



Vitéz Ferenc

Kritika és mű

I. Mivel a műkritika feltételezi a művet (amit mérlegre tesz), tudományként (Frye) – mint az irodalom- vagy művészettudomány része – másodlagos szerepet kap a művészi alkotás mellett, noha a de maníanusok úgy vélik: értelmező, új jelentést képző szerepénél fogva az olvasó (befogadó) megkülönböztetett státuszát megszerző kritikus maga is olyan háttással van a világra (de a kultúrára mindenképp), mint a tudós vagy művész. Az új irodalomtudomány (new criticism) a forma mögött már nem a tapasztalatot, a művész világról alkotott képét keresi, hanem a világ megalkotásának mikéntjét (Paul de Man). Az imitáció helyett a kreáció, a kommunikáció helyett a participáció lesz számára fontos; ugyanakkor a kommunikáció maga is participáció (Horányi): kommunikatív cselekvés (Habermas) egy új narratívum megalkotása is (Terestyéni). Az új kritikaelméletek ezért a mű nyitottságát (Eco) és társadalmi meghatározatlanságát részesítik előnyben, félretéve a tradíciót, a referencialitást és az esztétikumot, de nem mondva le az ízlésről vagy a játék, szimbólum és ünnep (Gadamer) aktusairól. A mű nyitottsága dekonstrukcióra szólít, míg a befogadó szándéka egy új világ megalkotása, vagy az ismert aforizma szerint: a szöveg (a mű) egy olyan piknik, melyre a szerző a szavakat hozza, az olvasó pedig a jelentést. Ez a példa is a de maníanus aktív befogadásra utal, ám az olvasó jelentésképzése korlátozott, hiszen csak abból a készletből „fogyaszthat”, amelyet a szerző hoz neki. Továbbra is kérdés azonban, hogy vajon végtelen számú jelentés képződhet-e így, és mindaz, amit az olvasó hoz a piknikre, „nem volna más, mint a történetileg mindig változó ízlés?” (Radnóti)¹ S mit kezdjünk a kánonelméleteket fölülíró, az alkotóműhely próbáját kiálló művészi tapasztalattal (Wild, Füst, Németh); vagy az emberi létezésformának keretet adó, teremtő értékelés problémájával (Baránszky-Jób)?²

A 20. század második felében a befogadás (hatás és interpretáció) állt az esztétikai érdeklődés középpontjában, s az értelmezői szabadság több következménnyel járt. Radnóti Sándor érvelése szerint megtámadta a műalkotás közvetlen élvezetre alapuló fogalmát – hiszen az interpretáció intellektuális mozzanata csökkenti a művészet érzéki voltát –; megtámadta a kritikus státuszát – aki eredetileg kizárólagosan hivatott a mű értelmezésére –; megtámadta a szerzőt (relatívává tette szerepét, így deszakralizálta). Az új olvasótípus új embertípust (vagy műveltségisményt) alkotott: a létezést a könyvek világában vagy azon keresztül értelmező individualista műélvezőét, aki saját interpretációival szintén hozzájárul a világértelmezéshez.³ A kritika hatásának – vagy a kritika (művészetfunkciókat átértelmező) öndefiníciójának – szintén betudható, hogy a kortárs műalkotások kommunikatív cselekvéssjellege fölerősödött, mind nagyobb jelentőséget kap a „terempunka”, és a művészi alkotás szerepét gyakorta veszi át a művészetről való beszéd (Radnóti, Tatarkiewicz, Peternák).⁴



Baránszky-Jób axiómája szerint „az emberi létezésforma az értékelve teremtés”, ezért a műkritika nem mondhat le a „teremtő értékelés” státuszáról, tehát az értékindividualizáció intellektuális élményében a megismerés, az erkölcsi cselekvés, az értékvalóság esztétikai konstituálásának stációt⁵ is figyelembe kell vennie. Az individualizáció intellektuális élményének közvetítettsége indokolja, hogy a kritika diszciplína- vagy művészetjellegére vonatkozó diskurzushoz – a művészetkritika publicisztikai, ideológiai-közművelődési aspektusai mellett is érvelve – társult a filozófiai nézőpont, így nemcsak az irodalomelméleti jelleg erősödött, hanem az értékelés az esztétika művelésének egy sajátos területe lett.⁶ A kritika olyan, mint Naomi Wolf könyvében (*The Beauty Myth*, 1990.) a nők öltözete (egy jelrendszer részeként bármelyik ruhadarab ellenük fordítható⁷), és ugyanúgy megtámadható Apollón, a művészisten által, mint Marszüasz, a kritikusok mitológiai őse, akit – mivel nem volt elragadtatva a legújabb dalszerzeménytől – Apollón egyszerűen megnyúz.⁸ Hovatovább a gyakorlat azt mutatja, hogy nem is a kritika és a kritikus, hanem a műalkotás olyan, mint a női ruha vagy a megnyúzandó Marszüasz; s a kritikát talán még több vád éri, mint amennyit maga képes megfogalmazni a bírálat tárgyát jelentő műről. Komlós szerint nincs eszményi kritika, inkább történetileg kialakult formái vannak, ám ha mégis valami állandót kívánunk keresni benne, azt nem az esztétikában vagy az aktuális kánonban kell keresnünk, hanem közvetítő intézményjellegében – s már át is léptünk az irodalomelmélet (esztétika, művészettudomány) területéről a művészetszociológia terebélyesedésébe. Megbízható kalauzunk Hauser Arnold, aki – a szerzőtől a közönségig vezető úton, az élményen át a „fogyasztásig” – nemcsak a megértés és félreértés kérdéseivel foglalkozik, de a közvetítő intézmények sorában kiemelt szerepet ad a műkritikának.⁹ S aktualitást ad a kritikáról szóló diskurzusok ismertetéséhez az a tény, hogy 2012-ben emlékezünk az irodalmár-irodalomkritikus Komlós Aladár és a művészetszociológus, esztéta és filozófus Hauser Arnold születésének 120. évfordulójára.¹⁰

II. Komlós Aladár a 18. századtól a 20. század közepéig tekintette át a kritikaírás eszmei alapjául szolgáló esztétikai nézetek változásait, ennek megfelelően mutatta be a kritikairás magyar és európai gyakorlatát, számos példával illusztrálva felvetéseit.¹¹ A 18. század közepéig azt hitték: a régi törvények (Arisztotelész) követésével érhető el a tökéletesség. A kritikus úgy vélte: ő a művészet törvénykönyvének legavatottabb ismerője, jobb, mint az író. Művész és kritikus lassan egymás ellenségei lettek. Ha a kritikus téved, akkor sem hibás: a tudós szakszerű értékítélete megalapozott. Komlós Molière orvosának példáját idézte föl, miszerint a kritikus tévedés nemcsak a közönség esztétikai ítéltöképességét torzíthatja, de sorsokat, életeket is befolyásolhat: „Én Artemiust pártolom. Igaz, hogy megölte betegét. De legalább teljesen szabályszerűen járt el.” (180)¹² A modern kritika (kialakulását Komlós a klasszicizmus és romantika idejére tette) szabályok helyett egy jelentős egyéniség szuggesztív kifejezését kereste az irodalomban, s ekkor került közel a közönséghez és írókhoz, betöltve közvetítő, ízlésalakító szerepét. Már a 18. századi francia klasszicista elvekben felfedezhető volt az újfajta alapállás: keresni kell valamilyen formán túli, mélyebb tartalmat is a műben, valamit, ami a jelentős alkotást kiemeli a többi mű közül. Boileau az ítélezésben már döntő szerepet tulajdonított az ízlésnek, felismerve, hogy a művekben van valami szabályokba nem foglalható érték („je ne sais quoi” – „nem tudom, mi az”). Az ítélet tehát a szív eredménye, amit az ész utólag igazol. (180)



A legjobb kritikusok egyben szépírók is voltak (a hosszú sorból emeljük ki Goethe, Thomas Mann, Hugo, Baudelaire, Gide, Valéry, Coleridge, Eliot, a honi irodalomból Kölcsey, Gyulai, Arany, Babits, Ady, Kosztolányi, Móricz, Illyés, Németh László nevét) – a művész tehát saját alkotói énjének, az alkotás természetének átéltségével tudta a kritika nyelvére lefordítani az általános esztétikai sajátosságokat. „A kritika azóta megértő és értékes, mióta holt szabályok helyett az eleven ízlésen alapszik” (181), ám eredményeit sajátos értékei tették vitathatóvá: szót kapott benne a szubjektivitás. Megkezdődött a harc a kritikai objektivitás és a szubjektív kritikus irányok között – a romantika óta a kritika két ellentétes áramlat küzdőtere lett.

S szembesülnie kellett azzal a dilemmával, hogy saját tevékenységét tudományként vagy művészetként értékeli-e. Komlós felsorolta a kritikus lehetőségeit arra az esetre, ha nem tud dönteni a felől, hogy a kritika művészet legyen-e vagy tudomány: Taine elméletét követve, lemond az ítéletről, s beéri a pusztá megértéssel; vállalja a teljes szubjektivizmust – ehhez az impresszionizmus esztétikai elmélete szolgálhat kiindulási pontként; újra megkísérel általános érvényű törvényeket találni az ítéletalkotáshoz. (182)

Ám továbbra is kérdés marad: ha a kritikus ítél, hogyan kerülheti el a tévedést? A miben vagy a hogyanban rejlik-e a mű értéke? A hasznosságban vagy a szépségben-e? Még ha létezne is tökéletes lírai vagy drámai alkotás, ez nem jelenti egyúttal azt is, hogy létezik a tökéletes kritika. A baklövésekre Komlós számos példát idéz: sokáig elutasították Rembrandtot; Gide félredobta Proustot; Kölcsey kicsinyelte Csokonait és Berzsenyit, Németh László József Attilát; erkölcsi és politikai okok miatt Petőfi nem szerette Goethét, Tolsztoj nem értékelt Shakespeare-t... (182–183) S problémás a népművészet (tárgyalkotás, díszítés, folklór) kritikai megítélése, ahol végső soron nincs szükség kritikára, hiszen az alkotó és a közönség azonos. Az alkotó és közönség szétválása viszont valódi kérdés más művészetekben, amelynek szociológiai feltétele az alkotó mecénástól való elfordulása, ezzel együtt a szélesebb közönség kialakulása (amely feltételeket a felvilágosodás teremtette meg).

A kritika a művész számára – ideális esetben – egyfajta értelmes visszhang, a „halhatatlanság illúziója”. (183) A művészek többsége igényli a kritikát,¹³ de az olvasónak is szüksége van az előzetes selejtezésre, megértésre és közvetítésre. A kritika sokszor „csak” befejezi azt, amit a művész elkezdett, amit a világban meglátott, de nem magyarázott meg, csak érzékeltetett. A feladatát jól teljesítő kritikus ezért nem ellensége az alkotónak, hanem szövetségese, segítője: „A kritikus egyszerre ura és szolgája az irodalmi életnek. Akkor is irányít, ha szolgál.” (184)

Az esztétikai kritikáról Komlós úgy véli, hogy a művészt gyakran inkább ez érdekli, nemcsak saját műveiben, hanem másokéban is. „Hiszen szemben az olvasóval, aki készen kapja a művet, neki meg kell küzdenie az alkotásért, nem csoda hát, ha nemcsak az érdekli, neki sikerült-e megcsinálnia, amit akart, hanem másnál is arra kíváncsi, mit hogyan írt meg, kiből mennyi a tehetség nyers ereje és a mesterségbeli tudás. (...) Gyakran ösztönösen viszolyog is a világnézeti kritikától. Valószínűleg, mert az alkotás elvben minden mai és jövőd ember képzeletéhez és érzelmeihez szól, míg a tartalmi kritika egy csoport nevében mond ítéletet.”¹⁴

S az esztétikai kritika ritkábban hibáz, mint a türelmetlen világnézeti kritika, noha a tisztán esztétikai kritika nem elégítheti ki a befogadói igényeket, mert legfőjebb azt állapíthatja meg, hogy a kérdéses mű elég erővel fejezi-e ki szerzőjét, de hogy milyen a szerző



egyénisége, arra már nem tud kellő választ adni. Ez a fajta esztétikai vizsgálat csak akkor lenne elegendő, ha a műnek semmi más specifikuma nem lenne az esztétikai tartalom kívül.¹⁵

S hogy tudomány-e a kritika? Az esztétika és a poétika sem kínál olyan törvényrendszert, melynek alkalmazása a tudományos kritikát lehetővé tenné. (185) A kritikusnak ismernie kell az esztétikum sajátosságait, a művészettörténeti áramlatokat, műfaji és stílusbeli jegyeket, az egyes életműveket, de azok alkalmazása érzékenység és szubjektív élmény függvénye. A kritikai érzékenység kialakulásának objektív feltételeit jól illusztrálja, hogy a botfülű nem lehet jó zenekritikus, a színvak nem értékelheti a képzőművészetet, a nőgyűlölő a feminista irodalmat. Sőt, a saját korukban mértékadónak számító esztétikai elvek idővel maguk is módosulnak – az esztétika történetét átnézve, kiderül: egy kritikus mindig olyan mértékben tévedett, ahogyan pusztán az elméleteket követte. (186)

A tudományosnak tetsző kritika általában dogmatikus (az elmélet akadályozhatja is a helyes értékelést): a művészség szempontjából meghatározott tulajdonságokat túlértékeli, a többit hajlandó figyelmen kívül hagyni. Helyes ítélet akkor jöhet létre, ha a kritikus a mű egészét fogja föl, semmit nem túlbecsülve vagy aláértékelve, s az is félrevezető, ha csak azt nézzük: a mű helyesen tükrözi-e vissza a társadalmi valóságot (mert a mű célja nem mindig a társadalmi valóság visszatükrözése). Aki tehát a kritikát (elméleti) tudományként akarja művelni, nem törekszik másra, mint hogy ki akarja kapcsolni az ítéletalkotásból az emberi lelket, mely számára a mű készült! „Hómérővel akarják helyettesíteni az érző embert.” (187–188)

Ám ha nem tudomány a kritika, ebből még nem az következik, hogy művészet lenne. Csak abban rokon a művészettel, hogy a külső megfigyelés mellett a kritikának is az átélés az alapja, így benne az egyéniség megkerülhetetlen. „A kritikus az irodalom publicistája” (189)¹⁶ – az első találkozás és az ítéletalkotás izgalmaival együtt. A publicista az egyediből általánosít: a magánügyet teszi közüggé. A konkrét jelenségre reflektál, de mások véleményalkotását is befolyásolni kívánja érvelésével, az értelmi vagy érzelmi meggyőzésre törekszik.

Komlós szemléletes példát lelt a kritikus természetrájk pontosításához. A kritikus is olyan, mint a matematikus: már látja az eredményt, csak még nem tudja, hogyan fogja bebizonyítani. (190) Ám az indoklás a műkritika esetében nem pusztán racionális érvelés, mert az érzelmi benyomás alapján is lehet az indoklást keresni. Miért érzi vajon ezt vagy azt a befogadó és a kritikus? Az impresszionista kritikaelmélet mégis keveset segít: az ítélet nem a pillanatnyi hangulat eredménye, a látszólag ösztönös ítéletbe beleolvadnak esztétikai, erkölcsi, filozófiai, vallási stb. elveink, kultúránk, élettapasztalatunk, teljes világszemléletünk. Ezek akkor is érvényesülnek, amikor gondolkodás (racionális kontroll) nélkül reagálunk a műre. (190–191)

Az ítélet bár szubjektív eredetű, mégis általános érvényű. Egy indoklás akkor meggyőző, ha az közösségi normákon, elfogadott értékeken nyugszik, összhangban az emberi lélek általános hajlamaival. A kritikai szubjektivitás művészettel rokon sajátosságai mellett érvelve, Komlós ezt írja: „A kritikus, aki a tudományos megbízhatóság kedvéért lemond szubjektivitásáról, nézővé degradálja magát, holott szereplő is lehetne, mérleggé, holott súly is lehetne...” (192) S nem sokkal alább: „A kritikus egyik alapvető kvalitása, hogy felismeri és kimondja a hasonló kultúrájú emberekben ott élő, de nehezen felismerhető értékítéletet.” (192–193)



A kritikusnak értenie kell a művészet formanyelvét (annak jelei lelki tartalmakra utalnak),¹⁷ gyönyörűséget lelve a művészi képzeletben, hogy a mű érintésére megelevenedjen az érzelemanyag. Nem kritikus az, aki csak az eszmei mondanivalót fogja fel, szűk a befogadói skálája, nem tud együttrezegni a szokatlan lelki tartalmakkal. Vele született és a gyakorlatban tovább fejlesztett érzékenységre van szüksége, de a puszta művészi fogékonyság még nem tesz kritikussá, szükséges a mérce: „egy többé-kevésbé tudatos művészi és emberi ideál” (195) – hiszen „esztétikai igényeink túlnyomó része voltaképp emberideálunk esztétikai terminológiákra való lefordítása”. (197)

Nagy kritikus ezért az lehet, akiben „egy megteremtendő új irodalom víziója él”, s útmutató alapelveivel vagy helyes ítélkező gyakorlatával „fontos szolgálatot tesz kora művészetének.” (196) S így vonható le néhány általános tanulság a kritika történetéből: (I) Értékelés nélkül nincs kritika, az ösztönös értékelés tudatos indoklást kíván, spontaneitása elviségében gyökerezik. (II) Lényünk egészének kell ítéletet, érzelmi igent vagy nemet mondani, esztétikai és morális mérlegre téve a művet, a hogyan vizsgálva nem mondani le a szépség igényéről. (III) A humanizmus határain belül minden egyéniség és stílus megnyilatkozási jogát el kell ismerni, a dogmatizmus helyére a türelmet tenni, s a kritikusnak saját egyéniségét is meg kell őriznie az esztétikai minőség és a világnézeti igény szorításában. (199–200)

A megértéstől az ítéletig tartó folyamatban – amelyet alább, a Hauser által tárgyalt „közvetítő intézmény” sajátosságait szemlélve árnyaltabban vázolhatunk – a kritika tehát különleges helyet kap: „A kritikuson soha nem is értettek lelkes, rajongó, áradó ember, hanem mindig olyat, akit hűvös okosság, a dolgoktól némileg távollátás, a szenvedélyek fölött lebegés jellemez. Átélési módját az a paradox jellemzi, hogy ugyanakkor, mikor az átlagot meghaladó erővel átéli a művet, egyszersmind lelkének egy sarkában leméri azt; együtt rezeg és ellenáll egyszerre; miközben becsíp a bortól, megfigyeli az ízt és önmagát. A tökéletes kritikusból van valami nagyon rugalmas és valami merev; az teszi képessé az átélésre, ez az ítéletre. Tisztelettudó és elfogulatlan egyszerre; ha csak az első tulajdonság van meg benne, impotenssé jámborodik, ha meg nincs benne alázat, nem tud behatolni a műbe.”¹⁸

III. Hauser Arnold *A művészet szociológiája* című, német nyelven 1974-ben megjelent alpművében¹⁹ külön fejezetet szentelt az alkotás és befogadás közötti közvetítő intézmények sorában a kritikának – *A műkritika* címmel. Úgy vélte, a szerző és a közönség között a kritikusa a legfontosabb feladat, így az elvi szempontok mellett pragmatikus tanácsokat adott a jelentőség, minőség és élmény tárgyában. Tevékenységét alapjaiban meghatározza az a közönségével megegyező tudásvágy, hogy megértse valamit, amely által nem a műről, hanem önmagáról tud meg többet az ember, mert a kritika gyakran az átélés közben artikulálatlanul felbukkanó érzések és gondolatok tudatosítása. Feladata a mű helyes, életproblémákat feltáró elemzése, nem pedig az esztétikai minőségről való ítéletmondás – igaz, a lényegét feltáró elemzés magában foglalja az esztétikai ítéletet is. (547)

Az értékre a művészetben is szükségleteinkből következtethetünk (az értéket szükségleteink határozzák meg), ezért a kritika leírja a szükségletet, mellette (mintegy szembesítésként) leírja azt is, hogy mi valósult meg a műben e szükségletek kielégítéséből. Mert a műkritika leíró természetű – véli Hauser. „A kritikus rámutat a mű (...) manifeszt vagy látens vonásaira és megkérdi: látjátok-e, amit én látok és mutatok nektek? Ha a közönség



látja, a kritika elérte a célját.” (549) Nem hirdet értékítéletet, a kritikus mégis felhívja a figyelmet az értékre (arra, amit a befogadó nem vett észre). Ugyanakkor a legkimerítőbb kritika sem végezheti el a befogadás egész munkáját, mert egy-egy műelemzés csupán a lehetséges jelentések egyikére vagy másikára utal, a befogadó magára marad a művel, hogy megfejtse annak értelmét.

Alapvető felismerés, hogy a kritikus (mint a művek tolmácsa) annak köszönheti létét, hogy az emberek nagy többsége idegenkedik a kiemelkedő műalkotásoktól. Azért van szükség a kritikusra (mint közvetítőre), mert a jelentős művek majdnem mindig magyarázatra és értelmezésre szorulnak, míg a középszerű produkciók (például a népszerű művészet és a szórakoztatóipar termékei) közvetlenül hatnak, s ez népszerűségük forrása. Ám az eszményi műkritikus nem szükségszerűen eszményi bíráló a művészetnek, jó ellenben, ha eszményi olvasó, tehát képes az általa elolvasott írást megérteni és másokkal is megértetni. Sainte-Beuve megfogalmazásával: „Le critique n'est qu'un homme qui sait lire, et qui apprend a lire aux autres.” („A kritikus csak egy olyan ember, aki tud olvasni, és másokat is megtanít az olvasásra.”) Ezzel áll szemben – árnyalva a fenti megállapítást – Schlegel műkritikáról alkotott véleményének aforisztikus összegzése: „A kritikus olvasó, tehát kérődző. Kijárna neki még egy-két gyomor.” (550) – A művet tehát újra meg kell emésztenie, de a kritikai újraalkotás ezzel együtt sem törhet az eredeti mű jogára.

Hauser is úgy vélte: a kritikusból nem hiányozhat az esztétikai érzék, a művek adekvát megítélésének képessége, de ezek nem elengedhetetlen feltételek hivatásának betöltésében. Sokkal fontosabb ennél, hogy képes legyen helyesen megítélni a műalkotások eszmei tartalmát, még ha a formai-minőségi értéket olykor alá- vagy fölbecsüli is. (550) (Kömlóshoz hasonlóan az utókor által nem igazolt kritikai tévedésekre említ néhány példát: a túlbecsülésre Joyce, Kafka vagy Beckett, az alulértékelésre Victor Hugo, Tennyson és Dickens esetét. [550–551] Az utólagos megítélés egyébként is ide-oda ingadozik, a kritika mindig más és más nézőpontból mutatja be tárgyát „ahelyett, hogy egyre magasabb színről szemlélve átfogná”. [563] Ezért foglalnak el legalább akkora helyet a művészettörténetben a téves ítéletek, mint a helyesek. A további Hauser-példák közt sorakozik Goethe, aki alábecsülte az egész német romantika jelentőségét, Hölderlint, Kleistet, Novalist sem kímélve, s aki Byron ellenben túlbecsülte; Saint-Beuve, aki „a lehető leggyermetegebben” ítélte el Balzacot, Stendhalt és Flaubert-t; Gide, aki Proust regényének kiadása ellen foglalt állást. [564])

Az eszmei tartalom adekvát értelmezése intelligencia, érettség, élettapasztalat, illetve az alapvető létproblémák, társadalmi állásfoglalások helyes megítélésének kérdése, ami nem különül el az esztétikai és lelki érzékenységtől. (551) Az érzékenység is előfeltétele a biztos ítélőképességnek, ahol ugyanis az érzékenység fogyatékos, ott szükségképpen eldurvul az ízlés – Hauser szerint az alkotó (imaginatív) kritika többet mond a kritikusról, mint a bírált műről: „gyónás, személyes érzelmek, elképzelések és illúziók kifejezése, mint az igazi költészet.” (553) S noha a normatív műkritika objektív kritériumokra figyel, nem kell feltétlenül dogmatikusnak lennie – „A kritikában mindig az egyes mű immanens értelméről és mással össze nem téveszthető minőségéről van szó”. (554)

Hauser – Kömlóshoz hasonlóan – nemcsak az alkotó és normatív, leíró kritika módszereit ismerteti, s elkülöníti a tudományos műbírálatot a sajtókritikától (a publicisztikai műfajtól), így különbséget tesz az objektív és szubjektív kritika között; de beszél az impresszionista–expresszionista kritikai afférról, reflektálva a művészettörténeti stílusváltásra; s kitér az ideológiai alapokon nyugvó közvetítésmódra is. (S bár Hauser csatlakozott a Lukács György



nevével is fémjelzett Vasárnapi Körhöz, a Lukáccsal való viszonya a két világháború között ideológiailag nem befolyásolta, sőt, ugyanúgy vonzódott Fülep Lajoshoz vagy Balázs Bélához. Ám itt sajátította el a filozófia szociológizáló hagyományát,²⁰ és a Balázs Bélával való kapcsolatával is magyarázható, hogy művészetszociológiájában viszonylag nagy szerepet kapott a film, ennek révén a tömegművészet jelenségének és összetevőinek értelmezése. Komlós Aladár szintén igyekezett kilépni a marxi (és lukácsi) művészetértelmezés hatása alól. Míg a negyvenes évekre datált *Kritika és kritikusok* kéziratában a „világnézetes” és a szocialista kritikával külön is foglalkozott, az 1965-ös esszéből már kimaradtak ezek a részek, melyekben rávilágított a marxi kritika „leggyakoribb gyermekbetegségeire”. Így a társadalmi hasznosságot vizsgálva, a kritika megfeledekzik a szépségről. A világnézeti szenvedéllyel türelmetlenség jár együtt, amely árt a kritikai objektivitásnak; továbbá hiba és önkény mindent az osztályhelyzetből vezetni le. S bár Lukács minden erővel arra törekedett, hogy a mű tartalmi és formai értékét egybeolvassza, megfeledekzik a tehetségről, a művészi képzelet teremtő erejéről, miközben a kritikai tisztánlátás és méltányosság azt is megköveteli, hogy különbséget tegyünk a politikai és művészi érték között.²¹

Hauser kísérletet tett a különböző kritikus természetek alapján rendszerezett tipológia megalkotására. Négyféle megközelítést kínál, attól függően, hogy a kritikusnak milyen a viszonya a kritika tárgyához, s hogyan értelmezi e viszonyban saját maga szerepét, jelentőségét. 1. a „klasszikus” kritikus mindig a különös, egyedi művet értelmezi; 2. a művészettörténész a stílusjegyekre, a stílusváltás jelenségére ügyel; 3. az esztéta a művészet általános, műfaji és elemei összességében vett struktúrájára igyekszik fényt deríteni; 4. az esszéista a műalkotás és szemlélője viszonyának teljességét, egész gazdagságát bontja ki, mert „az ő szemében a művészet nem válik külön az élettől”. (554) Walter Benjamin szerint „a kritika mintegy a művön végzett kísérlet”, s ennek nyomán Hauser úgy vélte: az igazi kritikus ezt nem engedheti meg magának, csak az esszéista. (uo.)

Természetesen a kritika legalább részben az ellenőrizhetőség elvére épül, noha igaz, hogy gyakran jelen idejű, és nincsen örök, végérvényes kritika. A bírálat első lépése a művész tudatos szándékainak a megfejtése, de fontosabb lépés az, ami az indítókok feltárására irányul, melyekről a művész nem adott kielégítő módon számot magának. Valamilyen titok felfejtésére törekszünk, hiszen az igazi művészet mélyén mindig titok lappang. E titok dekódolható, és a kritikusnak kötelessége megadni a megfejtéshez szükséges kódokat, hozzá kell segíteni ahhoz, hogy ne csupán a műbe, de a mű mögé is láthassunk. „A kritika akkor alkotó, ha sikerül a mű struktúrájának egy-egy új rétegét feltárnia, mert ilyenkor új dimenzióval gazdagítja a mű jelentését, egy olyan értelemmel, melyről sem a szerző, sem a mű régebbi bírálói nem tudhattak.” (556–557)

Nem tagadható a kritika szerepe a közönség esztétikai nevelésében, ám kérdés lehet: hat-e a művészre, befolyásolja-e működését? Tarthatatlan állítás, hogy a mű legilletékesebb kritikus maga a művész. „Az a tény, hogy a művet ő alkotta meg, a legkevésbé sem teszi alkalmassá a kritikus szerepkörre; az alkotótehetségnek nem törvényszerű velejárója a műalkotás adekvát megítélésének a képessége.” (558–559) A művész tevékenységének ellenben szükséges része az önkritika, melynek önmagát az alkotás közben aláveti, de a kettő csak egy dologban közös: a műalkotásra irányuló szellemi művelet tudatosságában. (559)

A bírálat nem korlátozódhat a technika, a műfaj vagy a stílus elemzésére, mindig a különös és eredetét kell fölismernie. Ezt viszont akadályozza a kritikai kánon, a fetiszizálás



1 tudomány és társadalom

és idolteremtés. „A fetiszizálás általában eltorzítja a valóságot, a műkritika azonban ott van igazán elemében, ahol fétiseket és bálványokat teremthet” (561) – annak ellenére, hogy a fétis mindig egy fajta fikció, noha egy-egy legenda néha nemzedékek műve, máskor pedig a szemünk láttára jön létre.²²

A szó modern értelmében vett műkritika korszaka akkor virradt fel, amikor egyes literátorok saját tekintélyre tettek szert „mint annak a privilegizált rétegnek a tagjai, mely egyedül hivatott a műalkotások magyarázatára és megítélésére, elfogadására vagy elutasítására”. (562) Ez azzal magyarázható, hogy a felvilágosodás kora általában is kedvezett a kritikának, és a készülődő politikai változás eleve kedvező helyzetet teremtett a hivatásos kritika számára. S ahogy a könyvismertetések nélkülözhetetlenné váltak a folyóiratokban, kialakult a kritika (mint szakma) fogalma, s vele együtt megnőtt propagandisztikus szerepének tudata is a politikai-társadalmi életben.

„Látszólagos önállósága, sőt diktatúrája ellenére a kritikus napszámos munkát végez. (...) Része az establishmentnek, létfontosságú feladatot tölt be a rendszer fenntartásában, mint az idées recues őrzője. (...) A kritikus feladatkörének és tekintélyének megnövekedése nemcsak a sajtó kommercializálódásának a jele, aminek folytán az irodalmi és művészeti kritika nélkülözhetetlenné válik, mint az újság egyik vonzóereje, hanem a közönség demokratizálódásáé és nivellálódásáé is, az olvasótábor gyarapodásának és az általános kultúrigény növekedésének következményeképpen. (...) Ezenközben odavész az irodalomkritikai tárca eredendő hajlékonysága, ezzel szemben megerősödik politikai-társadalmi propaganda jellege. (...) Korábbi hajlékonyságát a műkritika majd csak a polgári szalon-romantika és neoklasszicizmus lejártával nyeri vissza.” (562–563)

Szembesülve a jelenséggel, hogy a kritika a művészet rangjára tör, Hauser felismerte: a formális művészetszemlélet (a művészi teljesítmények és az egyes művek immanens, egyedül a mű alkotóelemeinek koherenciájából és arányaiból fakadó értékmegítélés, a művészet új, strukturális alapokról elinduló hermeneutikus értelmezői) szerepét egyre inkább át kell vennie az egyes mű értelme és struktúrája helyett a művészetnek a lét egészében elfoglalt helyére, annak értelmezésére irányuló közelítésnek. „És bár az az állítás, hogy a kritika előbbre való a művészetnél, tarthatatlan, manapság kétségkívül a művészet maga válik fokról fokra önnön kritikájává, kérdésessé téve tulajdon létjogosultságát. Korunk regényirodalmának jó része, ahogy a modern költészet zöme is (...) annak ecsetelése és boncolgatása körül forog, vajon miképpen jöhet létre jelen körülményeink között regény vagy költemény, közvetve vagy közvetlenül felvetve azt a kérdést is: vajon meddig jöhetnek létre egyáltalán műalkotások?” (566)²³

IV. Végül, egyben a kritikáról szóló diskurzusnak újabb utat nyitva, érdemes felidézni Nagy László egy 1965-ben adott interjúját.²⁴ A költő szerint a kritika egyrészt azért van válságban (elgondolkodtató, hogy mintegy fél évszázad múltán még mindig a kritika válságáról beszélünk), mert az esztétikai, világnézeti és alkotó kritika közötti határvonalak valamilyen okból eltűntek. Az értékelés nem határozott (s jól meghatározható) elvi alapokon nyugszik: a kritikus autenticusságot nem segítik sem elfogulatlan művészetszemléleti, sem társadalmi alapok, sőt, a kritikus lényegből hiányzik az alkotás lélektanát megértő, az alkotói szubjektummal azonosuló, azt továbbépíteni tudó karakter. A kritikusok elveszítették képességüket, hogy a befogadóra értékelvű befolyást gyakoroljanak – nem érvényesül tehát a Baránszky-Jób által idézett „értékelve teremtés” elve –, inkább a politikai divat vagy a



társadalmi korkíváalom irányítja tollukat. Ezért az átmeneti szempontok helytelen következtetéseket szülnek. Nagy László rámutatott arra is, hasonlóan a fétisteremtés mechanizmusához, hogy a kortárs kritikai értékelés hiánya bizonyos jelentős műalkotásokat háttérbe szorít (nem beszélnek róla), míg más, jelentéktelen műveket középpontba emel.

„(...) Beszélnek a kritika válságáról. A kritikusok vannak válságban, tán azért is, mert helyzetük bizonytalan. Ők maguk is tehetnek erről. Néhány hivatásos kritikust szívből meg-sajnálók: tengődnek csak, akár a dinoszauruszok a napkitöréstől. Mások bizonyosabb s tisztább ügynek vélik, ha maguk is mint szépírók töltik el hátralevő idejüket. Néhány kivételes egyéniségtől eltekintve, a kritikusok túlságosan sokszor változtatták nézetüket; olykor már maguk se tudják, melyik a sajátjuk. Ahelyett, hogy igyekeznének az egyetlen lehetséges, a később módosításra nem szoruló elvet alkalmazni: az irodalom értékeinek feltárását, az olvasók nevelését – máig is nem annyira a művet nézik, inkább azon töprenkednek, amit a szerző személyéről illőnek vélnék írni. Ezért az értékelésnek még akkor sincs hitele, ha benne a szakértelem vagy az irodalom iránti jóindulat is közreműködik. Az óvatoskodó gyávaság nemcsak a műalkotásban, a műbírálatban is a hazugság szülője. De lehet másképpen is rontani a kritika hitelét: jelentéktelen írásokat irodalmi üggyé avatnak, 'bátran' ostromozva a hibákat, szinte reklámot adva nekik – a kitűnő művek pedig olykor elvesznek a kritikusok közhelyek dzsungelében. Néha azt érzem, hogy a kritikus nem annak örül, hogy 'igazi' mű született, hanem láthatóan az okoz neki örömet, ha beleköthet az íróba s kioktathatja. Nem a személyes sértettség szól belőlem, hiszen magam nem vagyok alanya az efféle kötözködésnek. De aggódom pályatársaimért, irodalmunk sorsáért. Ritka eset, ha egy-egy mai művet mint esztétikai ténytet is megfelelően méltatnak. Az irodalomtörténezszeokról jobb a véleményem. A távlat segíti őket? Lehet, hogy a mai irodalomról az irodalomtörténet ítélt majd világosan?”²⁵

Jegyzetek

¹ Csupán néhány műre utalunk a művészeti kommunikáción belül a kritika és a kritikus szerepkör értelmezéséhez támpontokat adó munkák közül. Northrop Frye: *A kritika anatómiája*. Budapest, 1998; Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*. Szeged, 1999; Umberto Eco: *Nyitott mű*. Budapest, 1998. [2006]; Horányi Özséb (szerk.): *Kommunikáció. A kommunikatív jelenség 1–2*. Budapest, é. n. [az 1977-es könyv módosított kiadása]; Jürgen Habermas: *A kommunikatív cselekvés elmélete*. Budapest, 1981; Terestyéni Tamás: *Kommunikációelmélet*. Budapest, 2006; Hans-Georg Gadamer: *A szép aktualitása*. Budapest, 1994; Radnóti Sándor: *A piknik*. Budapest, 2000.

² Wilde nem érti: azok az emberek, akik maguk nem tudnak alkotni, milyen jogon bírálják meg egy mű értékét (Oscar Wilde: *A kritikus mint művész*. Budapest, é. n.). Füst Milán szerint a jó kritikus a művésztől veszi kölcsön a látást (Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben*. Budapest, 1963. [1997]). Németh László úgy véli: a művész nem teremt új dolgokat, de új sorrendbe rakja a világ már meglévő dolgait, s az értelmezés az új kompozíciót érinti (Németh László: *Ars poetica*. In: *úő: Kiadatlan tanulmányok I*. Budapest, 1968). Baránszky-Jób elfogadja, hogy a valóság-megismerés két formája a tudományos



és a művészi (Baránszky-Jób László: *A modern ízlés*. In: *uő: Teremtő értékelés*. Budapest 1984), s épp a kettő eltérő jellege adja a művészetkritika paradoxonát: míg a művészi megismerés érzelmi-hangulati, és közvetlen szemléleten alapul, a tudományos közvetett, analitikus és értelmi. (A közvetlen élményt a közvetítettség váltja föl, az érzelmi-hangulati indíttatásokat pedig átalakítja az intellektuális elemzés.)

³ Radnóti Sándor: *i. m.* 58–59. o.

⁴ Radnóti a kellően megformált kritikát a próza művészetéhez (s nyilvános természetét a filozófiához) hasonlítja (Radnóti: *i. m.* 104. o.); Tatarkiewicz szerint a szépség válságjegye, hogy a műalkotás önmaga kritikája lenne, ám folyton esztétizál (Wladislaw Tatarkiewicz: *Az esztétika alapfogalmai*. Budapest, 2000). A posztmodern művészetben az önkifejezést fölváltja a rendszer, a kutatás és a kísérlet kategóriája; a 20. század közepétől stílusok, irányzatok helyett „különböző diszciplináris halmazok” alakulnak ki, de „a művész az ismeretlennel szemben más taktikát folytat, mint a tudós: felfedezéseit (...) érzet, állapot szinten, új szabályokat kreálva teszi, melyek nem koherens rendszerbe, hanem egy változó folyamatba illeszkednek, ami a művészet. A mű az ismeretlennel revelatív kapcsolatban áll, míg a tudományos felfedezés reflektív.” (Peternák Miklós: *Művészet, kutatás, kísérlet. Tudományos terminusok, módszerek, utalások és fogalmi rendszerek = Ars Hungarica*, 2005. 1. szám, 193–212. o.).

⁵ Baránszky-Jób László: *Teremtő értékelés*. In: *uő: i. m.* 5; 6–7. o.

⁶ A hazai diskurzusok közül csak néhányra utalunk, az elmúlt évtized jellemző megközelítéseit reprezentálva az Alföld könyvek köteteivel. Az esztétikai-filozófiai érvek mellé belépett az irodalomszociológiai (és esztétikai nevelésre vonatkozó) tényező, az olvasás–újraolvasás viszonya (Balassa Péter: *Törésfolyamatok*. Debrecen, 2001), a diszkurzív tér és a megértés kontextusa (Dobos István: *Az irodalomértés formái*. Debrecen, 2002). Az önmeghatározás és önreflexió kettősségében tetten érhető a tudományos és a művészeti státuszra törekvő igény – a kompromisszum az esszé lehet (Poszler György: *Teoretikus bevezetés... In: uő: Kíé ez a történelem?* Debrecen, 2003). A kritika válságának egyik oka, hogy a műfaj elveszítette objektív tekintélyét (Radnóti Sándor: *Mi, kritikusok*. In: *uő: Műhelymunka*. Debrecen, 2004); s már magát az interpretáció fogalmát is újra kell értelmezni, ami nemcsak a megértés új alakzatainak felépítésével számol, hanem a művel – mint „az értelmezés előzetes tudásával” – való leszámolást is magában rejti (Kulcsár-Szabó Zoltán: *Hermeneutikai szakadékok*. Debrecen, 2005).

⁷ „...jogi értelemben véve a nőknek nincs olyan ruhájuk, amelyet felvehetnének, mert mindenféle öltözék mint jelrendszer ellenük fordítható valamely jogi döntés alapján”. Naomi Wolf: *A szépség kultusza*. Debrecen, 1999. – Séllei Nóra előszava a magyar kiadáshoz.

⁸ E példázattal indul Komlós Aladár kritikaértelmezése (Komlós Aladár: *Kritika és kritikusok*. Budapest, 2004).

⁹ Hauser Arnold: *A művészet szociológiája*. Budapest, 1982.

¹⁰ *Mi a kritika és a kritikus feladata?* címmel a *Néző • Pont szerzői folyóirat* 44. kötetében (2012/február, 78–85. o.) adtam közre vázlatot, Komlós Aladár (1892–1980) és Hauser Arnold (1892–1978) kritika-elképzeléseit állítva egymás mellé.

¹¹ A kritika címmel olvasható az 1965-ben született hosszabb esszé három tanulmánykötetben is (Komlós Aladár: *Táguló irodalom*. Budapest, 1965; *uő: Költészet és bírálat*. Budapest, 1973; *uő: Kritikus számadás*. Budapest, 1977). A *Kritika és kritikusok* című munkája (*i. m.*) hagyatékban maradt fenn, s valószínűsíthető, hogy a negyvenes évek



második felében írta. Ennek alaptételeire épült az a tanulmány, amelyre dolgozatomban is hivatkozom.

¹² A szó szerinti vagy tartalmi idézetek hivatkozásához a fönt jelzett módot – (180) – alkalmazom; az oldalszámok a következő kiadás szöveghelyeit azonosítják: Komlós Aladár: A kritika. In: uő: Kritikus számadás. Budapest, 1977, 179–200. o.

¹³ Eco példájából kiolvasható: a zsrúnálkritika hiánya miatt – a bírálatokat fölváltja a művésszel készített interjú (Eco: Az újságok egyre olyanabbak, mint a gyerekek. In: uő: Gyufalevelek. Budapest, 2007.) – ma még nagyobb szükség van a műkritikára.

¹⁴ Komlós Aladár: Kritika és kritikusok. Budapest, 2004. 89. o.

¹⁵ Lásd bővebben: uo. 89–98. o.

¹⁶ Kosztolányi szerint a publicista egyszerre művész és tudós. Művészi jegye a hajlékonyság – olyan, mint a Barnum cirkusz kigyótestű nője –, s tudósi készítetése, hogy „az emberek veséjébe kell látnia”. (Kosztolányi Dezső: Az újságírásról. In: uő: Álom és ólom. Budapest, 1969. 122–124. o.) Amikor tehát arról folyik a vita, hogy tudomány vagy művészet-e a kritika, megfontolandó lehet a Komlós által kínált válasz, miszerint: a kritikus az irodalom (vagy a művészet) publicistája.

¹⁷ A jelkapcsolatok Peirce által megkülönböztetett típusai közül ezt a kapcsolatot indexikusnak mondhatjuk (Charles Sanders Peirce: A jelek felosztása. [1932.] In: Horányi Özséb – Szépe György [szerk.]: A jel tudománya. Szemiotika. Budapest, 2005).

¹⁸ Komlós Aladár: Kritika és kritikusok, i. m. 101. o.

¹⁹ Hauser az esztétikai rendszerezés problémájáról írta doktori disszertációját 1918-ban, majd önálló művészetszociológia rendszer kidolgozására törekedett (angliai emigrációjában, 1951-re készült el monográfiája). A műkritikáról szóló fejezet itt olvasható: Hauser Arnold: A művészet szociológiája. Budapest, 1982. – a tartalmi és szó szerinti idézetek ennek szöveghelyeire utalnak, a dolgozat szövegközi, zárójeles oldalszámaival. (A szociológiai szempontokkal, a megértés és félreértés problémájával A művészettörténet filozófiája című könyvében is foglalkozott – Budapest, 1978.)

²⁰ Vö.: Demeter Tamás: A magyar filozófia szociologizáló hagyománya. = Világosság, 2007. 4. szám.

²¹ Komlós Aladár: Kritika és kritikusok. Budapest, 2004. 126–129. o.

²² A fetiszált tárgyba vetett vakhíttel jól illusztrálja a következő, Hauser által idézett francia példa: 1837-ben, Párizsban előadták Beethoven és egy Pixis nevű zeneszerző egy-egy trióját. A műsort hirdető plakáton felcserélték a két zeneszerző nevét, s a közönség, noha kétségkívül művelt, zenekedvelő emberekből állt, közönyösen hallgatta végig Beethoven művét, amelyről azt hitte: Pixisé, és élénk tapssal jutalmazta Pixis művének előadását, amelyet Beethovennek tulajdonított. (561–562)

²³ Az önkritika (ön)tagadásba fordult – a Belting, Danto és Vattimo nevével is fémjelzett elképzelések szerint: vége van a művészetnek, legalábbis lehetetlenné vált a művészettörténet-írás. Ez a „mindenki művész” elvéhez és a „történelem vége” divatos koncepciójához egyaránt kapcsolódik. (Lásd erről: Hans Belting: A művészettörténet vége és napjaink kultúrája; Arthur C. Danto: Történetek a művészet végéről; Gianni Vattimo: A művészet halála vagy hanyatlása; Perneczky Géza: A „művészet vége” – baleset vagy elmélet? In: uő: A művészet vége? Budapest, 1999.

²⁴ Nagy László: Adok nektek aranyvesszőt. Összegyűjtött prózai írások. Budapest, 1979.

²⁵ Uo. 58. o.