrisis" (p. 41) is dit 'n tiran wat hom bedreig voel, want sy "patriargskap (is) altyd op die spel".

Iets in die beelding in "Tussen-in" (p. 42) herinner 'n mens aan Totius se "Nag op see". Hinwood beskryf 'n pontrit en Totius 'n bootrit - albei in die holligheid van die nag. By Totius is alles donker maar hy besluit:

Op die kompas alleen val bundels lig

By Hinwood lui dit in die slot van die vers:

alles is vogtig swart
om die ponttrekker
se stormlamp.

Daar is 'n speelse dubbelsinnigheid in "Weduwee" (p. 43). Die dinge wat gesê word, geld ewe goed van "die treintrok vol steenkool" as van die "weduwee".

Die afdeling *Geheel* het nie 'n opvallende deurlopende tema nie. Dit maak die indruk van 'n wenakker waarin die oorskietsaad gesaai is. Die gedigte in hierdie afdeling is, met een of twee uitsonderinge, nie heeltemal op dieselfde peil as in die res van die bundel nie.

Die verse is oor die algemeen vlot geskryf - hulle vloei maklik, soos die water wat so 'n groot rol in die bundel speel. Die digter skep, net soos in sy vorige bundels, talle (dalk te veel?) koppelwoorde, soms weliswaar met besondere seggingskrag, byvoorbeeld "skipgrys" (p. 46), "haaireguit" (p. 47), soms jammer genoeg onbeholpe en stamperig soos "herfs-tydwater" (p. 1), "vliesmisslierte" (p. 1), 'n keer of wat ongelukkig oneg: "liefdestawe" (p. 21).

Om saam te vat: 'n Fassinerende, veelkantige bundel met genoeg suiwer poëtiese spankrag en wat werd is om indringend gelees te word.