

Book Reviews/Boekresensies

Aspekte van Poëtiese Taalgebruik

Ina Gräbe. 1984

Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir CHO

Ter aanvang 'n paar algemene opmerkinge. Die vernaamste waarde van die studie is daarin geleë dat 'n mens 'n deeglike oorsig kry van die belangrikste studies oor die betrokke onderwerpe tot en met 1977/78. Dit word terselfder tyd 'n soort 'naslaanwerk'. Intussen is dit jammer dat die boek in 'n sekere mate alreeds verouderd is, aangesien belangrike navorsing oor verskeie van die bespreekte onderwerpe in die laaste aantal jare gepubliseer is. Die idee van styl as afwyking het bv. sterk onder kritiek gekom; van die talle publikasies in hierdie verband noem ek die volgende twee voorbeelde: R. Carter en W. Nash se opstel 'Language and Literariness' en V. Herman se opstel 'Introduction: Literariness and Linguistics' – albei in *Prose Studies* 6 (2) (Sept. 1983). Ook oor die metafoor het belangrike studies verskyn, vgl. A. Ortony se *Metaphor and Thought* (1979). Baie belangrik in lg. werk is J.R. Searle se opstel 'Metaphor', waarin hy o.m. beweer en illustreer dat 'there is no single principle on which metaphor works' (p. 113).

Wat die styl van die studie betref: tegniese linguistiese terme word deurgaans gebruik; voornemende lesers van die boek sal eers op hoogte hiervan moet kom. Verder toon die skryfster 'n duidelike voorkeur vir die gebruik van die vreemde, ongewone woord i.p.v. die eenvoudiger en bekender ekwivalent; vgl. kenmerkende voorbeelde soos die volgende: 'signifikans' (p. 10), 'rigoreuse' (p. 230), 'nosie' (p. 258), 'superponering' (p. 164), 'instigeer' (pp. 264, 274), 'divergerende' (p. 230) en 'geprononseerde' (p. 297).

Vervolgens kyk ons kortliks na die individuele hoofstukke.

Hoofstuk 1

In die teoretiese afdelings van hierdie hoofstuk kry ons 'n insiggewende oorsig van die verskillende teorieë oor die metafoor wat gangbaar was tot en met die afsluiting van die studie. Dié gedeeltes van die hoofstuk waar die teorie op gedigte toegepas word, is egter minder bevredigend. Die analise van 'Vroegeherfs' is bv. verwarrend omdat metaforiese status telkens toegeken word aan woorde wat letterlik gebruik word. Die woord 'jaar' (reël 1) word in 'n alternatiewe lesing bv. as fokus (figuurlik) aangedui (p. 104), terwyl dit hoogstens metonimia is ('jaar' – 'natuur'). Ook die werkwoord 'verbruin' (word bruin) word verkeerdelik as metafoor beskou, en ook die adjektiewe 'witter', 'nuwe' en 'klare' is nie fokusse (metafories) soos beweer word nie; hulle word letterlik gebruik. Die 'nuwe wind' kan bv. omskryf word as 'wind behorende tot 'n nuwe jaargety' of iets dergelyks. Op p. 107 word beweer: 'Die verbale fokus *deurspoel* word vereis 'n subjek met die kenmerk (+

menslik) . . .'. Dié bewering is onaanvaarbaar, want 'n mens sou kon sê: 'Die reën (wat beslis nie menslik is nie!) deurspoel die strate'. Daar is dus geen sprake dat die son en die wind gepersonifieer word soos Gräbe beweer nie (pp. 107–108). Dit is ook nie waar, soos op pp. 125 en 141 aangedui word, dat 'sieraad' in die sestet na 'goue' in reël 1 terugverwys nie, om die doodeenvoudige rede dat 'goue' positiewe konnotasies het ('n teken van rypwording), terwyl die 'sieraad' van reël 10 ongunstige konnotasies het van *leë* versiering ('pronk en sieraad'). Op p. 111 is verkeerdelik beweer dat in *goue* die 'klem (is) op . . . versiering', en dat die eerste drie reëls 'n *ontwikkeling* registreer; dit gaan hier oor *parallele* gegewens. Op pp. 112 en 130 word ten onregte gesuggerer dat die beeldingsproses in die sonnet 'uiters gekompliseerd' is. Intendeel, die beeldingsproses is uiters eenvoudig, soos blyk uit die volgende samevatting: sy waan en alles in hom wat pronk en sieraad was, moet *val*, *stort* (metafore, reëls 10, 12), soos die blare (reël 5); hy moet geestelik *ryp word* (metafoor, reël 12) soos die jaar ryp word (reël 1 en die hele oktaaf); God moet hom soos 'n *wind* suiwer (metafoor, reël 12), soos wat die 'nuwe wind' (reël 3) die wêreld suiwer. Gräbe maak 'n uiters ingewikkelde en omslagtige analise van iets wat inderwaarheid nie so ingewikkeld is nie. Wanneer sy boonop vanaf p. 115 so ver gaan om gewone, letterlike woorde soos *dae* (reël 5), *alles* (reël 10) en *waan* (reël 13) as fokusse (dus as figuurlik) aan te dui, raak haar analise heeltemal onaanvaarbaar.

In die analise van die beelding in 'Kontrak' van Opperman kom 'n aantal skewe sienings voor, soos wanneer op pp. 163–164 verklaar word dat die moontlikheid van *verdelging* aanvanklik voorgehou word. Uit die titel waarin sprake is van 'n kontrak (en implisiet van 'n kontrakteur), weet ons eger *van die begin af* dat hier oopgeskiet gaan word met positiewe doeleindes. Op p. 173 word beweer dat 'n doodgewone samevoeging soos 'besonderhede en verdriet' 'n semantiese en sintagmatiese inkongruensie is omdat eersgenoemde die eienskappe nie-menslik en laasgenoemde die eienskappe menslik sou hê. Intussen is *besonderhede* (wat vermoei) en *verdriet* semanties nou verwant! Net hierna word 'n ingewikkelde linguistiese analise van die eenvoudige woordjie 'laat' op die ou end gevolg deur die foutiewe siening dat die woorde 'besonderhede' en 'verdriet' fokusse (dus metafores) is omdat hulle 'as ongewone keuses die status van fokusse verkry' (p. 175). Daar is grammatikaal niks ongewoon aan hierdie keuse nie. Die slotstrofe is *as geheel* wel metafores, omdat God (die 'U') daarin, net soos in die eerste strofe, metafores gesien word as (en vergelyk word met) 'n kontrakteur.

Hoofstuk 2

Die eerste deel van Hoofstuk 2 gee 'n deeglike oorsig van navorsing en teorieë oor grammatikale afwyking en parallelisme in die poësie. Die oorsig word nog interessanter deurdat 'n opsomming gegee word van bekende opstelle soos I. Fairley se analise van Cummings se 'quick i the death of thing' en Roman Jakobson se opstel oor 'Les Chats' van Baudelaire. Tereg word steeds beklemtoon dat die semantiese implikasies van grammatikale afwykings belangrik is. Die toepassing van bg. op 'Kontrak' van Opperman (pp.

261–166) kom my voor as bevredigend, hoewel ek dit nie deeglik bestudeer het nie. Wat betref die analise van ‘Na ’n besoek aan die dieretuin’, kan daarop gewys word dat die gebruik van die terme ‘tenor’ en ‘vehicle’ ten opsigte van die gedig verwarrend is, omdat daar in die gedig geen sprake van metaforisering is nie. Die ‘ek en jy’ word bloot gekontrasteer met die diere en die voëls.

Ek wil hier net waarsku teen ’n skewe indruk wat Gräbe skep as sy vroeër in die hoofstuk beweer (p. 211) dat die ‘gesofistikeerde kennis van die linguis’ nodig is vir poësie-analise. ’n Kennis van TG-reëls is nie nodig om grammatikale afwyking, metafore, e.d.m. in ’n gedig te beskryf nie: ons kan hierdie afwykings met behulp van ’n tradisionele, elementêre taalkunde-terminologie beskryf sonder om elke keer daarop te wys dat hier ’n seleksiereël verbreek is of dat daar ’n kategoriale reël oortree word. As die linguis hoogs omslagtige analises met ’n hoogs gedetailleerde TG-terminologie wil ‘instigeer’ met poësie-analise, staan dit hom natuurlik vry.

Vervolgens enkele kritiese opmerkinge by die tweede deel van Hoofstuk 2. In die teorie van die gedig-tipografie en in die analise daarvan in voorbeelde kom ’n mens af op onaanvaarbare sienings. Geggus se idees van die ‘vermenigvuldiging van die aanbod’ en ‘ingryp in die mededeling’ word bv. sonder kritiek aanvaar en toegepas met gesogte bevindings tot gevolg, soos wanneer ten opsigte van ‘Kontrak’ verklaar word dat ‘arbeiders’ (reël 4) *weens die tipografie* ook op ‘wortels’ betrekking het, of wanneer ten opsigte van die reël ‘wat nederig werk, die mier’ verklaar word dat die mier ook nou nederig werk omdat hy tipografies saamgevoeg is met ‘wat nederig werk!’ (p. 278). Intussen word die belangrikste tipografiese effek van reëls 4–6 van die gedig glad nie genoem nie: hoe treffend word die bedrywig wees (die in beweging wees) van die wortels en die miere onderstreep deur die twee enjambemente na mekaar! Aan enjambemente wat deur ’n digter op ‘onskuldige’ wyse bloot gebruik is om sy versvorm lenig en lossier te maak, of dan om hoogstens sy mededeling te releveer, word allerhande oordrewe funksies toegeskryf, soos wanneer ten opsigte van die enjambement in reëls 6–7 van ‘The snow man’ van Wallace Stevens beweer word dat dit ‘ ’n potensieële samesmelting van . . . twee verskillende aspekte van die winter’ suggereer (p. 254). Dieselfde geld vir die interpretasie van die enjambement in reëls 12–13 op dieselfde bladsy.

Gräbe se bewering en motivering na aanleiding van ‘Kontrak’ dat die sintakties-tipografiese organisasie/struktuur van die versreëls van die gedig ‘verhelderend’ en ook ‘aanvullend’ is ten opsigte van die gedigbetekenis (p. 281) en selfs die kommunikasie van die gedig ‘ingrypend verander’ (sic!) (p. 283), is heeltemal onooruigend. Die grammatika en sintaksis van die gedig is ondubbelsinnig. ’n Mens wonder ook of die gedig ‘Kontrak’ ’n ‘verkleining en verfyning van die objek-NP’s’ toon, soos Gräbe beweer: ’n rivier is immers groter as ’n blaar en ’n riet. Dit is ook nie waar dat die sg. ‘steeds kleiner wordende detail’ in die woord ‘besonderhede’ in die slotreël saamgevat word nie, omdat ‘besonderhede en verdriet’ hier op die mensdom en sy laste betrekking het.

Ten slotte: dit is vreemd dat in hierdie hoofstuk steeds net terloops na enjambement verwys word, en dat dit nêrens afsonderlik bespreek word nie.

Die aard van die sintaktiese oorloop (bv. meer of minder intens) kom nie ter sprake nie. Tog is dit belangrik by poësie-analise; vergelyk bv. Roger Fowler se oorsig van 'degrees of enjambement' in sy opstel "Prose Rhythm" and Metre' in sy *Essays on Style and Language* (1966).

Hoofstuk 3

In hierdie hoofstuk word 'n baie volledige en 'n in baie opsigte interessante oorsig gegee (met illustrasies) van enige denkbare vorm van klankherhaling, soos bv. klanksimboliek, klanknabootsing, rym, ens. Tereg word steeds klem gelê op die semantiese relevansie van klankherhaling.

Onderdele van die hoofstuk bevat egter onaanvaarbare analyses of formuleringe. In die bespreking van Achterberg se 'Foxtrott' word bv. verklaar dat 'zoet' 'n ongewone kwalifisering is vir 'foxtrott' en 'bloed', omdat 'nòg 'n dans in enige vorm, nòg *bloed* (tensy dit so sou smaak as dit gedrink word) werklik soet (is)' (p. 323). 'n Dans is soet in die sin van aangenaam; bloed het hier konnotasies van die liggaamlike, die seksuele, en kan dus wel as soet beskryf word. Dit is verder merkwaardig dat die vernaamste funksie van die klankherhalings in hierdie gedig nie genoem word nie, nl. dat die ritme en reëlmaat van die dans daardeur gesuggereer word.

In Goethe se 'Wanderers Nachtlied' is daar sintakties 'n noue verbintenis tussen reëls 4-5 ('Spürest du/Kaum einen Hauch') weens die enjambement en die feit dat 'du' nie sterkbetoond is nie, waardeur die oorloop nog geïntensiveer word. Daarom is 'n mens verbaas as jy op p. 333 lees dat daar 'n 'ritmiese afbakening' aan die einde van vers 4 is en verder lees van 'die skerp afbakening van vers 5 as selfstandige eenheid'. Hierdie bewering is heeltemal onwaar.

Klanksimboliese effekte word in hierdie hoofstuk geklassifiseer as òf *eufonies* òf as *kakofonies* (vgl. pp. 313, 314, 318, 358 en 361). Hierdie klassifikasie is effens beperkend. Wat van 'n versreël waarin lang vokale en 'n stadige ritme bv. somberheid suggereer? 'n Mens sou tog nie so 'n reël 'welluidend' noem nie!

Ek stem nie saam met alles wat gesê word in die afdeling 'Grammatikale verbande in die rym' nie. Betreffende die eerste Cartesiaansonnet van Van Wyk Louw lees ons dit word 'deur die rym' gesuggereer dat 'seppotroom' 'n verdere resultaat van die aksie van 'bedroom' sou kon wees. Dit val te betwyfel: selfs al sou 'n mens hierdie reël in prosavorm rangskik (dus *sonder* rym), sou die suggestie nog steeds daar gewees het, omdat 'seppotroom' en 'moeras' albei metafore vir 'siel' is. Presies dieselfde geld vir haar opmerkings oor 'bedrieë': dit is *nie as rymwoord* dat 'bedrieë' sy besondere semantiese implikasies het nie; hy sou dit in elk geval in prosavorm ook gehad het. Die heel belangrikste aspek word intussen nie genoem nie, nl. die semantiese verwantskap wat tussen die rymwoorde 'seppotroom' en 'bedroom' bestaan omdat albei (nes 'skuim' van reël 2) suggesties van die efemeriese het. Gräbe gaan heeltemal te ver wanneer sy beweer dat dit deur die rym gesuggereer word dat 'vlieë ook as subjek by die *hülle* van vers 5 ingesluit is!' (p. 374). Waar dergelike gesogthede ook kwytgeraak word in die bespreking van 'Man

met flits' net hierna, slaag Gräbe dus nie daarin om ons te oortuig dat die 'semantiese implikasies van ekstra grammatikale verbande' wat deur die rym gelê word 'die interpretasie van die gedig aanvul' nie (p. 376). Net so min oortuig sy ons van die 'ekstra betekenisrelasies (dis 'n mondvoll!) wat deur die rymverbande omlyn word' (p. 370). Ook haar verreikende bevinding ten opsigte van Opperman se 'Kroonkandelaar', nl. dat 'bykomende interpretatiewe leidrade uitsluitlik deur die semantiese assosiasies van klankpatrone gelewer (word)' (p. 401), is nie aanvaarbaar nie, weer eens omdat metaforiese of grammatikale relasies wat *buitendien* bestaan (ongegag die klankherhaling), uitsluitlik aan klankherhaling toegeskryf word en dan as 'ekstra' beskryf wrd. Haar bevinding dat klankherhaling metaforiese inligting *ondersteun* (p. 401), is wel oortuigend aangetoon. 'n Slotopmerking oor die analise van die bg. gedig: té verregaande word die onderskeide wat getrek word tussen verskillende soort vokaal- en konsonantherhalings: die een tipe is 'n 'disguised interchange echo', die volgende is 'crest echoes' met 'broken stressing' en nog 'n ander is 'disguised outflow echo' (p. 396).

Gedeeltes in die *Toepassing* (pp. 401–447) word deur dieselfde oordrewehede gekenmerk. Aan die klankverband tussen woorde wat so ver van mekaar staan dat die leser in elk geval die verband hoegenaamd nie ervaar nie, word die mees gesogte semantiese funksies toegedig, soos wanneer ten opsigte van die klankverband (die *ei-asonansie*) tussen 'arbeiders' (reël 4) en 'beitelpunt' (reël 7) verklaar word dat dáárdeur sommige van die eienskappe van 'beitelpunt' (skerp, fyn) via 'arbeiders' op al die werkers in strofe 2 oorgedra word!! (pp. 427–428). Weer word ons nie oortuig van 'interpretatiewe leidrade' (p. 425) wat deur die klankstruktuur van die gedig blootgelê word nie.

Hoofstuk 4

Aan die positiewe kant kan ons van hierdie hoofstuk sê dat dit 'n deeglike en insiggewende oorsig bevat van die vernaamste teorieë van metriese analise tot op hede. Aan die negatiewe kant word ongelukkig aan die end van die hoofstuk gekom tot 'n skanderingsteorie- en praktyk wat onaanvaarbaar is. Gräbe gee van vroeg in die hoofstuk af aandag aan die probleem van subkategoriewoorde en die klem (of nie klem) wat hulle moet ontvang. Sy beklemtoon herhaaldelik dat daar nie linguistiese riglyne gegee (kan) word vir wanneer hierdie woorde klem kry of nie (vgl. pp. 484, 523, 526). Ek is nie met al die linguistiese bronne vertrou nie en kan derhalwe nie hierop antwoord nie. Waartoe ek wel in staat is, is om haar oplossing vir die probleem te beoordeel. En hierdie oplossing (soos vir die eerste keer geformuleer op p. 527 en telkens later, bv. pp. 538, 586), bestaan daaruit dat 'ekstralinguistiese' faktore (met name sintaktiese, metaforiese en klankmatige faktore) sal bepaal of subkategoriewoorde klem kry of nie. Reeds met 'n eerste kennismaking kom hierdie oplossing verdag voor (veral wat betref die bepalings 'metaforiese' en 'klankmatige'); dit is egter eers as jy Gräbe se toepassing daarvan op 'This bread I break' van Dylan Thomas, 'In time of

war' van Auden en 'Kontrak' van Opperman lees, dat jy besef hoe onhoudbaar dit is. Talle onbeklemtoonde funksiewoorde (bv. lidwoorde, voorsetsels, ens.) in 'n gedig word tot heffing verhef (en sillabes met neweklem in meerlettergrepige woorde word tot heffing verhef), en dit met onhoudbare motiverings. Hier is enkele voorbeelde uit die bespreking van 'Kontrak' (pp. 608–609). In reël 4 word 'U' tot klem verhef omdat dit assoneer met 'gestuur' in dieselfde reël. Die woord 'toe' in reël 3 is 'n bywoord van tyd (en nie 'n voegwoord soos Gräbe beweer nie) en as sodanig is dit in dié geval buitendien beklemtoond; weer eens egter is die motivering vir klem verregaande: die *oe* assoneer met die *oe* in 'gramadoela' in die vorige reël! Die neweklem op die *ei* van arbeiders (reëls 4 en 9) word tot hoofklem verhef weens die klankooreenstemming met die *ei* in 'beitelpunt' (reël 7)! Om ewe onaanvaarbare redes word gewone onbeklemtoonde woordjies soos 'die' (reël 7) en 'die' en 'en' (reël 10) tot heffing verhef. Die uniekheid en fassinerende van die metriese vers met sy pragtige suggestiewe effekte lê juis in die konflik tussen metrum en woord- en sinsaksent. Hierdie suggestiwiteit gaan verlore as Gräbe soos in 'Kontrak' voor die voet hoofklem toeken aan swakbetoonde funksiewoorde en aan dié dele van meersillabige woorde met neweklem, en dit nog om geforseerde redes. (Dit is bowendien verbasend dat sy die gebruik van neweklem in skandering blykbaar verwerp.) Verder: waarskynlik in navolging van Chatman (vgl. p. 521) word bloot aangeneem dat dele van samestellings wat uit hoofkategorieoorde bestaan, primêre klem sal kry (pp. 582, 621). 'n Mens sou 'n heelwat uitvoeriger motivering vir so 'n ingrypende stap verwag.

Betreffende die bespreking hierna: saam met Gräbe sou 'n mens miskien kon sê dat die meer normale (d.i. nie so skerp gevarieerde) jambiese metrum in reëls 5–7 van 'Kontrak' die rustige voortgang van die werk suggereer; 'n mens kan egter nie heeltemal saamstem nie wanneer sy beweer dat (a) die reëlmatiger metrum ook 'n veranderde *gesindheid* en *benadering* by die werkers suggereer na die aanvanklike 'wrywing' gesuggereer deur die metries onreëlmatige reël 4 (p. 615), en dat (b) die metrum en ritme derhalwe hier 'n 'duidelike informatiewe funksie' het en 'n 'onafhanklike (sic!) interpretatiewe bydrae' lewer. Hier is slegs sprake dat die metrum die rustige voortgang 'ondersteunend releveer' (soos Gräbe elders – p. 623 – van 'n ander voorbeeld sê); hier is geen sprake van addisionele informasie of onafhanklike interpretatiewe bydrae nie. Dergelike gesogthede kenmerk ook die laaste paar bladsye (pp. 616–632) van die boek.

Ten slotte nog kritiek op uitsprake vroeër in die hoofstuk. Eerstens: ek het vrede met Gräbe se verwerping van die voet in skandering, maar ek moet protesteer as sy ten onregte beweer dat voet-aanhangers altyd die beginsel van relatiewe klem ('n relatief swakker betoonde sillabe word altyd gevolg deur 'n relatief sterker betoonde sillabe) huldig (p. 577). Talle prosodiste wat die voet in skandering gebruik, erken die talle vervangings (onderbetoning, oorbetoning, ens.) wat die spanning tussen metrum en sinsritme illustreer (vgl. D.F. Spangenberg: *Peilings van die Poësie*). Tweedens: omdat met die toepassing van die Kayser-Halle-beginsels van skandering wat sy ten dele aanhang, reëls telkens nie-metries is, stel Gräbe voor (pp. 567–574) dat

kleiner sintaktiese eenhede in 'n reël *apart* (!) geskandeer moet word. So iets kan slegs tot 'n verdraaiing van die ware metriese karakter van 'n versreël lei.

D.F. Spangenberg, Universiteit van Suid-Afrika

Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes

Alastair Fowler. 1985 (1982)
Oxford: Clarendon Press

In *Kinds of Literature*, Alastair Fowler sets out to re-establish the importance of genre to literary studies. He argues in his preface that contemporary critics tend to talk about genres or 'modes' in a broad, unhistorical way, and that this has led to a narrowing of the critical repertory and literary canon. Fowler's study thus springs from a conviction that it is time to '... recover a sense of the variety of literary forms' (v). *Kinds of Literature* however, is not directed towards constructions of systems of fixed genres (of which Fowler feels there are too many already); it is rather, a wide-ranging and scholarly assessment of the problems that arise when literary groupings are considered in terms of genre. Indeed, one of the aims of the study is to get away from the notion that genres can be considered as permanent classes. Genres are treated as families subject to change, and a diachronic approach is evident throughout the book. Although this includes the relation of extraliterary events in their social and historical contexts to the field of genre, the emphasis of the study falls on diachronic considerations within the history of genre itself – on the internal, mediated or literary causes affecting the formation and interaction of genres. The tracing out of these movements is grounded on the evidence of literature itself; Fowler's arguments are always related to particular examples, and he shows a penetrating familiarity with English literature of all ages. One is tempted to quibble with the word 'introduction' in the title of his work; this is not a book for the undergraduate student or the interested non-academic, as it presupposes an extensive acquaintance with the terminology of literary theory and historical notions of genre as well as literary history. However, there is a substantial section of notes, and an excellent bibliography, at the end of the book to aid the non-specialist reader.

Fowler begins his study by discussing the well-worn problems of a definition of literature. He skims over familiar ground as regards issues of normative, taxonomic or linguistic concepts of literature. He suggests that by looking at the nature and extent of individual genres and modes and their mutual relations, accepting as given that the basic characteristic of genres is that they change, we may be able to reach some clarification on what we mean when we speak of literature. In other words, Fowler's contention is that '... genre is ubiquitous in literature, as the basis of the conventions that make literary

communication possible' (36). He points out that every literary work changes the genres it relates to, and there is thus a continuous dialectic between literature and genre – 'Consequently, all genres are continuously undergoing metamorphosis. This indeed is the principal way in which literature itself changes' (23). This is related to Eliot's dictum that 'What happens when a work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art that preceded it' (23).

Having established the importance of generic considerations to literature, Fowler goes on to look at concepts of genre. His main contention is that genre does *not* provide a means of classification, but rather of illumination as a communications system. He discusses the pitfalls of regarding genres as classes, types or families, and stresses the importance of taking both a synchronic and diachronic approach to genre – in other words, the critic's interest should be two-fold: '... (1) the original generic state when the work in question was written; and (2) the state in the critic's own time' (51).

Fowler next goes on to a detailed consideration of features of the main categories of the generic repertoire – kind, subgenre and mode. It is in these chapters that the practical value of his generic approach becomes apparent. Using a wealth of examples from classical, renaissance, romantic and contemporary literature, he isolates factors such as names, titles, opening formulas and topics (to name but a few) and puts them under generic scrutiny. What he is in fact suggesting is that generic signals and allusions become implicitly assimilated into tradition, but continue to exert an unconscious influence on writer, critic and reader alike. Awareness of generic factors can therefore extend a reader's response to a work, and Fowler proves this with some very interesting commentary on various works. He not only deals with the traditional literary canon, but shows a willingness to engage in discussion on postmodernist and experimental fiction and poetry, where all is fluid and uncertain. It would necessarily follow from Fowler's ideas that even so-called 'anarchic' works would display indicators of genre, if in a disguised or subverted form. Furthermore, in keeping with his notions on the mutability of genre, '... post-modernist writers who consistently avoid traditional conventions in effect set up new sub-genres with new conventions' (105).

After showing how generic considerations can be applied to the process of literary evaluation, Fowler goes on to consider the historical dimensions of genre. He discusses the origins, stages and deaths of particular generic forms, or their mutations into 'hybrids', and once again shows how awareness of genre can 'rescue' certain works from obscurity. He implies that transformations and modulations of genres have a distinct influence on the evolution of the literary canon. In the suggestive chapter 'Hierarchies of Genre and Canons of Literature', Fowler concludes that '... our most vigilant revaluations, even those that seem inspired by moral rather than formal values, may turn out to spring from buried generic pressures' (233).

In the final chapter Fowler discusses the way in which genre operates in reception, corresponding to the logical phases of criticism – construction, interpretation and evaluation. Awareness of genre leads to awareness of convention, thus minimising possibilities of misinterpretation. Fowler does

not oversimplify this process; he is aware of the dangers of prescriptivism in applying generic formulations in criticism, but rather neatly side-steps the issue by suggesting that interpretation is a developmental generic grouping on its own: 'Each kind, each considerable work, each author, has its idiosyncratic sub-genre of criticism' and '... interpretations often contribute to new states of a genre ...' (271).

Fowler has made an authoritative case for the reconstruction of genre theory and its opening up to historical consideration, as well as showing the practical value of applying generic concepts to literary studies. His thorough and knowledgeable study justifies his view that '... while literature may move away from the old genres, it cannot mote away from genre altogether without ceasing to be literature. It would neither communicate with readers nor have leverage on existing values' (278).

Melissa King, University of South Africa

The Devil's Party: Critical Counter-interpretations of Shakespearian Drama

Harriett Hawkins
Oxford: Clarendon Press

The Devil's Party by Harriett Hawkins attests to Pope's assertion that Good Sense only is the gift of heaven. In this eminently sensible book, Miss Hawkins examines the reasons why so many critical theories and interpretations have proved to be unsatisfactory when applied to Shakespeare's plays. She casts her net wide for historical and contemporary authority and illustration, and the result is a study of Shakespearian criticism that refocuses attention on the importance of the text's autonomy, rather than on the fanciful *laissez faire* of so many modern commentators.

Miss Hawkins takes her direction from Plato, because the issues he raised twenty-two centuries ago are still being debated today; the questions he raised are still to be resolved. Miss Hawkins formulates them as follows:

What kind of dramatic reality, or morality, do we finally deem to be of most importance? Are the messy, complicated, and sometimes contradictory political, sexual, emotional, social, artistic, and moral realities that Shakespearian drama actually reflects, to be preferred to – or, preferably reinterpreted and reread in accordance with – the social, political, sexual, or religious orthodoxies that critics and directors have concluded that they, ideally, *ought* to reflect? (11)

To explain the contradictory nature of Shakespearian drama, Miss Hawkins refers the reader to Jorge Borges' *Tlön* where the idea of the 'book' and 'counterbook' is presented. According to this theory, a work may contain

within it 'the confrontation of opposed forces or ideas'. For this reason intelligent readers may respond to the identical text 'in diametrically opposite ways', i.e. one reader responds to the 'book' and the other to the 'counter-book'. Miss Hawkins provides a familiar example: in *Hamlet* Shakespeare presents a strong case for revenge and a strong case against it. But because play and counterplay are present, any *one* approach is bound to be inadequate. Such complex drama must command a wider critical vision and an intellectual flexibility. It is therefore difficult, Miss Hawkins suggests, to deconstruct *Measure for Measure* or *Hamlet* or *Antony and Cleopatra* 'when all the most crucial of deconstructions – and reconstructions – have already been built into the script by Shakespeare himself' (83). The same limitations, she argues, go for Semiotics. Here some will wish to join issue with her.

The importance of the play over the theory is emphasized by the rational example of Dr. Johnson, for whom the plays revealed the inadequacies of neo-classical theory, not vice versa. The appeal to rationality colours the third chapter which deals with the problems of critical and directorial interpretations of a new and extraordinary kind. Bertrand Evans is cited as a perpetrator of such new readings. He alleges that Antony never loved Cleopatra, that he simulated passion for her to avoid Caesar, and that he finally betrayed her. Miss Hawkins challenges this interpretation, for Antony's motivation, as revealed by Evans, has not been apparent to audiences for four hundred years. This is the challenge of sober common sense which distinguishes her book. From the dramatic point of view, Miss Hawkins points out the insuperable difficulties facing an actor who has to reveal to his audience that his passion is false, while convincing those on the stage that it is real. And all this without use of asides or soliloquies.

If Evans and his kind are right, then Shakespeare is 'professionally incompetent'. Alternatively, such interpretative work is dubious. Miss Hawkins turns to Tom Stoppard, himself a professional man of the theatre, for support against interpretations that are really rewritings of the script. In a lecture entitled 'Is It True What They Say About Shakespeare?' Stoppard discusses Peter Brook's production of *King Lear* and the Royal Court production of *Hamlet*. In Peter Brook's production, Shakespeare's script is altered. The newly blinded Gloucester does not elicit compassion from the servants, he is callously jostled. Stoppard's point is that the moral complexities that Shakespeare intended are destroyed. In the production of *Hamlet*, instead of Shakespeare's ghost, a voice speaks out of Hamlet's belly. This of course necessitates much cutting of the text, because the script as Shakespeare wrote it, makes it quite clear that the other characters saw the ghost.

Miss Hawkins is not calling for what is known, rather sneeringly, as the 'purist' approach. She argues that the many rewritings have altered the plays for the worse. The conflict is between a legitimate interpretation (no rewriting) and interpretation that is licensed to do what it likes with the text. The problem here is immediately apparent. The notion of legitimate criticism assumes limitations, whilst free speculation often leads to new insights. Miss Hawkins finds a solution in Karl Popper's scientific approach – every theory to be tested by an opposing theory. A good or intellectually respectable

interpretation is one that can stand the challenge of being proved wrong; mere conjectures and speculations masquerading as interpretations can only be opposed by other conjectures and speculations. And so the principles of scientific thinking endorse logical thinking in a literary context. It is interesting that for Miss Hawkins the humanities still need the respectability that science purports to give. However, the point is well taken, more care should be given to the evaluation of criticism or interpretation.

As Miss Hawkins is concerned with what Shakespeare is really saying, it is inevitable that the real nature of Shakespeare's women should be the object of her concern. She shows how old taboos, anxieties and tensions relating to female sexuality have intruded themselves in an examination of Shakespeare's Lucrece. Critics, like 'Prosecuting Attorneys', under the influence of St. Augustine, tend to find Lucrece morally ambiguous or guilty where she is not. Miss Hawkins speculates whether a male-sex victim would alter critical conclusions. What would happen if Lucretius had been raped by Sexta Tarquinia armed with a powerful aphrodisiac, and Lucretius had then committed suicide? Such questions exist in the context of an historical survey which is enlightening, and Miss Hawkins's spirited discussion of many of Shakespeare's women makes this a particularly thought-provoking section.

The prevailing critical fashions are also examined. Shakespearian comedy is sadly about death! The play-as-poem led to the play-as-performance, but the separation of performance and text is obviously artificial and ludicrous. There is even the opposition of characterization and construction. Thus while critics and directors conjecture, dismember and rewrite the plays, the readers and audience are bemused.

The analysis of bad interpretation and criticism functions as a warning and a corrective. Good criticism must be diligently sought and selected in the multiplicity of approaches published. This very multiplicity, Miss Hawkins argues, provides escape from the tyranny of any one critical obsession. *The Devil's Party* points the way, and is a refresher course in Shakespearian criticism in the best possible sense, with valuable notes and references following each chapter. And no small pleasure of this book is the clarity of style, once common to scholars, now lamentably giving way to the pretension of jargon.

At the end of this stimulating and sensible study, one is reminded of T.S. Eliot's essay 'The Perfect Critic' in which he cautions all who would indulge in literary criticism: '... there is no method except to be very intelligent'. In the last analysis this is also Harriett Hawkins's message to her readers.

Hilary Semple, University of the Witwatersrand