

ANGYALOSI GERGELY

## *Irányzatok a 20. századi irodalomkritikában*

Milyen eszközeink lehetnek arra, hogy leírjuk az elmúlt század főbb „kritikai irányzatait”? Egyáltalán: beszélhetünk-e irányzatokról ezen a beláthatatlanul nagy területen? Kritikán nálunk a napilapokban és a folyóiratokban megjelent, részben vagy egészben műbíráló-jellegű írásokat szokás érteni, szemben azokkal az országokkal, amelyekben a tág értelemben vett kritika lefedheti az irodalomtörténet-írást és/vagy az irodalomtudományt is. Aligha formálhat igényt bárki is arra, hogy, úgymond, „áttekintse” ezt a mezőnyt, s az ide sorolható százezres nagyságrendű írástömeget. Ráadásul a karakteres kritikusok mindegyike kialakítja a maga sajátos beszédmódját és eszközkészletét, olyannyira, hogy felismerjük a stílusáról, akár a nevét letakarva is. Ettől azonban még nem biztos, hogy valamilyen „irányzatot” képviselnek. Olyan osztályozási elveket kellene tehát keresnünk, amelyek segítségével csoportokat különíthetünk el, csoportokat, amelyekbe igencsak eltérő kritikusegyéniségek is egymás mellé kerülhetnek anélkül, hogy egyformaságra kárhoznánk őket. Az ilyen osztályozás elvileg képes lehetne arra, hogy valamiféle rendet tegyen ebben az áthatolhatatlannak és kaotikusnak látszó sokaságban, mégpedig anélkül, hogy az elemzőtől a teljes mezőnyt átfogó ismereteket várnánk el, ami teljes képtelenség volna.

Egy hozzám közelálló külhoni példát idéznék fel. Roland Barthes 1963-ban írt egy cikket *A két kritika* címmel. Az egyik típusba az objektivitás álarca mögé rejtőző, valójában azonban nagyon is agresszív ideológiai elfogultságokat hordozó pozitívizmust sorolja. Morálisan elfogadhatóbbnak, de egyáltalán nem ártatlannak tartja az „interpretáló kritikát”, amelynek az a lényege, hogy az irodalmi művekhez „a jelenkor valamelyik nagy ideológiájából kiindulva közeledik”, „legyen szó az egzisztencializmusról, a marxizmusról, a pszichoanalízisről vagy a fenomenológiáról”. Elismeri ezeknek a törekvéseknek a hasznosságát, vagyis azt, hogy új szempontokkal gazdagították az irodalomtudományt, de látja azt is, hogy eleve képtelenek arra, hogy számot adjanak az irodalmi szövegek autonóm létezőmódjáról. Ezért tulajdonképpen egy harmadik típusú kritikát is posztulál, amelyet *immanens* interpretációnak nevez. Nem más ez, mint *a minimalizált külsővé tétel* eszménye. Ugyanis minden értelmezés külsővé tételt jelent: ha nem alkotok a műhöz képest külsődleges értelmező diskurzust, akkor nem marad más számomra, mint hogy betű szerint elismételjem azt. Ám legalábbis törekedhetek arra, hogy ez a kívülszerűlés minél csekélyebb legyen. Barthes szerint minden jelentős mű lényegében „önmaga modellje”, s ez a modell csak utólag, a befogadó aktivitásának köszönhetően bontakozik ki az interpretáció során.<sup>1</sup> A minimalizált külsővé tétel eszményének elméleti kulcsszava a *homológia*, szemben a pozitívista és az interpretáló kritika *analogikus* működésével.

Milyen tanulságokat vonhatunk le a Barthes-féle tipológiai kísérletből a magyar irodalomkritika történetére vonatkozólag? Közismert, hogy a 19. és a 20. század fordulóján kialakult nálunk a műbíráltnak az a típusa, amelyet a mai napig impresszionista kritikának nevezünk. Ez sok szempontból rokonítható azzal a módszerrel, amelyet Barthes „immanensnek” nevez. Noha az impresszionista kritika fogalmát nem könnyű meghatározni, gyakorlatilag majdnem mindegyik kritikátörténeti munka él vele. Általánosságban annyi mondható el erről a bírálói attitűdről, hogy a kritikus szubjektivitás és a mű találkozását próbálja megragadni és bemutatni, lehetőleg minél kevesebb elvi közvetítéssel, a lehető „legnaivabb” módon, a spontaneitás maximumán. (Ebben rokonságot mutat „a minimalizált külsővé tétel” elvével, ugyanis a befogadó személyiségét nem sorolja a művön egyértelműen kívül eső tényezők sorába.) Ezek a kritikusok arra helyezik a hangsúlyt, hogy ki-domborítsák, miféle módosulásokat idéz elő a tudatukban a művel való találkozás. („A jó kritikus az az ember, aki elmeséli, milyen lelki kalandokat élt át a remekművek között” – írta Anatole France.)<sup>2</sup> Szemben állnak minden tudományosnak szánt objektivizmussal. Módszerük az, hogy nincs módszerük, mivel minden rendszer eleve gyanús a szemükben. Ez persze erősen kétségessé teszi, hogy lehetséges volt-e valaha is koherens impresszionista kritikai magatartás? A szakirodalom válasza erre a kérdésre általában nemleges. Szokás arra hivatkozni, hogy a legelszántabbnak elismert impresszionisták is használtak gondolatmenetük kifejtésekor előzetesen felállított kritériumokat, folyamodtak dogmákhoz, hivatkoztak szabályokra. Ha ezt a megközelítést teljesen elfogadnánk, úgy impresszionista kritikusok voltaképpen sohasem léteztek; csupán olyanok, akik meggyőződésből (szubjektív, racionalizmus ellenes mítoszaikhoz való ragaszkodásból) nem voltak hajlandók tisztázni saját működésük elvi előfeltételeit és kimondatlan dogmáit. Jómagam nem osztom ezt a nézetet. Az egyes kritikusok gyakorlatában ugyanis óriási különbséget jelent az, ha úgynevezett „tények” (pozitivisták kritika) vagy valamelyik „nagy elmélet” mögé húzódva közelítik meg a műveket, vagy pedig tudatosan törekednek arra, hogy a lehetőségek szerint megszabaduljanak minden „külső” tényező gyámságától az irodalomértésben. Erre még akkor is lehet törekedni, ha végső elemzésben tudjuk: elérhetetlen célkitűzésről van szó. Bodnár György ezt így fogalmazta meg: „A kritikai impresszionizmus tehát voltaképpen nem rendszertelenség, hanem egy új rendszer, amelynek megfogalmazása azonban nem az elméleti munkákban, hanem a gyakorlati kritikákban és esszéikben történik meg.”<sup>3</sup>

Az impresszionista kritika mint típus a mai napig jelen van az irodalmi életben, ha művelői nem feltétlenül sorolják is ide magukat. Emlékeztetnünk kell arra, hogy bár ez a kritikátípus is Nyugat-Európában (Franciaországban és Angliában) lépett föl a 19. század nyolcvanas éveitől a *l'art pour l'art* szemléletmódjával karöltve, Magyarországra érve lényeges funkcióváltáson ment keresztül. Legnevesebb képviselőjének, Ignotusnak a tollán az irodalom, s általában az esztétikai szféra autonómiájáért folytatott harc eszköze lett. A nagy nyugati országokban efféle függetlenségi harcra természetesen már régen nem volt szükség. Az impresszionista kritika az úgynevezett esztétizmus nagy áramlatához kapcsolhatóan jött létre. A 19. század végének és a 20. század elejének magyar irodalmi és művészeti életében is bőségesen hagyott nyomot az osztrák, illetve a nyugat-európai esztétizmus. A Hu-

sismanshoz, Wilde-hoz, d'Annunziohoz hasonlóan radikális esztétista írásmódra, életvitelre, filozófiai igényű önmegfogalmazásra azonban aligha találnánk példát. A *l'art pour l'art* következetes és minden egyéb szempontot nélkülöző vállalása alighanem elképzelhetetlennek látszott a kor hazai irodalmi és művészeti életében. Ignóus maga is csak a következő agnosztikus kritikusi hitvallásig jutott el: „Ha akarom: a kő beszél; ha akarom, a szó hallgat. A művészetnek csak egy törvénye van: csinálj, amit akarsz, ha meg tudod csinálni.”<sup>4</sup> A harcosan radikális esztétizmust ez a relativista álláspont nyilvánvalóan kizárja.

A tízes évek végére azonban esztétizmus, ez a hozzánk némi késéssel érkezett kulturális sodrás végképp illúzióként lepleződött le. Ennek a folyamatnak a legszébb esszéisztikus leírását a Szerb Antalnak köszönhetjük. „Amit modernnek éreztem, a *fin de siècle* világhangulat, éppen akkor omlott össze, amikor én átéltem. A világháború végén *az igazán modern emberek* (kiemelés tőlem, A. G.) már megmosolyogták az ártalmatlan esztétikai világszemléletet, a fogatlan *l'art pour l'art*-t, a dandyizmustól undorodtak, a szubjektív filozófiát kezdte a fenomenológiai iskola objektív idealizmusa eltemetni, az individualista hóbortokat a kollektivisták hóbortok, a dekadens finomkodásokat az aktivista izommutogatás.”<sup>5</sup> De az esztétizmus mint a modernség egyik áramlata mégiscsak beírta magát a 20. század kultúrtörténetébe, és talán nem tévedünk, ha azt állítjuk, hogy néha még ma is hoz új (és első pillantásra talán nem könnyen azonosítható) hajtásokat.

Persze már a haza impresszionista kritika térnyerésével egy időben megjelentek ellenfelei is, akik normativitást, bizonyos törvényszerűségek felismerését várták el a műbírálat professzionistáitól. A leghíresebb példa erre *Az utak elváltak* című Lukács-cikk 1910-ből, amely név nélküli polémia „a magyar impresszionizmus egyik legfinomabb elméjű kritikusával”, vagyis Ignóussal. Nem fogadja el, hogy a művész bármit megtehet, ha elég tehetséges ahhoz, hogy megcsinálja, amit akar. Lukács szerint a művész eredendő célkitűzése is bírálható. Világnézeti (ma úgy mondanánk: ideológiai) alapunk lesz arra, hogy helytelenek, elérésre nem érdemesnek minősítsük a célt is, nem csupán a kivitel esztétikai minőségét. A kifejezés eszközei a végcélból – amivé az impresszionizmus változtatta őket – ismét eszközzé válnak a *lényeg* kifejezésének szolgálatában. Az impresszionisták fejére tehát le fog sűjtani a dorong – jósolta vérfagyasztó komolysággal Lukács. Idézhetünk ugyanebből az évből egy másik idevágó dokumentumot. A szerző, Szilasi Vilmos szintén filozófus; *A kritika elmélete* című tanulmányát az Alexander Bernát tiszteletére összeállított *Emlékkönyv*ben publikálta. Szilasi feltételezi az abszolút és normatív kritikai értékek létét; ezek függetlenek a tapasztalattól és nem változnak a külső körülmények szerint. Érvelésmódja megejtően árulkodó és őszinte. „Tagadnunk kell minden impresszionizmust, mert rendben bízunk, rend van, rendnek kell lennie. Mert belső nagy idegenkedéssel fogadunk minden olyan törekvést, amely ennek a rendnek a megbontásához vezet.”<sup>6</sup> Szilasi alapvetően neokantiánus fogalmakban gondolkodik, ezeket ötvözi egyfajta sajátos lélektaniséggel. Így lesznek nála a kritikai értékek „apriori formai értékek, amelyek egy pszichológiai szükségletnek kifejezői”, a formák pedig a fentebb igényelt *rend* kategóriái. Meg kell említenünk, hogy mindezt kiegészíti egy életfilozófiai réteggel, nevezetesen Dilthey élményelméletével. De ez csak megerősíti abban a meggyőződésében,

hogy a tetszésnek abszolút normái, az alkotásnak pedig abszolút szabályai vannak. Az előbbieket a kritika elmélete, az utóbbit a poétika hivatott kutatni.

Ebből a normatív kritikaelméletből merev, neoklasszicista irodalomeszmény bontakozhatott volna ki, ha lett volna komoly visszhangja. De nem volt, így csak regisztrálhatjuk ennek a vonulatnak a teoretikusan nagyon színvonalas jelenlétét a hazai kritikai irodalomban. (Ernst Bloch ebben az időszakban szó szerint neoklasszicistának minősítette Lukács ízlését.) Ha lenne mód ennek a kritikai irányvonalnak a bővebb tárgyalására, nyilvánvalóan sort kellene keríteni a Vasárnapi Kör több tagjának (kivált Fülep Lajosnak) a nézeteire, de Babits Mihály korabeli kritikai munkásságára is. Ez utóbbiról már Komlós Aladár megállapította, hogy „vele és Lukács Györggyel kezdődik kritikánkban az elfordulás az esztétikai kritikától a filozófiai kritika felé”.<sup>7</sup> A húszas években azután a *Nyugat* első nemzedékének nagy író-kritikusai közül többen is ehhez az újklasszicizmusnak minősíthető felfogáshoz közelednek, vagyis egyfajta normatív eszmerendszer függvényében képzelik el a kritika lehetőségeit. Példaként hivatkozhatunk a kritikaíró Karinthyra, aki egyre határozottabban vitatja az elhíresült ignotusi álláspontot, s a művészet nélkülözhetetlen alkotórészének tartja az „eszmei tartalom” megjelenését, amely voltaképpen már nem is tartozik a művészet területére. Ez a kritikai irány tehát bizvást párhuzamba állítható azzal, amit Barthes „interpretáló kritikának” nevez. Képviselői valamilyen filozófiai vagy elméleti iskola elveit próbálják alkalmazni kritikus tevékenységük során. Az úgynevezett „esszéíró nemzedék” képviselői különféle változatokban ezt a szemléletmódot fogadták el. „A világ értelmetlen káosz, ha nem lépünk rendező elvekkel elébe, az igazság szertefoszlik, ha nem öntjük kész fogalmi edényekbe. Csak akkor ismerhetünk meg, ha már tudással rendelkezünk; nem keresnénk, ha már nem találtunk volna valamit. Világnézet nélkül csak a passzív szemlélődés olcsó gyönyörét élvezheti a lelkünk” – írta Halász Gábor 1928-ban.<sup>8</sup> S azokat az irodalomtörténészeket és kritikusokat is ide sorolhatjuk, akik rövidebb-hosszabb ideig a szellemtörténet égiske alatt működtek. Külön tárgyalásra szorulna Horváth János esete, aki műveiben kifejti a nemzeti klasszicizmus normatív eszményét, s az azt megalapozó „erkölcsi ihlet” fogalmát. A szellemtörténet szerepe nála elsősorban annak elfogadását jelenti, hogy az irodalomban bizonyos eszmék realizálódását látja. S noha Klaniczay Tibor szerint korábbi munkásságában felfedezhetők az irodalom immanens szemléletére irányuló törekvések, később elszakadt ettől, mivel az a meggyőződés kerekedett felül benne, hogy „az ízlés leple alatt világnézetek harca folyik: politikai, társadalmi, erkölcsi ellentéteké”.<sup>9</sup> Valóban csak sajnálhatjuk, hogy a két világháború között gyakorlatilag felhagyott a kritikaírással; így voltaképpen nem tudjuk, milyen lett volna ebben a korszakban egy őríási tudású, konzervatív irodalomtörténész által írott kritika.

Aktív kritikus volt ellenben Schöpflin Aladár, aki minden különbség ellenére Horváthhoz hasonlóan úgy látta, hogy „az irodalom organikus valami, a nemzet életének olyan életjelensége, mint akár a politika vagy a gazdaság, s ezért minden irodalmi jelenségnek megvannak, meg kell legyenek a gyökerei valahol a társadalomban, amelynek az irodalom egyik megnyilatkozási formája. Ezeknek a gyökereknek a megkeresése, nézetem szerint, előbbre való és fontosabb feladata a kritikának, mint a hibák és erények terméketlen méricskélése. Azt hiszem, job-

ban meg tudom állapítani valamely író vagy irodalmi mű jelentőségét, ha kitapintom azokat a szálakat, amelyek a társadalmi élettel s a társadalom mindenkori lelkiállapotával összefűzik, mint ha mégoly éleselméjűen boncolgatom is jó és rossz tulajdonságait. Megérteni az írókat és művészt – ez a kritika igazi feladata, s abban a képben, amelyet ezzel a megértető módszerrel rajzol a kritikus, megvan az értékítélet is.” Ezt 1907-ben írta Schöpflin, nagyjából ugyanakkor tehát, amikor Ignó az impresszionista kritika mintaértékű szövegeit publikálta. Húsz évvel később, a *Nyugat* 1927-es jubileumán ő is két kritikustípust különböztet meg, akárcsak később Barthes. (Az írást Rákai Orsolya kiváló Schöpflin-könyve nyomán ismertetem, amely megjelenés előtt áll.) Az egyik típus az, aki valamilyen elméletből indul ki, „szélesebb tudományos alap létrehozására törekszik, általános szempontokat kíván megállapítani, s a műveket ezekhez méri”. A látszat ellenére mégsem objektív, mert „egy ízlésbeli, felfogásbeli párt embere, előre megállapított programmal, melyet azonban az irodalom egészének kritériumrendszerével azonosít”. Általában konzervatív felfogású, irritálják a radikálisan új jelenségek, viszont pozitív szerepet játszik a kanonizációs folyamatok megerősítése és az olvasóközönség nevelése terén. A másik fajta kritikus ezzel szemben „még kissé kérkedik is azzal, hogy az elméletet nem tartja fontosnak”. A tehetségek érdeklik, nem a szabályok s a programok; a mű által okozott élményből indul ki, írásmódja közelebb áll a művészhöz, mint a tudóshoz. A tehetségek gondozását és kritikai támogatását tartja céljának. „A mű megítélésében az író feltételezett intencióinak juttatja a főszerepet, az irodalmi alkotást a benne megnyilvánuló művészi tendenciák és ezek megvalósulásának sikeressége vagy sikertelensége alapján szemléli.”<sup>10</sup> Látjuk, ez a felosztás a húszas évek impresszionizmus-neoklasszicizmus szembenállását tükrözi; önmagát Schöpflin nyilván egyik oldalhoz sem sorolja. Való igaz, hogy az a kritikafelfogás, amelyet ő testesített meg, mindkét végtől tartózkodik; nagy jelentősége lett volna annak, ha Schöpflin iskolát tudott volna teremteni. Erre azonban sem a második világháború előtt, sem pedig utána nem nyílt lehetőség.

Az 1945 utáni néhány szabad évben az irodalmi folyóiratok némelyike még megpróbálta érvényesíteni a *Nyugat* szellemi örökségét. A *Magyarokról* írja például Németh G. Béla, hogy kritikai rovata „többségében a *Nyugat* hasonló részlegének folytatásaként tekinthető. A műalkotást nyelvi tekintetben elsősorban a Zolnai-féle *Széphalom* által közvetített Croce-, Vossler-, Bühler-, Meillet- s társaik által kidolgozott módszerekkel közelítették meg, akár ha nem ismerték is e szerzőket. Ez szorosán és jól illeszkedett a műalkotás tárgyának, az író magatartásának a Dilthey-féle Erlebniss-, élményesztétika individuális és szociális, személyes és társadalmias, historikus és reminiscenciás magragadó és értelmezésmódjához. A hangnemben az esszéisztikus dominált, de nem akadályozta az elemző módot és a megrovó tónust, sem esztétikai, sem társadalmi-művelődési tekintetben.”<sup>11</sup> Ez alighanem a kor több „polgári szemléletű” irodalmi lapjáról elmondható. Sorsuk közös volt, amennyiben egytől egyig áldozataivá váltak a megszilárduló diktatúrának. A kritikai függetlenség évtizedekre megszűnt, s ez nagy vonalakban még akkor is igaz, ha eszünk ágában sincs egységes tömbként kezelni a Rákosi-korszakot és a lassan felpuhuló Kádár-érát. Nyilvánvalóan szükség lenne a szocializmus évtizedei alatt működő irodalomkritikai gyakorlat történetének megírására, de egy ilyen vál-

lalkozásnak még az alapjait sem raktuk le. A rendszerváltás utáni időkre nagy vonalakban szintén ráillik a Barthes-i „két kritika” tipológiája. Ennek e korszaknak is megvoltak a maga „nagy elméletei”, amelyek ugyanúgy némi késéssel érkeztek el hozzánk, mint a többi nagyszabású teória a 20. században. A recepcióesztétika, a hermeneutika és a dekonstrukció különféle válfajai, vagy a legújabb gumicsontként szolgáló „medialitás”-elméletek mind ezt a funkciót töltötték be. Az 1995-ös pécsi kritika-vita szinte karikatúrisztikus élességgel mutatta meg a „tudományosan megalapozott” illetve a műveket a maguk individualitásában, az elméleti gyámság alá helyezést kerülve megragadni kívánó irányvonal konfrontációját. Aki nem tudta előre, mi készül ezen a tanácskozáson (mint például jómagam), azt minden bizonnyal váratlanul érték a vita során felszínre bukott szenvedélyek. Ez pedig arra utal, hogy lehet abban valami, amit Horváth János írt: az ízlés leple alatt világnézetek, erkölcsi és politikai felfogások harca folyik. Az ízlés tehát veszélyes dolog; a kritikától pedig aligha várhatunk mást, mint hogy vállalja a veszélyt.

#### JEGYZETEK

1. Roland Barthes: *A két kritika*. Helikon, XXXVIII., évf., 1992/2, 278.
2. Idézi Komlós Aladár: *Kritika és kritikusok*, Nap Kiadó, 2004, 76.
3. Bodnár György: *Az impresszionista kritika rendszerellenessége és rendszerigénye*. In: *Jövő múlt időben*. Balassi Kiadó, 1998, 223.
4. i.m., 465.
5. Szerb Antal: *Könyvek és ifjúság elégiája*. In: Szerb Antal: *Gondolatok a könyvtárban*. Magvető, 1971, 657–658.
6. Szilasi Vilmos: *A kritika elmélete*. In: Alexander Bernát Emlékkönyv. Franklin, Budapest, 1910, 638. skk.
7. Komlós Aladár: *Gyulaitól a marxista kritikáig*. Akadémiai Kiadó, 1966, 172.
8. Idézi Bodnár György: *Műfaj vagy közérzet?* In: *Párbeszéd az idővel*. Argumentum, 2009, 383.
9. Idézi Bodnár György: *Horváth János és a századeleji irodalmi megújulás*. In: *Jövő múlt időben*. Balassi Kiadó, 1998, 413.
10. Rákai Orsolya: *A teljes zenekar. Schöpflin Aladár és a társadalmi modernség irodalmi jelentősége*. Kézirat, 2013, 83–84.
11. Németh G. Béla: *Hét folyóirat, 1945–1950*. Csokonai Kiadó, 2000, 14.

TVERDOTA GYÖRGY

## *A szakkritika ma*

A kritikáról folyó, a maga módján színvonalas, egyes pontokon vitákká sűrűsödő gondolkodás során a szerzők hallgatólagosan elfogadnak bizonyos előfeltevéseket, hogy mielőbb sorra vehessék azokat a kérdéseket, amelyeket ők a műbírálat izgató, megoldásra váró problémáinak ítélnék. Az út lerövidítésének effajta manőverei általában elfogadhatóak, de a hallgatólagos közmegegyezés egyik pontja hiányérzetet kelt bennem. Mintha közömbös, zárójelbe tehető, sőt, talán elhanyagolható lenne, hogy milyen a kritika tárgyát képező szöveg státusza. Mintha a kritikusnak mindig az irodalmi forgalomba frissen bekerült termékekkel és csakis azokkal