

## A KRITIKA VÁLSÁGA.

**M**A SZOKÁS válságról beszélni, sőt korunkat sokan az általános válság korának szeretik feltüntetni. Az irodalmi és művészeti kritika válságáról azonban nemcsak mint az általános krízisegyik tünetéről beszélhetünk, hanem mint a kritika különleges betegségéről is. A megfizetett reklámkritika a parazita-életből lassankint önálló életre terebélyesedett. *Látszólag* a kritika jobban virágzik, mint akármikor. Külön kritikai folyóiratokat alapítanak, de ezekben a folyóiratokban egy sor sincs, amelyet meg ne fizetnének. Valódi céljuk, hogy a reklámot kritika formájába öltöztessék. A reklámkritikának ez a virágzása a betegség legbiztosabb jele.

A kritikának kettős célja és ennek következtében kettős tevékenysége van: a magyarázó és az ítélkező funkció. Az ítélkező kritika meg akarja állapítani a műalkotás értékét a többi műalkotással szemben. Ez a funkció a művészt és olvasót egyformán érdekli. A magyarázó tevékenység inkább csak az olvasó számára érdekes. A kritikus megmagyarázza, hogy az, ami szép a műalkotásban, miért szép, miért tetszik, vagy nem tetszik, azaz *öntudatosítja* a tetszést. A kritika betegsége abban áll, hogy az egyik funkciója — az ítélkezés — szinte teljesen elsorvadt, a másik — a magyarázás — betegesen nagyra nőtt. A magyarázó kritika teljesen elfajult, egészen egyoldalú formája a reklámkritika, amely csak magyarázza s dicsőíti a műalkotás szépségeit. A kritika válsága tehát egyik funkciójának, az értékelésnek, visszafejlődéséből ered. Ha a kritikát ki akarjuk gyógyítani válságos helyzetéből, először azzal kell tisztába jönnünk, hogy honnan ered az értékelésnek ez a hiánya és csak, miután megtaláltuk a betegség okát, gondolhatunk megszüntetésére.

A mai válságot legtöbbször úgy szokták felfogni, hogy régebben szabályok közé lehetett szorítani a művészetet, de a fejlődés folyamán a művészet felszabadította magát, szétroppantotta a szabályok korlátait és most fejlődése előtt nincs akadály. Eszerint a művészetek semmisítették meg az értékelő kritikát, a művészt korlátozó szabályokkal együtt. Ez azonban tévedés. Amikor *Kant* Az ítélőerő kritikájában kimondta, hogy fogalmilag nem lehet bizonyítani, hogy a műalkotás szép-e vagy sem, más szóval, hogy semmiféle törvény nem érvényes a művészetekre, mert minden törvény fogalmakból áll, egy költő, *Schiller*, akarta megvédeni a törvényeket a szép objektív jegyeinek felsorolásával.

A kritika válságát tehát nem a költők támadásai okozták, hanem a Kanttal felvirágozó modern filozófia, amelynek két leglényegesebb vonását *Jacques Maritain* az *immanentizmusban* és a *transzcendentalizmusban* látja.<sup>1</sup> Az immanentizmus azt jelenti, hogy igazságot és életet csak az emberi alany bensőjében kell keresnünk, mert minden cselekedet, minden segítség, minden szabály, minden tanítás, amely a *másiktól* (a tárgytól, az emberi tekintélytől,

<sup>1</sup> A transzcendentalizmus szót Maritain nem Kant, hanem Dilthey értelmezésében használja.

isteni tekintélytől) származik, támadás a szellem ellen. A transcendentalista elv ez: Az előbbieket követve nincs külső adottság, amely minket mértékbe szorítana és vezérelne, hanem a mi bensőnk hódít meg és vezérel minden adottságot. Természet és törvény, meghatározások, dogmák, köteleességek, mivel nem a *másik* által keletkeznek, a mi bensőnk és a bennünk levő teremtő szellem tevékenységének egyszerű kifejezései. (Antimoderne. p. 25.) Vagyis minden értékelés az értékelő alanytól függ. A művészetekre alkalmazva ezt a tételt: nem azért szép valamilyen műalkotás, mert valóban, önmagában szép, hanem mert a műélvező szépnek találja. *Pauler Ákos* azt mondja a «Bevezetés a filozófiába» című művében, hogy «a tárgy akkor is szép, ha senkisémm szemléli, vagy ha esztétikai értékét valamely kor nem is ismeri még fel. A szépség örökkévaló, mint az igazság és a jószág.» *Pauler* szerint tehát a szépség magában a műalkotásban van. Ezt a felfogást esztétikai objektívizmusnak nevezhetjük. A «modern» filozófia felfogása homlokegyenest ellenkezik *Pauler*ével: e szerint a szépség a műélvező alanytól függ. E nézetet esztétikai szubjektívizmusnak mondhatjuk.

A múlt század második felének és napjainknak esztétikájában a szubjektívizmus uralkodik. E felfogás alapelve nemsokára érvényesül végső következményeiben is. Ha a szépség a műélvező alanytól függ, ahány műélvező van, annyiféle lesz a szépség is. Csak az egyéni tetszés dönti el, hogy mi szép és mi nem: minden embernek különböző lehet az ízlése. Az esztétika és a kritika semilyen irányelvet sem nyújthat, mert mindenki csak önmagára vonatkoztatva állapíthatja meg, hogy mi tetszik neki. Ennek a következménye, hogy amikor *pozitív*, exakt alapokra támaszkodó esztétikát akarnak alapítani, a lélektanhoz fordulnak segítségért. *Fechner* és *Lipps*, hogy csak két határjelző nevet említsünk, a kritika, az értékelés problémáját kikapcsolják az esztétikából és csak a műélvezés, illetve műalkotás lélektanát akarják megírni. Természetesen akadtak a pozitívizmus korában is tudósok, akik nem mondtak le az esztétika normatív, értékrendszert megállapító, feladatáról. Ilyen a német *Volkel*, aki az *emberi jelentőséget* ajánlja mértékegységeknek, vagy a francia *Brunettièrre*, aki a kritikai dogmatizmus elvét védi meg *Anatole France* és *Lemaitre* impresszionizmusa ellen. Ezek a kísérletek azonban nem tudtak gyökeret verni, a szubjektívizmus tovább folytathatta hódító útját, sőt a XIX. és XX. század fordulója hozta meg a szubjektívizmus igazi diadalát. Az irodalomban és művészetben megindulnak és hamarosan elterjednek a mai értelemben vett «modern» irányok. A francia irodalomban ebben az időben lépnek fel azok az írók, akik ma a *Nouvelle Revue Française* törzsgárdáját alkotják, a német irodalomban *Stefan George* és *Thomas Mann* kortársai jelentkeznek ebben az időben. Nálunk is a századforduló hozza meg a szakítást az *Arany-Gyulai*-féle klasszicizmussal. A képzőművészetben is ebben az időben lépnek fel vagy más országokban virágzanak (Franciaország) azok az irányok, amelyeket a németek *szecesszió* néven foglalnak össze. A zenében is a századforduló napja sűt rá a *programmuzsikára* és a többi modern törekvése.

Ezeknek az irányoknak csak az a közös tulajdonsága fontos a mi szempontunkból, hogy úgyszólván minden kritikus ellenük küzdött, ezért későbbi diadaluk a kritika amúgy is megtépázott tekintélyét tette tönkre. A XIX. század még minden nemzetben kitermelte a maga nagy kritikusát: a franciáknál *Sainte-Beuve*-öt, a németeknél a *Schlegel*-fivéreket, nálunk *Gyulai Pált*, azóta azonban a nagy kritikusok eltűntek. A kiválóbb tehetségű írókat, akik az irodalmat akarták megfigyelni, elvonta a kifejlődő és ezért sok problémát és

munkalehetőséget nyújtó irodalomtörténet és esztétika az agonizáló, csak kilátástalan harcokat kínáló kritika elől.

A háború óta eltelt évek a német szellemtudományokban új lendületet jelentenek. Ez a kor a mi problémánk szempontjából is adott újat. A pszichológiától az esztétika itt sem tud elválni, sőt éppen ennek a tudománynak egy újabb formáját, a *differenciális pszichológiát*, alkalmazzák az esztétikára is. Itt elsősorban *Müller-Freienfels* működésével kell foglalkoznunk. A régebbi általános pszichológia az új differenciális lélektan szerint vagy csak túlságosan elvont, szintelen, vagy pedig vakmerő, az egyedeknek csak kis töredékében érvényes általánosításokat tud kimutatni. A differenciális lélektan, amelynek *Müller-Freienfels* egyik követője, lemond az általános emberi lélek tanulmányozásáról, különböző típusokat állít fel és ezeknek a lélektanát akarja kikutatni.

A műélvezőket *Müller-Freienfels* a *Psychologie der Kunst* című művében két főtypusba osztja: «Elsősorban két típust kell megkülönböztetnünk a műélvezés szempontjából, amelyek számára az «együttjátészó» (Mitspieler) és a «szemlélő» (Zuschauer) elnevezéseket vezetem be. Az előbbi minden művészetrel szemben «beleérző» (einfühlend), az utóbbi «kontemplatív» . . . A mindennapi életben mint a szubjektív és objektív ember típusait szoktuk őket szembeállítani. Az előbbi belekeveri én-képzetét mindenbe, az utóbbi a dolgokat inkább énjétől függetlenül szereti szemlélni.» A műalkotásban is megtalálja *Müller-Freienfels* a két főtypust. Az objektív műélvezésnek az alakítása (Gestaltung), a szubjektívnek pedig a kifejezés (Ausdruck) felel meg. Az ilyenfajta műalkotás előnyeit a kritika számára *Walzel* is kiemeli legutóbb megjelent nagy művében a «Gehalt und Gestalt»-ban. Emlékeztet a nagy irodalmi harcokra, mint a naturalizmus és idealizmus harcára, amelyek elkerülhetők lettek volna, ha az írók és olvasók elfogadták volna a két vagy több ellentétes, de ugyanabban az időben létező embertípus lehetőségét. Valóban az ember azt hihetné, hogy a kritikuskak csak át kell tanulmányoznia az ilyen irányú pszichológiai irodalmat, meg kell állapítania az egyes típusok ízlését, azután már alkothat magának ideált, amelyhez csak hozzá kell mérnie a megfelelő típusu műalkotást. Ha például szubjektív műalkotással kerül szembe, összehasonlítja azzal az ideállal, amelyet kutatásai alapján az «együttjátészó» műélvező a magáénak mondhat és ez az összehasonlítás lesz az értékelés alapja.

A dolog azonban nem ilyen egyszerű. *Müller-Freienfels* terjedelmesen foglalkozik a kritika problémájával is. Elszámolja az összes lehetséges módokat, ahogyan biztos értékítéletre lehetne szert tenni. Elsősorban megállapítja, hogy esztétikai objektivitás nem létezik, mert minden értékítélet *szubjektív* elemeket foglal magában. Tehát a kritika csak szubjektív lehet. Ebben az esetben pedig csak akkor lesz biztos az esztétikai ítélet, ha felállítjuk az ítélkező alanyok ranglétráját. Ez megint lehetetlen. Ezért *Müller-Freienfels*nek az a konkluziója, hogy *az esztétikai értékítéletek nem biztosak, csak praktikus értékük van, valószínűek. Ezek a valószínű kritikák, amelyekbe nem esztétikai (vallási, erkölcsi, politikai) elemek is vegyülnek, küzdenek egymással és hol az egyiket fogadják el igaznak, hol a másikat. Az értékítéleteknek ez a küzdelme más szóval azt jelenti, hogy soha senki nem tudhatja, hogy bármely kritika igaz-e vagy sem, ezért legjobb, ha az ember nem is áll egyik mellé sem. Ha e felfogás elterjedne, akkor ez a kritika csődjét jelentené. Végeredményben tehát a legújabb esztétikai irány sem tudja megmenteni a válságban levő kritikát, mert nem tud szabadulni a szubjektivizmustól.*

A kritika története tehát az esztétikai objektivizmus és szubjektivizmus

története. Az esztétikai objektívizmus lényege az, hogy a kritikus szilárd elvek alapján ítél és a műalkotást részletesen kidolgozott ideálhoz hasonlítja. Ez a kritika irányította a XVII. és XVIII. századi francia irodalmat és külföldi kihatásait. Amikor azonban a modern filozófia ezt az elvrendszert megdöntötte, az objektív kritikának is át kellett engednie helyét a szubjektívnek. A válságot ma az okozza, hogy a szubjektívizmus nem tudja biztossá tenni a kritikát, mert a kritikus egyénisége az egyetlen mértékegység. Ma már ott állunk, hogy arról kell beszélnünk, hogy kritika egyáltalában lehetséges-e.

\* \* \*

Hasonlítsuk össze az objektív és szubjektív kritikát, hogy ebből a válságból valamilyen kivezető utat találjunk. Mi adott tekintélyt az objektív kritikának és a szubjektívizmus mért sodorta válságba a kritikát? Az objektív kritikus, a klasszikus irodalom bírálója, nem a maga nevében beszélt, hanem az általánosan elismert esztétikai törvények alapján hozta meg ítéletét. Tehát bírói funkciót végzett. Ítélt és ítéletét meg is okolta, ezért ha hivatásához tehetősége is volt, meg lelkiismeretesen is gyakorolta, ítélete joggal végérvényesnek számított. Viszont a szubjektív, a modern kritikus csak a maga nevében beszél, csak véleményt nyilvánít, nem ítél. Bármelyik olvasó és az ő véleménye között csak az a különbség, hogy a kritikuskak szakismeretei vannak. Jobban ismeri az irodalomtörténetet és a mai irodalmat, mint az átlagolvasó. Ez az ismeret-többlet adja meg neki a jogot arra, hogy véleményt nyilváníthasson, de nem teszi véleményét ítéletté. A szubjektív kritikának két szélsősége van. Az egyik örül neki, hogy minden törvénytől mentesen, felelőtlenül nyilatkozhatik és ezt a kétes értékű szabadságot arra használja fel, hogy legegényibb, sokszor merész és képtelen nézeteit előadhassa. Az ilyenfajta kritikával különösen a művészek szoktak élni és a vadzszenik, akiknek sokszor sikerült bebizonyítani, hogy még szakismeretek sem szükségesek a kritikához. Igen sok példát lehetne felhozni arra, hogy az írók és művészek milyen rossz kritikusok. Hogy az aktuális eseteknél maradjunk, itt van Kosztolányi legújabb Ady kritikája, amely nem okokkal s érvekkel akar meggyőzni, hanem Adyra vonatkozó érzelmeit adja elő. Ugyanez áll Szabó Dezső kritikai munkásságára is, amely néha találó, legtöbbször azonban elfogult s inkább mulattatásra, mint meggyőzésre törekszik. A tudományos hajlamú réteg ezzel szemben lemondott a véleménynyilvánítás jogáról és *ismertelést* ír. Leírja és elemzi az eléje kerülő műalkotást és legfeljebb sorok közt kritizál.

A mai kritika tehát vagy szubjektív: a bíráló egyéni véleményét adja elő — vagy ismertetés: lemond a véleménynyilvánítás jogáról s a műalkotást elemzi. Az objektív kritikus ezzel szemben nem a maga nevében beszélt, szavainak az általánosan elismert törvények adtak súlyt, amelyeknek a kritikus csak képviselője volt. A klasszikus, az objektív kritikának azért is volt tekintélye, mert a háta mögött álltak ezek a törvények. Azóta a kritika nem képvisel senkit és semmit, csak önmagát és annyiba is veszik, amennyit ér: egyéni véleménynek. De van egy másik különbség is: a két irány szempontja is eltérő.

Az objektív kritikus feladata az volt, hogy ellenőrizze, vajjon a költő betartja-e az előírt szabályokat. Ezzel a műalkotás folyamatát szabályozta. A kritikus ideális és hibátlan alkotó művészt képviselt, mert a törvények is ilyen ideális költőt írtak körül. A tökéletes művész maszkjában jelent meg a közönség előtt. Célja nem az volt, hogy az olvasót tájékoztassa, hanem hogy rábírja a művészt az esztétikai törvények követésére. Azt akarta előírni, hogy

milyen tárgyat válasszon ki a költő és hogyan dolgozza fel anyagát. A mai kritika ezzel szemben legtöbbször a műélvező szempontjából nézi a műalkotást. Nem szól bele az alkotás mikéntjébe, nem írja elő, hogy a költő mit és hogyan írjon, hanem megállapítja, hogy amit a költő írt, tetszik-e neki vagy sem és megokolja véleményét.

Ez a szempontváltkozás lassú fejlődés eredménye. Eleinte még a régi törvények megdőlte után is igyekeztek a kritikusok beleszólni abba, hogy mit és hogyan alkossanak a művészek. Ez azonban semmiképen sem tetszett a megbíráltaknak és rövidesen hol lanyhább, hol hevesebb harc keletkezett a két tábor között. A kritikusok több okból követték a régi módszert, de a művészek támadásai nemsokára az új szempont elfogadására kényszerítették őket. Ekkoriban hangzottak el azok a kijelentések, hogy «írjon a kritikus jobbat, ha nem tetszik neki.» A végleges fordulatot azonban az hozta meg, hogy felülkerekedtek azok az irányok, amelyeket a kritikusok nagy része kifogásolt. A XIX. és XX. század fordulójával lesz csak végleges ez a szempontváltkozás.

Mint láttuk a szubjektivizmus tette tönkre a kritikát, ezért a kritika megmentésének alapfeltétele, hogy a szubjektivizmustól szabadítsuk meg. Az objektív, a klasszikus kritikának az adott erőt, hogy valami külső, a kritikus egyéniségén kívül álló hatalomra támaszkodott. A kritika válságából kivezető út eszerint az, hogy ilyen külső erőforrást keressünk. A legközelebb fekvő gondolat az lenne, hogy állítsunk fel mi is a modern művészetek számára egy elvrendszert. Meg is próbálták többen; a legismertebb *Volkeit* már említett kísérlete.

Az ilyen elvrendszereknek vagy az volt a hibájuk, hogy túlságosan általánosak s ezért semmitmondók voltak, vagy pedig az, hogy túl részletes előírásokat adtak, ezáltal merevekké lettek s az újabb időben állandóan változó művészetet nem bírták követni. Ezért nem lehet ma újból feltámasztani az objektív kritikát sem. A kritika hiába lenne dogmatikus, amikor körülötte az egész modern kultúra az ellenkező irányban halad. Mihelyt megváltozna korunk világképe és valamilyen állandó és egyedül uralkodó világnézet terjedne el, a kritika válsága is megszűnnék. Azonban addig is, amíg ez a változás bekövetkezik — sok jeltől lehetne erre következtetni — gondoskodnunk kell valamilyen megoldásról.

Semmi esetre sem lehet a megoldás valamilyen elvrendszer. A kritika külső támasztékát olyasmiben kell megtalálnunk, ami nem általánosság, azaz vannak határozott kívánságai, amelyek a művészek számára törvény számba mennek. De viszont olyan valaminek kell lennie, amely nem túl merev s a művészetet meg tudja termékenyíteni. Ilyesmi lehet az irodalom és művészetek közönsége.

A közönség fontosságát csak legújában kezdik észrevenni. Nálunk Horváth János emelte ki először szerepét és állította az őt megillető helyre. Az általa felállított irodalmi alapviszony részesei: a mű és olvasója. A legjobb és legteljesebb könyvtár sem irodalom — szerinte — csak halott anyag, amely csak akkor kap életet, amikor olvassák. Többször felmerül az irodalomtörténet folyamán a közönségnek fittyet hányó művész alakja. Ez azonban csak póz, mert ha valaki igazán csak azért ír, hogy magát kifejezze, a közönséggel pedig nem törődik, akkor miután megírta írásművét, bátran szét is tépheti, mert egyéniségét már kifejezte. A közönség azonban nemcsak passzív, nem merül ki ténykedése abban, hogy beledobálják a különböző művészeti termékeket és azokat türelmesen beveszi, hanem válogat is. Ehhez a válogatáshoz a művé-

szek is alkalmazkodnak, akár tudatosan, akár tudattalanul. Az író és a művész azt termeli, amiről észreveszi, hogy kelendő. Tehát a közönség aktív is, irányítja az irodalmat. S így a közönség általában megfelel azoknak a követelményeknek, amiket a kritika külső támasztékában kerestünk.

A közönség kritikája ellen fel lehet hozni azokat az írókat, — minden nemzet irodalmában van egy-kettő, — akiket koruk közönsége nem vett észre. Az ilyen esetek azt bizonyítanák, hogy a közönség tévedhet. Ez a következtetés azonban ilyen formában nem helyes. A közönség nem téved, legfeljebb nem ves észre. Azonban az ilyen észre nem vevésnek is megvannak a maga okai. A mi irodalmunk későbbi felfedezettjének, *Katona József*nek esetében *Horváth János* mutatta ki épen folyóiratunk lapjain, hogy mi volt az oka a «tévedés»-nek. (1926. IX. szám.)

A közönség tévedései közé sorozzák azokat az esztétikai szempontból kétségbevonhatatlanul rossz műveket is, amelyek egy bizonyos időben divatosak voltak. Ilyenek a mi irodalmunkban például *Dugonics* történelmi regényei. A közönség ítélete azonban itt sem tévedés, mert nem esztétikai, hanem valamilyen más szempontból ítél. *Dugonics* esetében például nem törődött a közönség azzal, hogy esztétikai szempontból tökéletes-e a regény, vagy sem, csak azt várta tőle, hogy ébregedő nemzeti öntudatát erősítse, önbizalmat öntsön beléje. És ezt meg is kapta.

Ugyanilyen tévedéseket, amelyek a szempont különböző voltából erednek, találhatunk az «irodalmi elite», a «hivatalos irodalom» ítéletei között is. 1928-ban jelent meg *Friedrich Schürr* könyve (*Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur*), amely a klasszicizmussal szemben álló szentimentális regényben és precióz irodalomban találja meg a *Rabelais*-t és a rokokó-ízlést összekötő szálakat. Hangsúlyozza, hogy amíg a hivatalos irodalom *Racine*-t dicséri, a közönség *Quinault*-ért lelkesedik és a sorok között *Schürr* is a közönségnek ad igazat. A magyar irodalomban még szembetűnőbb példát találunk ilyen tévedésre. A XVI. századi prédikátor, a deákos műveltségű hivatalos irodalom, nem győzte üldözni a virágénekeket. Ma mit nem adnánk érte, ha az üldözés helyett feljegyezték volna őket!

E tévedéseket azonban nem szabad hibáknak ítélni, ahogy nem szabad az órát sem szidni azért, mert nem tud csizmát csinálni. Nem lehet megkövetelni az olvasóktól, hogy mindegyiknek ugyanaz a könyv tessen s ugyanabból a szempontból nézze az irodalmat, márcsak azért sem, mert a közönség nem képletekkel és törvényekkel kormányozható gép, amely a művész vagy kritikus gombnyomására sír vagy nevet, ujjong vagy megvet, hanem élő emberek tömege, akiket különböző műveltség, környezet, vágyak, célok irányítanak.

Azonban a másik túlzástól is óvakodnunk kell. A közönség egyénekből áll ugyan, de van valami, ami egységbe foglalja, sőt irányítja is bizonyos mértékben, ahogy a tömegszellem általában befolyásolja az egyéneket. Ezt a közös valamit nevezhetjük kollektív öntudatnak, mint a francia szociológusok, vagy korszellemnek, mint a német szellemtörténészek, a fő az, hogy van ilyen összetartó, egyének fölött álló valami, ami egységbe, közönségbe foglalja a műélvező egyedeket. Ezt a kollektív öntudatot, ezt a korszellemet kell képviselnie a kritikusnak; ez az a külső hatalom, amely nem túl általános, nem is túl merev és így tekintélyt kölcsönöz a kritikusnak.

A közönség azonban köztudomás szerint nem egységes, több részre oszlik. Ha csak felületesen vesszük is szemügyre a művészetek közönségét: három fontosabb réteget különböztethetünk meg. Az egyik ilyen réteget az különböz-

teti meg a többitől, hogy műveltsége kisebb. Ez az irodalomban a Courts-Mahlerok, Crokerok és detektívregények, a képzőművészetekben az úgynevezett «giccseknek», a zenében a kupléknak és a könnyű táncmuzsikának a pártfogója. A műveltebb közönség egyik rétege konzervatív. Az irodalomban Jókait, Mikszáthot, Herczeg Ferencet olvassa, a festők közül Munkácsy és Feszty reprodukciókat vásárol, a zenében néhány Liszt-rapszódiaért lelkesül. A műveltebb közönség másik rétege az újítókat kedveli.

Ezek a rétegek állandóan hullámnak. Hol kisebb, hol nagyobb távolság választja el őket egymástól, hol az egyik nagyobb, hol a másik, sőt néha egyesülnek is a valóban nagy és szép alkotások élvezetében. Homéros eposzaitól kezdve Dante «Divina Commediá»-ján át egészen Victor Hugo-ig a valóban nagy alkotások minden rétegnek egyformán tetszenek. A magyar irodalomban is Balassi Bálint-tól kezdve Petőfin és Aranyon át egészen Szabó Dezső «Elsodort falu»-jáig, ha valóban nagy alkotások jönnek létre, a különböző rétegek összeolvadnak és a közönség egységes lesz. *Ezt az egységes, csak ritka pillanatokban létező, ideális közönséget kell a kritikusnak képviselnie.*

Amikor egy-egy nagy alkotás keletkezik, az irodalomnak és a művészeteknek ünnepnapjuk van. Ezt az ünnepi hangulatot kell a kritikusnak megőriznie magában és kritikáiban állandóan éreztetnie. A műalkotókat serkenteni kell, hogy elérjék ezeket a ritkán adódó magaslatokat. Ez a kritikai működés első funkciója. A második az, hogy közvetíti a közönség és a művész között. Közli a művész szándékait, rámutat a mű szépségeire, szóval neveli is a közönséget. Viszont közvetíti a közönség véleményét az alkotó művész számára. A közönség néma, nem tudja megmondani, tetszik-e neki a műalkotás vagy sem. Legfeljebb igent vagy nemet mond azzal, hogy vásárol-e vagy sem. A kritikusnak kell öntudatosítania a közönség véleményét, megmondani neki is, meg a művésznak is, miért tetszik, vagy nem tetszik a műalkotás. *A kritikus a közönség öntudata.*

A kritikus véleményének súlyt ad, hogy a közönség véleményét fejezi ki. Ezért az előnyért azonban meg kell fizetnie szabadságával. Nem írhat le akármit, nem írhatja le a saját véleményét sem. Állandóan tudnia kell, hogy nemcsak a maga nevében beszél, hanem a közönség nevében is. Ez a tudat menti meg a kritikust a szubjektívizmus túlzásaitól, de ez ad bátorságot neki, hogy kimondja véleményét. Viszont nem dogmákhoz köti magát, hanem az állandóan mozgásban levő, élő közönséghez és ezáltal megszabadul a régi dogmatikus kritika legnagyobb hibájától, a merevségtől. Ez a kritikus nem a maga nevében beszél, de nem is az idealizált író képviseli, hanem az idealizált közönséget. Nem szól bele az írói műhely belső dolgaiba, nem akarja megírni az író helyett a verset, vagy regényt, hanem elfogadja a műalkotást olyannak, amilyen és megmondja miért tetszik vagy nem tetszik neki. Ezáltal megszabadul az objektív kritika sokszor külsőségeken és jelentéktelen apróságokon nyargaló bogarászásaitól. Az olvasás közben szerzett benyomásból indul ki. Nem azt nézi, hogy hol található hibát, hanem az olvasó által szerzett benyomást elemzi és igyekszik rámutatni azokra az okokra, amelyek ezt a benyomást kedvezően vagy kedvezőtlenül színezték.

Most még csak azt a kérdést kell tisztáznunk, hogy milyen viszonyban van a kritikus és a közönség, melyet képvisel, más szóval: hogyan ismerheti meg a kritikus a közönség véleményét? Ezt a viszonyt ugyanúgy jellemezhetjük, mint a művész, államférfi, filozófus és a többi a tömegből kiemelkedő egyéniség viszonyát a tömeghez. A tömegnek csak homályos vágyai vannak,

szeretne valamit, de nem tudja megmondani mit. Ezek a vágyak sokszor kollektívú lesznek, azaz minden ember egyformán érzi őket. E kollektív vágyakat veszi észre és fejezi ki a zseni. *Ahogy* észreveszi és *ahogy* kifejezi : szavakba nem foglalható — intuíciónak szokták hívni ezt a folyamatot — mert éppen ebben rejlik a zsenialitás. A jó kritikusból is meg kell lennie egy bizonyos fajta zsenialitásnak. Észre kell vennie, hogy mik ezek a kollektív vágyak és ezek kielégítését, kifejezését kell kívánnia a művésztől, mert ez utóbbit csak kritikusi képességekkel nem lehet megvalósítani. A művész is esztétikai jelentőségű kollektív vágyakat keres. Ha rájuk talál — esetleg a kritikus segítségével is — és maradéktalanul ki is fejezi őket, akkor ünnepnapja van a művészeteknek.

A dogmatikus kritika túlmerev, a szubjektív kritika túl szabad. Az idealizált közönség ítéletét kifejező kritika egyesíti a kettő előnyeiket, de megszabadul a hátrányoktól. Állandóságot ad neki a nagy műalkotások emléke. Ez teszi lehetővé, hogy a művészetet mindig e magas színvonalra emlékeztesse. Ezen a szinten azonban szabadságot ad a művészeteknek, illetve kezükre jár a közönség kívánságainak kifejezésével. E szinten a kritikát és a művészetet csak egy törvény köti : kifejezése annak, amit emberileg jelentősnek, korléleknek, nemzeti szellemnek vagy kollektív tudatnak nevezhetnek.

*Fábián István.*

## DISKOSVETŐ.

*Ahogy a régi diskosvetőt  
Ó szobor örökíti meg  
És él a mű és él a kő,  
Míg elporladnak lágy szívek,*

*Mért nem faraglok szobrot rólam,  
Hogy éljek túl éven, koron,  
Aki a sötét éjszakában  
E szót legmesszebbre dobom :  
Jaj !*

*Falu Tamás.*