

DIE KRITIESE TAAK VAN DIE LITERATOR

1. Historiese oorsig

Die beoefening van die literêre kritiek was aanvanklik slegs 'n deelydse aktiwiteit. Die vroegste literêre kritici was nie as sodanig kritici nie maar het as deel van hulle totale intellektuele aktiwiteit hulle ook uitgelaat oor die letterkunde. Die motivering wat hulle hiertoe gehad het sou in ons dag heeltemal verdag voorkom: 'n uitgesproke didaktiese of moraliserende houding was die reël.

'n Vlugtige verwysing na die kritiek van sommige van die voorvaders van die professie lewer interessantheide op. Plato, die oorgrootjie van dié besondere intellektuele aktiwiteit, was in der waarheid gekant teen poësie al moes dit swaar gewees het om te verwerp wat hy tog as hoogstaande intellektuele aktiwiteit moes sien. Hall (1963, p. 1) som dit baie veelseggend op: "... Plato found that he had to betray his own art because he had discovered something he believed to be greater. Saint Augustine will read him and use him to strengthen the antagonism of the early Christian church to literature. The political totalitarians of the twentieth century, both communist and fascist, are going to borrow his approach. Everyone who believes he has found the *truth* will fall into Plato's position toward art. If one's sole concern is building the Platonic Republic, the Soviet State, or the City of God, literature must be done away with or put in chains. What is a poem compared with man's immortal soul or the classless society?". Hall maak die verdere pertinente opmerking dat Thomas Mann se kortverhale en romans, waar kuns verbeeld word as die verleier, die disintegreerende faktor van die middelklas moraliteit, onder andere gesien kan word as diepgesetelde kommentare op Plato se opvattinge. (Kyk in dié verband die Tonio Kröger-bespreking in *Literator* 2(1), 1981.)

Aristoteles se grootste bydrae tot die literêre kritiek (en hy word tereg gesien as die werklike grondlegger) is dat hy nie gewerk het vanuit metafisiese veralgemenings soos sy meester, Plato, nie, maar dat hy die letterkundige kritiek gegrondves het op die deskriptiewe proses. Hy het vir sy teorieë oor die tragiese gegaan na die bestaande dramas en daaruit briljante afleidinge gemaak. Dat baie van sy afleidinge verstar het tot reëls, kan nie aan sy deur gelê word nie. Hy het in elke geval 'n eerlike poging aangewend en 'n navolgenswaardige voorbeeld gestel deur die werk self eerste te bestudeer en *literêre* kwaliteite uit te lig. Moontlik kan mens die rede vir die verstar-ring van sy idees tot reëls vind in die feit dat lesers, teatergangers, studente, almal, 'n vaste basis soek vanwaar om hulle eie kritiese aktiwiteit te lanseer. In hierdie verband moet mens dan ook weer kyk na die opmerking van Hall (1963) dat "... an understanding of what a writer achieved often depends on an acquaintance with the critical doctrines he and his contemporaries assumed to be the foundation of art" (p. vii). Dit is 'n duidelike verwysing na die wisselwerking tussen kritikus en kunstenaar.

Gedurende die Renaissance het 'n nuwe konsep voorrang geniet, naamlik die idee van "decorum", wat vertaal kan word as gepastheid, toepaslikheid, ensovoort. Dit was 'n logiese uitvloeisel van die strewe na vormlikheid wat saam met die klassieke in die Renaissance so belangrik geword het. Genre is byvoorbeeld geklassifiseer volgens die klas van karakter wat daarin gevind word: Die tragedie is die drama van konings en prinse, komedie is bedoel vir die middelklas, en klug (hoe growwer hoe beter) vir die laagste klasse van die bevolking. Van die skrywer sou nou ver wag word om die strengste *decorum* voor oë te hou en nie toe te laat dat iemand in sy drama uit karakter glijp nie. Dit het saamgehang met die idee dat die kritikus ook die arbiter van goeie smaak sou wees. (Dit is interessant om daarop te let dat Shakespeare 'n slagoffer van hierdie soort kritiek was, want afgesien daarvan dat hy hom nie veel gesteure het aan die klassieke *unities* nie, was hy ook dikwels skuldig aan growwe *indecorum* omdat hy sy karaktertipes na willekeur deurmekaar gegooi het. Hall beweer uiteindelik van die Renaissance-kritici:

"They established literary criticism as an independent form of literature. Henceforth the critic was given an honourable place as a citizen in the republic of letters" (1963, p. 48).

In die werk van die groot Engelse digter en kritikus, Milton, het die konsep *decorum* 'n morele kleur gekry. Milton se kritiese teorieë het 'n belangrike sosiale implikasie gehad. Afgesien daarvan dat hy eis dat daar meer vryheid moet wees (en hier verwys hy na die "impertinent yoke of prelaty, under whose inquisitorious and tyrannical duncery no free and splendid wit can flourish"), verwerp hy die ou klasse-indeling wat vroeëre kritici aangehang het en hy onderstreep morele standaarde as die geldige kriteria. Wat belangrik is is dat die morele standaard wat hy onderskryf het die standaard van die ontlukkende middelklas was, "... the middle sort, amongst whom the more prudent men, and most skilful in affairs generally are found" (Hall, 1963, p. 55).

John Dryden beklee 'n baie belangrike plek in die ontwikkelingsgeskiedenis van die literêre kritiek as 'n onafhanklike dissipline. Hy het 'n uitstekende begrip van kritiese praktyk gekombineer met 'n ironiese bewustheid van die subjektiewe aard van die studieveld. So kon hy, in 'n vergelyking van Shakespeare en Ben Jonson, tydgenote in die Elizabethaanse tydperk, sê:

"Shakespeare was the Homer or father of our dramatic poets;
Jonson was the Virgil, the pattern of elaborate writing; I admire
him, but I love Shakespeare".

Dryden moes in alle eerlikheid erken dat Jonson se dramas baie meer voldoen aan die beginsels wat vir die neo-klassisiste so na aan die hart gelê het, maar hy was elasties genoeg om nie toe te laat dat die stel beginsels waarvolgens hy nog gewerk het, hom verblind vir 'n meer intuïtiewe maar nie minder geldige reaksie nie. Hy bly dus 'n neo-klassikus, maar is essensieel liberaal.

Samuel Johnson se invloed op die Engelse taal en letterkunde kan moeilik oorsak word. Hy is steeds 'n neo-klassikus, maar het sekere belangrike nuwe konsepte ingevoer. Vooraan staan die omverwerping van die *unities* wat vir die Renaissancis so belangrik was. Hy verklaar kortweg dat die gehoor wéét dat dit 'n verhoog is, en dat

die *unity* van die plek en ook van tyd daarom belaglik en onnodig is. Hiervan sou die *unities* nooit herstel nie. Johnson ondersteun net die eenheid van handeling. Hy beweer:

”The unities of time and place are not essential to a just drama; ... though they may sometimes conduce to pleasure, they are always to be sacrificed to the nobler beauties of variety and instruction; ... a play written with nice observation of critical rules is to be contemplated as an elaborate curiosity, as the product of superfluous and ostentatious art, by which is shown what is possible rather than what is necessary” (Hall, p. 77).

Wordsworth en Coleridge skryf vir die eerste maal literêre kritiek van buite die *establishment*. Hulle werk dra die stempel van die Franse Rewolusie wat pas plaasgevind het en wat die *mens* self eerste plaas. Wordsworth se beroemde stelling oor die aard van die gedig, geneem uit sy *Preface* tot die *Lyrical Ballads* van 1798 kan weer eens gesien word as ’n vorm van resiprokale interaksie tussen digter en kritikus:

“Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquility gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind”.

Wat belangrik is, is dat die neo-klassieke siening van die digter en van die kritikus nou verdwyn het.

Coleridge se bydrae en sy benadering is selfs belangriker as dié van Wordsworth. Hy het sekere van Wordsworth se wilder stelling in perspektief geplaas en self hoogtepunte in die kritiek geskryf. Hy kon dan tereg opmerk:

“I was the first in time who publicly demonstrated, to the full extent of the position, that the supposed irregularity and extravagances of Shakespeare were the mere dreams of a pedantry that arraigned the eagle because it had not the dimensions of a swan”.

Hy vorder dus reeds ’n stappie verder as Dryden in sy benadering tot Shakespeare, ’n benadering wat natuurlik in hierdie eeu triomfantelik reg bewys is.

Victor Hugo, die groot Franse skrywer, verwys ook na die wisselwerking wat bestaan, nie net tussen gemeenskap en skrywer nie, maar ook tussen skrywer en kritikus. Hy wys daarop dat die neo-klassisisme gedoem is tot mislukking, want die pagane oudheid is verby en in die oorheersend Christelike lewens- en wêreld-beskouing moet die kunste ook noodwendig verander. Hy sien Shakespeare as die groot sintetiese kunstenaar wat die sublieme en die groteske saamgevoeg het tot ’n perfekte nuwe kunsvorm. Hugo verwerp terselfdertyd ook die *unities* van tyd en van ruimte. Hy vervang hulle met die eenheid van genialiteit, want, sê hy, “the new criticism will be founded on taste, the common sense of genius”. Hy voeg daarby:

“People generally will understand that writers should be judged, not according to rules and species, which are contrary to nature and art, but according to the immutable principles of the art of composition and the special laws of their individual temperaments” (Hall, p. 190).

'n Belangrike deel van Goethe se houding was byvoorbeeld dat die literêre kunstenaar homself nooit kan uitlewer aan die eise van 'n politieke party nie. Hy voel dus ten sterkste dat mens die digter nie kan verander nie — as hy bedoel was om 'n digter te wees, kan mens hom nie deur voorskrifte verander nie. Sou 'n kritikus dit probeer, sou hy slegs daarin slaag om die kunstenaar te vernietig. (Hierdie houding is baie belangrik in die moderne konteks ook.)

'n Interessante idee wat blyk uit die werk van die Franse kritikus Sainte-Beuve is dat, hoewel hy self eintlik die letterkunde van die groot stabiele tydperke verkies (soos van Augustus en Lodwyk XIV) sou hy nooit sonder meer die Romantiese letterkunde afkam wat in sy eie tyd so sterk oorneem nie. Hy voel dat die skrywer nie die tyd kies waarin hy gebore word nie en dat hy die beste moet maak van die tydperk waarin hy homself bevind. Hy moet dus voortwerk in die raamwerk van die literêre tradisie waarbinne hy gebore is. Hierdie stelling mag wel aanvegbaar wees of negatief voorkom, maar dit is ook interessant om daarop te let dat van die grootste literêre figure, in veral die Engelse letterkunde, grootliks gebaat het by die tradisie waarbinne hulle gewerk het. Shakespeare, byvoorbeeld, het nie juis vormlik iets nuuts geskep nie — hy het die sogenaamde *blanke verse* wat reeds ver ontwikkel is deur 'n dramaturg soos Marlowe, verfyn en vervolmaak, maar nie geskep nie. Sy literêre omgewing het dus eintlik vir hom 'n ryke fondament gebied om op te bou. (In hierdie verband is Eliot se essay *Tradition and the individual talent* steeds baie belangrik.)

Matthew Arnold beklee 'n baie hoë posisie as literatuurkritikus in die Engelse wêreld. Een van sy belangrikste opvattinge was dat “the duty of the critic was to prepare an atmosphere that would stimulate the artist and bring home to the people a knowledge of the best literature” (Hall, p. 108).

Hy het ook te velde getrek daarteen dat die literator homself sou bemoei met praktiese kwessies. Ware kritiek moes losstaan van politieke en praktiese oorweginge: “Without disinterestedness there is no possibility of truth and high culture. A high culture will come about only when the critic has prepared the way for the poet”. Waar mens sou moes foutvind met Arnold se verheffing van poësie tot 'n hoër vlak as godsdien, sou mens hom nog moes bewonder dat hy sy idees deurgevoer het. Hy voer aan dat “poetry that does not have high seriousness is not truly great”. Met “high seriousness” bedoel hy “a moral excellence which is congruent with his own morality” (Hall, p. 111).

Anatole France was in diepste wese 'n skeptiese kritikus. Hy het aangevoer dat geen literator meer kan doen as om vir homself te spreek wanneer hy homself uitlaat oor literêre kwessies nie. Hy voer aan dat die eerlike literator bloot sal voel dat sy werk die avontuur van sy gees tussen die groot meesterstukke is.

In ons eie eeu was daar al sovel teorieë en rigtings en skole van kritiek dat mens nie anders kan as om oorbluf te staan nie. Van al hierdie teorieë is die Marxisme seker een van die belangrikste, nie vanuit die oogpunt van die letterkundige suiwerheid daarvan nie, maar vanuit die oogpunt van die sosiale implikasies en terselfdertyd die omvang van die invloedssfeer. Marx het reeds aangevoer dat letterkunde, soos enige ander kulturele fenomeen, 'n weerspieëling is van die basiese ekonomiese struktuur van die gemeenskap. Marx het egter nooit, soos sommige van sy meer naïewe volgelinge, die onverfynde idee gehuldig dat vordering in die ekonomiese sfeer outomaties aanleiding moet gee tot 'n verbetering in die literêre standaard nie. Hy kon wel aanvaar dat baie komplekse literêre strukture wel hulle oorsprong in baie primitiewe kulture gehad het. Dit is egter wel waar dat Marxistiese kritiek van die meer onverfynde soort 'n laagtepunt in die veld verteenwoordig. In 1951 het 'n resensie van 'n boek in Pravda verskyn en moes die skrywer verneem:

“It is a pity that not a single modern Soviet writer is represented in the pages of this anthology by a novelette, short story, or pamphlet exposing the beastlike essence of American imperialism”.

Volgens Hall (1963) is dit baie duidelik dat Marx nie kon dink tot watter uiterstes die Sowjet-kritici sou gaan nie.

“We know, for instance, that his colleague Frederick Engels wrote the following in a letter to an early 'proletarian' novelist who asked for Engels' help in popularizing his novel: 'Look at your heroine, with her dialectical materialist eyes and her economic determinist nose and her surplus value mouth. *You* take her into your arms and *you* kiss her. I know I wouldn't want to.”

Een van die populêrste sieninge van die literêre kritiek in ons eeu het gespruit uit die werk van Sigmund Freud. Hier het die kritikus amateur psigo-analis geword en alles vergeet van beelspraak en dramatiese struktuur in *Hamlet*, solank hy maar volledig kon uitwei oor al die kombinasies van perversiteit in die koninklike huis van Denemarke. Hamlet het kwaai deurgeloopt en in die proses eindelose plesier verskaf aan al sy *analysts*. Die Freudiaanse kritikus moes noodwendig *agter* die geestelike werkinge van beide fiktiewe karakter en skrywer kom. Hoewel dit baie fassinerend kan wees, dra dit nie juis by tot 'n beter begrip van die literêre kwaliteite van 'n werk nie. (Mens sou vermoed dat sommige moderne resensente wat sulke groot woorde en begrippe rondslinger wanneer hulle nuwe werk reduseer tot puin, nie juis veel verder gevorder het as die kritici wat met soveel genoeë hulle nuwe speelding uitgetoets het vroeër hierdie eeu nie.) Freudiaanse insigte wat intelligent en beheersd toegepas word, het natuurlik hulle plek, maar dan binne die raamwerk van die interpretatiewe proses en slegs as 'n trappie op die pad na vollediger insig in die werk onder bespreking.

T.S. Eliot is nog een van die reuse in die Engelse literêre kritiek. Hy is ook 'n uitgesproke ondersteuner van die feit dat die lewens- en wêreldbeskoulike aspek van die hele proses van die uiterste belang is. Hy het selfs eenmaal verklaar dat “the only people who can understand what (I) am talking about are those for whom the doctrine of original sin is a very real and tremendous thing”. Dit is belangrik dat

Eliot dit so skerp onderstreep, want dit het duidelik geblyk uit die voorgaande oorsig dat 'n mens se idees in verband met die letterkunde ten nouste saamhang met beide sy sosiale en godsdienstige oortuiginge. Dit is in ons gefragmenteerde eeu dat sekere van die absurditeite van die suiwer formalistiese kritiek gepleeg kon word. Hall sê onder andere van die New Criticism:

“The lunatics on the fringe of this movement were sitting ducks for the fire of the traditionalists. These latter took malicious pleasure in exposing so-called explications which were based on, say, the explicator's ignorance of the fact that certain words in a seventeenth-century poem had meanings quite different from those they have today”.

Nou dat die stof al gaan lê het, word dit duidelik dat die New Critics en die tradisionaliste heelwat vir mekaar te sê het, en in Hall se opsomming “one can see that the fire of both sides was concentrated on the extreme flanks of the enemy”. Cleanth Brooks, een van die mees gerespekteerde kontemporêre Engelse kritici, kon dus sê dat “experience is a seamless garment, no part of which can be separated from the rest”. Die kritikus van vandag moet sy gespesialiseerde inligting trek vanuit al die velde van “literary scholarship” om sy taak van interpretasie en evaluering volledig te doen.

2. Regverdiging vir die literêre kritiek

Die literator se kritiese aktiwiteit is in 'n sekere sin 'n onvermydelike handeling. Wanneer enige werk van literêre gehalte gelees word, is 'n sekere kritiese instelling tog teenwoordig, en die literator, wat opgelei en fyn ingestel is vanweë aanhoudende blootstelling aan die letterkunde, tree analiserend en evaluerend op. Hy is ook 'n professionele gebruiker van taal.

Daar is natuurlik die houding wat dikwels gehuldig word dat literêre kritiek die skrywer daarvan 'n lisensie gee om jag te maak op al wat voorkom. Dit is, sover dit my aangaan, 'n baie negatiewe siening, en slaag gewoonlik bloot daarin om 'n sterker mate van antagonisme te kweek tussen twee groepe, die literatore en die skrywers, wat tog in 'n baie vrugbare simbiose kan saamwerk. Terwyl absolute standaarde van werklikheid nie bestaan nie, kan die literator tog 'n bydrae lewer om 'n verskerpte bewussyn van die wêreld te kweek deur sy publiek op te voed om fynere nuanses van ervaring van die werklikheid mee te maak. En dit doen hy die beste as hy inligting verskaf uit sy agtergrond as *scholar* wat dinge opklaar sonder om die genot wat daaruit geput kan word, toe te gooi onder teoretisering.

Miskien moet 'n mens hier net vinnig onderskei tussen resensent/literator/teoretikus. Die klem val hier op die middelstap, die ‘professionele’ student van die letterkunde.

Die houding van die literator moet ontwikkel uit 'n werklik nederige bewuswees van sy taak om in hierdie snel ontwikkelende wêreld te help sin en orde skep uit die baie onsamehangende ervarings waaraan die mens daaglik blootgestel word. Waar die

enkele skrywer sin probeer maak en die poging in woorde uitdruk, moet die literator perspektiewe bied wat miskien nie by die eerste oogopslag duidelik is nie maar wat tog daar is. Die taak van die literator is baie beslis nie “murder to dissect” soos Marjorie Boulton dit gestel het nie. Die literator is nie 'n fanatieke ondersoeker wat sy “scientific specimens” ten alle koste wil beskerm en sy verhewe intellektuele vermoëns ten alle koste wil ten toon stel nie. Die literator is eerder 'n ingeskerpte leser wat in die beste belang van sy beroep die korrels van die kaf *probeer* skei (en nie omgee om, as sy insig aanvanklik onvolmaak was, sy idees te verander nie: Eliot kon dit doen!), en op dié manier diensbaar wees. Die einddoel van die literator is om by te dra tot die kennis van en insig in ons wêreld, as deel van die beheersingsproses van die literatuur.

Die funksies van die literator

3.1 Interpretasie/analise

Interpretasie vind plaas met volle inagneming van estetiese wetmatighede. Die werk word beoordeel volgens die eise wat aan die besondere soort/genre gestel word. In die drama sou dit dus nie saak maak of dit 'n werk van Shakespeare is of 'n kontemporêre werk nie, sekere standaarde en vereistes bly dieselfde. Wat wel waar is, is dat die interpretatiewe proses tot 'n redelike mate beïnvloed word deur en aangepas word by die tydperk waaruit die werk kom. Die totale konteks van die literêre werk moet dus betrek word. As voorbeeld sal hier verwys word na werke van Harold Pinter en Tom Stoppard, wat hoog aangeslaan word onder kontemporêre Britse dramaturge.

Interpretasie

Die gewone interpretatiewe proses word toegepas in die studie van karakter en dramastruktuur. Die literator kyk nougeset na dinge soos uitbeelding en ontwikkeling van karakter, toepaslikheid van taalgebruik deur karakters, strukturele oorweginge en ander. Elkeen van die dramas geskryf deur hierdie twee dramaturge kan op eie voete staan as onafhanklike kunswerke. Pinter se mees onlangse verhoogdrama, *Betrayal*, vorm 'n uitstekende eenheid as mens tematies en wat karakter, taalgebruik en uiteindelijke samehang betref daarna kyk. *Rosencrantz and Guildenstern are dead* van Tom Stoppard is 'n briljante werk wat betref taalgebruik en tema. Die stuk het ook 'n uiters interessante en tergende struktuur. By die opvoering of lees van enige van hierdie twee stukke kan mens reg laat geskied aan wat Eliot genoem het die rede vir die aktiwiteit van die literator — “the promotion of understanding and enjoyment”. Maar daar kom nou belangrike oorweginge by wat betref die rol van die literator. Dit word algemeen aanvaar dat 'n dramaturg soos Shakespeare se werk vir die meer algemene leser of student toeganklik gemaak moet word deur die literator met 'n meerdere kennis van die geskiedkundige en filosofiese agtergrond van die Elizabethaanse tydperk. Wat gebeur in die geval van hierdie kontemporêre skrywers? Is die leser/tonceelganger nog afhanklik van hom vir leiding tot volle begrip en genot?

Wat *Betrayal* betref, is die stuk die kulminasie van 'n lang ontwikkelingsproses in Pinter se werk. Hy het beweeg van die skryf van *comedies of menace* na *comedies of manners*. Terwyl die werk dus op die verhoog op eie voete kan staan, verhoog dit die genot van die gehoor en gee dit perspektief om te weet waar in die ontwikkelingsgang van die skrywer se werk hierdie werk inpas. Die plasing van die werk binne die breër raamwerk van die skrywer se werk is natuurlik ook belangrik in die sin dat dit sekere *undertones* in die werk meer begryplik maak. Binne die breër raamwerk van die tyd maak dit ook skielik meer sin as Pinter se temas in verband gebring word met algemene temas van die dekades sestig, sewentig en tagtig: versplintering van die gesin, vereensaming van die individu, die mens se onvermoë om sy omgewing te begryp en sinvol daarbinne te lewe, die ambivalensie van herinnering, die angswekkende onvastheid en onsekerheid van die mens binne eksistensialistiese verband. Die enkele werk kry skielik meer trefkrag as dit gesien word teen 'n sekere agtergrond wat die skrywer (miskien onbewustelik) absorbeer en uitstraal.

Rosencrantz and Guildenstern are dead is 'n verbeeldingryke herinterpretasie van *Hamlet*. Die doel van hierdie herinterpretasie is nie om 'n parodie te skep soos sommige kritici al beweer het nie maar om universele menslike probleme te koppel aan karakters uit 'n ander tydperk wat die moderne mens se dilemma sterk verteenwoordig. In hierdie geval is die literator nodig om vir die leser wat minder ingegrawe is, te lei en te help met die hele verwysingsraamwerk van die drama, omdat dit die rugstring van die werk uitmaak. Die literator kan uit die aard van sy kennis van beide *Hamlet* en die res van Stoppard se werk waardevolle perspektief verskaf. Hierdie werk is nogal meer as heelwat ander werke afhanklik van die literator. Sou mens dit daarom 'n swakker kunswerk kan noem? Ek glo nogal nie. Die hulp van die literator is nou nodig — latere lesers, voel ek, sal uit hoofde van 'n beter begrip van en oorsig oor die huidige tydperk makliker met die werk oor die weg kom. Tans kan mens aanvoer dat dit so 'n goeie en boeiende werk is dat dit die moeite loon om saam met die hulp van die literator aanvanklik, en later alleen met die werk te worstel. Die literator het die "critical and scholarly equipment" om letterlik te dien as wat mens kan noem die blikoepmaker vir die algemene publiek, wat dan kan ontwikkel en 'n fynere sin van onderskeiding, insig en genot kan aanleer.

3.2 Van die literator word tereg verwag dat hy sal evalueer, waarde-oordele uitspreek, homself dus kompromiteer. Uiteindelik kan die kritiese proses dus nie losgemaak word van die lewens- en wêreldbeskouing van die literator nie. Moet hierdie feit nou gesien word as negatief en subjektief? Geen volwasse, gesofistikeerde en subtiële literator sal hom tog skuldig maak aan subjektiewe (in die pejoratiewe sin) kritiek nie — of aan goedkoop moralisering, wat die ander versoeking is vir amateuropredikante wat onder die dekmantel van die literêre kritiek graag preek.

In die loop van die evalueringsproses moet bepaal word of die werk goed of sleg is, en dit word deur estetiese en literêre maatstawwe bepaal. Die uiteindelijke evaluering het ook te doen met die aanvaarbaarheid van die werk vir die publiek, en dit lei mens op 'n ander doringpad, want vir watter publiek moet dit nou aanvaarbaar wees?

Die uiteindelijke oordeel oor 'n werk het te doen met 'n oordeel gebaseer op 'n *gebalanseerde samehang* van *alle elemente* teenwoordig in die werk. Geen enkele element mag oorheers en so die balans van die werk versteur nie. Die morele oorweging wat dus ter sprake kom, is net so geldig soos enige ander oorweging — maar is nie veronderstel om te oorheers binne die raamwerk van die totale struktuur van die werk nie. Die insluiting van enige element in 'n werk moet berus op literêre noodsaak en voldoen aan komposisionele en tematiese eise.

Die literator moet steeds *probeer* uitsluitel gee — maar net soos die skrywer steeds, poog om vrae te stel rondom die lewe, so moet die literator ook “open-ended”. Oordele uitspreek in 'n veld waar daar vir die absolute geen plek is nie. Die oordeel van die literator mag wel meer geldig wees as ander se oordeel vanweë sy langer blootstelling aan en studie van die literatuur, maar sy oordeel sal tog nog deur sy lewens- en wêreldbeskouing gekleur word, al is dit ook hoe implisiet.

3.3 Artikulasie

Die literator is 'n professionele woordgebruiker (dikwels 'n gefrustreerde skeppende woordkunstenaar?) en hy moet standaard stel vir die leser. Sommige van die moderne dramakritici soos Walter Kerr en Robert Heilman skryf so onderhoudend en met soveel werklike gesag dat die lees van hulle kritiek byna netsoveel beteken as die lees van die werke waaroor hulle skryf — in hierdie verband dink mens veral aan Kerr se *Tragedy and Comedy* (1968) en Heilman se *The Ways of the World: Comedy and Society* (1978). Hy moet streef na verfyndheid van styl, helderheid, treffendheid en elegansie. Roberts (1974, p. 8) stel dit in die volgende terme:

“The critic is professional in one respect — his attitude to language. His knowledge in this field is not necessarily an abstract and technical knowledge, the knowledge of the grammarian or the linguist. But it is the practical knowledge of how language produces its effects, and a sensitivity to subtleties in the use of language that is born of long experience of the work of great writers. This is something that is perhaps best thought of as a kind of skill rather than as knowledge in the ordinary sense. It is, at all events, an expertise, in virtue of which he is a professional, not an amateur, but it is not the expertise which he has necessarily to acquire by undergoing a course of professional training. Given natural aptitude and sufficiently wide reading it is something that he may acquire for himself by his own efforts”.

Hierdie stelling gee aanleiding tot die siening van die volgende taak van die literator — opvoeding in die meer formele sin van onderrig aan skoliere en studente.

4. Onderrig

Die primêre taak van die literator (in hierdie sin onderskei van die resesent) is tog onderrig. Dit behels die oordrag van inligting in die doseerproses wat nou verbonde is aan die ontwikkeling van smaak en

diskriminasie by studente en skoliere. Hiermee saam gaan 'n baie belangrike oorweging: die ontwikkeling van 'n kritiese ingesteldheid by die student saam met 'n ruim mate van ordentlikheid — wat in Engels sou kon genoem word *restraint*. Die literator maak hom nie skuldig aan historiese uitbarstings nie, want dit kan eerder dui op 'n oorbetrokkenheid of ingesteldheid. Weer eens is die Engelse uitdrukking baie waardevol — “to damn with faint praise”. Dit is tog soveel meer effektief as giftige verwysings na mense se herkoms en/of geestesgesondheid.

Die gevare verbonde aan die aktiwiteit van die literator het hopelik reeds in die voorafgaande duidelik begin blyk. Die grootste gevaar waarin hy goedsmoeds kan verval, is natuurlik arrogansie, die verbete aanname dat sy eie siening die enigste regte een is. Die literator het 'n *kritiese taak* maar ook 'n *kritiese verantwoordelikheid*, want sy taak is nie om onveranderbare en onbespreekbare oordele te vel nie, maar om sy rol te speel in 'n samewerkende onderneming wat geen vooruitsigte bied op finale insigte nie, maar waar die doel ten minste is om altyd beter te probeer doen en duideliker te probeer sien as wat tot op datum die geval was.

Ten slotte dus: Ons is almal betrokke by die literatuur — omdat ons daarvan hou, omdat ons die basiese kultuurskat, die intellektuele en emosionele en vormlike skat van ons beskawing liefhet — dus waarom vernietig en nie aanmoedig nie? Die literator moet dus sy bes doen om die ondersoekende instelling in sy studente en lesers se houding te versterk en aan te moedig. En, “... important as his activity is in helping the reader or spectator to approach closer to the individual literary masterpiece, he can never delude himself into thinking that this activity is the equivalent of the work of art itself. His job is to clear the underbrush away so that another may walk more easily through the forest” (Hall, 1963, p. 176).

REFERENCES

- HALL, V. 1963. *A Short History of Literary Criticism*. New York, University Press.
ROBERTS, M. 1974. *The Fundamentals of Literary Criticism*. A Blackwell Paperback.
ELIOT, T.S. 1920. *The Sacred Wood*. London, Methuen and Company.