

Szerdahelyi István: A magyar esztétika története 1945—1975

A vállalkozás — szokatlan. Hiszen minden történeti tárgyban akadnak nagystílű vállalkozások, azonban az utolsó három évtized magyar történetét bizony igen kevesen teszik mérlegre. Szerdahelyi viszont — s bizonyos mértékig a Kossuth Könyvkiadó érdeme is ez — éppen az utolsó három évtized esztétikai harcait, vitáit tárja fel, mégpedig nagyon is konkrétan. A konkrétság itt annyit jelent, hogy Szerdahelyi könyvében voltaképpen majdnem mindenről szó esik, ami az utolsó három évtizedben esztétikai igényű megszólalás volt, s ugyanakkor még a központi problémák mellett megjelenő részleges esztétikai fejtegetések is csaknem teljességgel szerepelnek a könyv lapjain. Más szóval nem csak az általános esztétika, hanem az építőművészet, a zene, a képzőművészet stb. esztétikai problémái is.

Ha ennek a vállalkozásnak az úgynevezett merészségét akarnánk kiemelni, akkor legfeljebb csak azt tennénk: kritikát gyakorolnánk más történeti területek vállalkozásnélkülisége felett. A valóságban ugyanis az utolsó harminc év művészet-története vagy irodalomtörténete éppen annyira aktuális lenne, mint amennyire az esztétikatörténet időszerű aktuális, és legfeljebb az adott tudományos területek hiányként róhatjuk fel, hogy megfelelő elemzések még nem születtek. Szerdahelyi tehát nem merész, hiszen a Horthy-korszak húszegynéhány esztendejéről már rendkívül gyorsan születtek történeti és egyéb felmérések, Szerdahelyi legfeljebb nem meghúzódo, hanem határozott a feladat vállalásában. Ilyen módon születik meg a magyar esztétika történetének harminc évről egy könyv, mely kiemelten csak Lukács György, Balázs Béla, valamint Szigeti József esztétikáit tárgyalja, de megmutatja azt, hogy az összefüggő általános esztétikai kidolgozásokon túl milyen jelentős fejlődés volt a magyar esztétikában.

A vállalkozás tehát nemcsak hogy szükséges, hanem minden más terület számára is példamutató. A kérdés legfeljebb a vállalkozás alapvető szempontja és a szempontok érvényesítése lehet. Nos, az alapvető szempont szerint tulajdonképpen két részre oszlik harminc esztendő magyar esztétikájának története. Az első rész 1945-től az 1956-os ellenforradalomig tart, amelynek címe A kezdetől az újrakezdetésig, a második rész A széttagoltságtól az egység felé címet viseli, és 1956-tól 1975-ig egyetlen folyamatként ábrázolja az esztétikai fejlődést. A központi alak kétségtelenül Lukács. Lukács életművét tulajdonképpen három szakaszra osztja (természetesen a felszabadulás utáni életműről van szó), az első a 49-ig terjedő szakasz, a második a 49—56-ig terjedő, és a harmadik pedig 1956-tól Lukács haláláig tartott. Az első működési szakasz Lukácsot kicsit úgy mutatja be, mint aki határozott állásponton állt ugyan, de kategóriáinak megfogalmazása meglehetősen bizonytalan. Ebben az időszakban Lukács mellett létezett ugyan Balázs Béla és Révai József, de az előbbiről kevesen vettek tudomást, míg Révai számos tévedést követett el. Lukács második periódusában már Révai jelentősége csökken, Balázs már meghalt, és a Lukácsot ért kritika igazságtalanságainak ellensúlyozásaként Lukács nézeteit kevésbé támadják, egyre többen csatlakoznak Lukácshoz, míg az 1956 utáni időszakban Lu-

kács lényegileg Az esztétikum sajátosságaival ér el arra a szintre, ahol bár kritikai hangok jogosultan hangzanak el egyes nézeteivel szemben, de összefoglaló és teljes esztétikai teljesítménye és annak értéke vitathatatlaná válik.

A könyvnek ez a felfogásmódja több szempontból is megkérdőjelezhető ugyan, hiszen rendkívüli mértékben leegyszerűsíti az esztétikai problémák történetének folyamatát, mégis mint munkahipotézis megengedhető. Legfeljebb az a kérdés merül fel minden mai olvasóban, hogy vajon azokban a kritikákban és elméleti írásokban, melyek napjainkban megjelennek, valóban az egység felé történnek-e a fő lépések. Elsősorban: mi az egység? Az, hogy a marxizmus alapvető esztétikai kategóriái győzelmet kezdenek aratni? Ha így fogjuk fel a dolgot, akkor napjaink kritikája, továbbá esztétikai tanulmányai sokkal szélesebb és elvontabb spektrumot mutatnak, mint mondjuk az 1956 előtti esztétikai írások. Nem arról van tudniillik szó, hogy napjainkban minden megjelenhet, míg 1956 előtt bizony nem minden színvonalas dolog láthatott napvilágot, hanem megvoltak a marxista frazeológia adta határok. Nem is arról van szó, hogy napjainkban kevesebben értik a marxizmust, mint 1956 előtt, hanem sokkal inkább arról, hogy az utolsó évtizedekben a polgári ideológia is kidolgozott számos olyan esztétikai tendenciát, melynek kisebb-nagyobb mértékű átvétele folytán sokkal inkább széthúzott az esztétikai irodalom köre, mint 1956 előtt. Ehhez járul még egy mozzanat. Az tudniillik, amiről Szerdahelyi nem megfelelő súllyal beszél: 1956 előtt azok, akik a lukácsi esztétika alapján álltak, Szigetitől Mészárosig, voltaképpen egyformán értették, értelmezték és magyarázták a Lukács-féle esztétika alapvető kategóriáit. Ma azonban — részben azért, mert a Lukács-ellenesség súlya is változásokon ment keresztül —, Lukácsra hivatkozva a legkülönbözőbb álláspontok lehetségesek. Ennek természetesen a művek megítélése szempontjából is óriási jelentősége van. S megint más kérdés az, hogy a Lukácsra való hivatkozás melyik Lukácsra való hivatkozás, a század első éveinek Lukácsára, vagy a Történelem és osztálytudat Lukácsára, vagy a Szovjetunióban dolgozó Lukácsra, vagy Az esztétikum sajátosságának Lukácsára.

Így tehát az egység kikovácsolódását Szerdahelyi ugyan tételezi, de ebből a tételezésből kiindulva különösen az utolsó évek történeti értékelését némileg félrerajzolja. Félrerajzolja még akkor is, hogyha Németh Lajos vagy Kroó György bizonyos tételeit, bizonyos gondolatait lehet úgy értelmezni, hogy azok közvetlenül a marxista esztétika alapvető gondolatrendszerével állnak összhangban, hogyha az absztraktok körül folyó vita egyes kitételeit szintén lehet ilyen módon magyarázni, ennek ellenére világos: pillanatnyilag nagyobb távolság van különböző esztétikai felfogások között, mint 1956 előtt volt. S ez természetesen egyáltalán nem baj, hiszen kifejezi azokat a társadalmi változási irányokat, melyek napjainkban mind világszerte, mind nálunk felléptek. S az is igaz, hogy amennyiben a vizsgálódás elvi határait sokkal hátrább vonjuk meg, mint azt szokás, akkor valóban egy egység látszata kerekedik ki a mai helyzetből. De csak akkor.

Ez a problematikus vonás mélyen összefügg azzal, hogy Szerdahelyi felfogása szerint a művészetben magában a pluralisztikus megközelítés — mint egyfajta lehetőség — fennáll. Itt magának a kifejezésnek a használatát vitatom. Világos dolog, hogy különböző művészetek, különböző művészeti alkotástípusok más és más kiindulópontból közelítik meg valóságos anyagaikat. Ez azonban véleményem szerint egyáltalán nem pluralisztikus megközelítési lehetőség. A művészet egész útja telítve van azzal, hogy a megközelítési lehetőségek mind tartalmilag, mind pedig formailag eltérnek egymástól, de ez egyáltalán nem azt mutatja, hogy ezek a megközelítési lehetőségek önmagukban olyan értelemben eltérőek lennének, mint ahogyan az az úgynevezett pluralisztikus társadalmi vagy filozófiai elméletekben történik. A pluralizmusnak ez utóbbi esetben megvan a konkrét értelme és konkrét tartalma is. A pluralizmus ugyanis annyit jelent, hogy jogosult módon ezerféle világnézettel lehet megközelíteni a valóságot, ezernyi különböző felfogás egyenértékű, és így az a polgári ideológiai és gondolati szétesettség, amely napjainkat jellemzi, a pluralizmus jelszavával piederesztálra emelkedik. A művészetben minderről szó sincs. A különböző művészi megközelítések és felfogásmódok természetesen világszemléletbeli elté-

rések talaján jönnek létre, de a világszemléletbeli eltérések nem feltétlenül világnézetiek is, sőt igen sok esetben világnézeti azonosságot jelentenek. Így tehát a pluralizmus kategóriájának nem kellően körülírt alkalmazása a művészet vonatkozásában pontatlan „átdobása” ennek a kategóriának, és véleményem szerint elhibázott.

A könyv koncepciója tehát körülbelül megfelel annak a felfogásmódnak, mely napjainkban az értelmiség nagy részét eltölti. Igen komoly nehézségek és hibák voltak utunk elején, majd ezek a hibák összesűrűlödtek, így lecsökkentek, s ma az egészen különböző vélemények legfeljebb formai különbséget jelentenek, tartalmilag mögöttük egyfajta határozott egység keresése és igénye mutatkozik meg. Amennyire ez bizonyos politikai kérdésekben igaz, úgy nem igaz az esztétikaiakban. Azonban Szerdahelyi könyvének ez a hiányossága sajátos módon egyáltalán nem akadályozza meg azt, hogy a könyv elemzései újra és újra felvessék az alapvető visszatükrözési, valamint a katarzissal összefüggő kérdéseket, a legfontosabb műfajleméleti problémákat. S ugyanígy nem akadályozzák meg azt, hogy Szerdahelyi a sokáig húzódo viták ügyében kimondja ítéletét, mely hol a különböző viták relatív jogosultságát, hol pedig a viták elfogultságát emeli ki. S végeredményben — noha egészen más hangsúllyal — az absztrakt általánosság szintjén azt hiszem hasonlóak volnának ítéleteink. Így például az első Lukács-vitát a szerző helyesen jellemzi úgy: „Lukács ellen szervezett sajtókampány indult, s ő magánosan — és a zárószakaszban már nem is nyilvánosan, hanem a kulisszák mögött tárgyalva, levelezve — védekezett.” (114. old.)

Amennyire igaz ez a megállapítás, és még jó néhány, a könyvben található megjegyzés, annyira problematikus az, ahogyan a könyv ezekhez a helyes megállapításokhoz eljut. Például az 1948 előtti Lukácsról több ízben megállapítja, hogy különböző ellentmondások vannak okfejtéseiben. Kifogásolja azt, hogy Lukács szerint a tipikus ábrázolásban a lényegi meghatározásoknak a közvetlen érzéki jelenségvilág konkrét érzéki tulajdonságaiban kell megjeleníteniük. Majd hozzáfűzi a következőt: „Ez a meghatározás eleve kizárná azt a lehetőséget, hogy a művész kifejezetten fantasztikus — tehát a közvetlen érzéki jelenségvilágban sehol fel nem lelhető — formát alkalmazzon, s még a költői metaforákat, szinesztéziákat s más hasonló stílusesszközöket se fogadná be a tipikusság körébe, hiszen ezekben is olyan tulajdonságokkal felruházva jelennek meg a valóság jelenségei, amelyekkel közvetlen, konkrét értelemben nem rendelkeznek és nem is rendelkezhetnek.” (73. old.) A szemrehányás azért meglepő, mert Lukács, aki a Szovjetunióban Majakovszkij híveivel együtt dolgozott, s aki ugyancsak a harmincas években írt tanulmányaiban például E. T. A. Hoffmann vagy a goethei Faust példákra hivatkozott, aligha gondolhatta azt: az érzéki közvetlenség mindenképpen azt jelenti, hogy az átlagnak megfelelő köznapi valóságot kell megjeleníteni. Ugyanaz a Lukács, aki Thomas Mann egyáltalán nem köznapi és a fentebbi stílusesszközökön túlmenőeket használó művét értékelte — csupán a leglaposabb s egyúttal legfélremagyarazóbb esztétikai felfogás alapján lehetett volna az így értelmezett köznapi ábrázolás hívévé.

Ilyen elvérések jócskán akadnak még a könyv hasábjain. Viszont akkor, amikor Szerdahelyi különböző disputákat ír le és jellemez, még akkor is, ha az egyes részletkategóriák elemzésében aligha érthetünk vele egyet, a viták egészének megítélése, valamint a fejlődés bizonyos koncepcióinak leírása közel jár az igazsághoz. Például a nemzeti jellegről és a népiség fogalmáról a következőket írja: „Egy végső megoldásnak természetesen itt is az az előfeltétele, hogy történetfilozófiánk megfoghatóbb, minden tekintetben tisztázott meghatározást nyújtson a nép fogalmáról és a haladó osztályok fogalmáról, továbbá tisztázzuk a közvetlen és közvetett érdekek bonyolult összefüggéseit (a haladó történelmi funkciójú uralkodó osztályok törekvései ugyanis, amennyiben az emberiség fejlődését szolgálják, közvetve a nekik alávetett osztályok objektív érdekeit is kifejezik). Igen valószínű, hogy a haladó uralkodó osztályok törekvésein belül is meg kell különböztetnünk az adott osztály céljait, antihumánus-népellenes módszerekkel, arisztokratikus voluntarizmussal megvalósító tendenciákat — és az ezek világnézetét tükröző műalkotásokat — a nép-

közeli, demokratikus színezetű törekvésektől, s ilyen módosult értelemben az uralkodó osztályok realista művészetében is tartalmas kategória lehet a népiség.” (279—280. old.)

Valóban arról van tehát szó, hogy a népiség, a nemzetiség és más kategóriák mindaddig üresen és homályosan szerepelnek a magyar nemzeti kultúrában, amíg nem tisztázzuk: mi a népiség viszonya az uralkodó osztályhoz, s az uralkodó osztályok melyik tendenciája az, amely telítődhet népiséggel s ennek következtében egy reális nemzeti elemmel is. Ez az elemzés, melyet itt a szerző nyújt, tulajdonképpen arra az átfogó problémára utal, ami számos kategória esetében égető. Tudniillik a kategóriák elvont használata nagyon könnyű dolog. Azonban az elvont kategóriák szükségképpen merevek és nem világítják meg az adott kategóriának valódi lényegét, valódi életerejét, vagyis más kategóriákkal való összefüggését. Nos, amit itt Szerdahelyi megemlít, tudniillik a kategóriák összefüggésrajzának az igénye, egyike a legfontosabb feladatoknak, mert hiszen mindenki tudja, hogy ha ketten mondják ugyanazt, az nem ugyanaz, s ugyanaz a kategória egy más időszakban másfajta jelentésekkel, sőt tartalmakkal bővíülhet. Amint a népies irányzatnak megvolt a maga jelentősége Arany és Petőfi korában, úgy a népnemzeti a múlt század második felében legfeljebb Tóth Kálmánnak vagy Kozma Andornak az irányzata lehetett, és Adynak tökéletesen igaza volt, midőn a népnemzetivel szakítva, de Petőfi szellemében lépett fel.

Ez nemcsak irodalmi vagy közvetlenül társadalomtudományi kategóriákra vonatkozik, hanem olyanokra is, melyeket azután Szerdahelyi részletesebben tárgyal. Így például a külső és belső forma sajátosan esztétikai kategóriái, valamint az egyvesszős jelzőrendszer problémáit is ilyen szempontból kellene vizsgálat alá venni. Szerdahelyi könyve ez utóbbi esetben azonban egész egyszerűen átveszi annak a pszichológiai iskolának a felfogásmódját, amely azért nem képes megbarátkozni az egyvesszős jelzőrendszer kategóriájával, mert eleve és mindenfajta feltétel nélkül elveti a pavlovi pszichológiát. E sorok írója korántsem szándékozik a pavlovi pszichológiát tudományosan védelmezni, mivel nem óhajtja beleártani magát a mai pszichológia kérdésközléteibe. Lukács azonban kétségtelenül elfogadta a pavlovi pszichológiából azt a megállapítást, mely szerint Pavlov leírta a feltétlen és a feltételes reflexeket, továbbá mellyel Pavlov körülírta az emberi tudat működését. S itt Lukács esetében a pavlovi kategóriák használata nem egyszerűen Pavlov megismerését vagy igazolását jelenti, hanem annak a kérdésnek feltételét: vajon a művészet milyen helyet foglal el az emberi pszichikumban, illetve a művészet iránti érzék külön pszichikai képességek tekinthető-e vagy pedig valójában — mint Pavlov hirdette — az ember állati érzékeivel, magyarán szólva természeti érzékeivel áll-e kapcsolatban?

Erre a kérdésre kereste a választ Lukács és kimutatta: Pavlovnak egyáltalán nincs igaza abban, hogy az emberi érzéket teljes mértékben azonosítja a nyelvi, fogalomalkotási képességgel, hanem az az igazság: az emberi pszüchének van egy sajátos területe, amely a mindennapi élet és gondolkodás formáiban igen hathatós szerepet játszik. Ezt az érzéket sem az első, sem a második jelzőrendszer segítségével nem lehet leírni, hiszen ez az érzék, ha külső formájában közel áll is az első jelzőrendszerhez, mégis tartalmilag magában hordozza a második jelzőrendszer létét. Ennek az érzéknek sajátos felerősödése, hatóerejének megnövekedése, intenzitásának elmélyülése hozza létre pszichikai értelemben az esztétikai érzéket. S ennek az érzéknek az ereje, mégpedig sajátos ereje jelenik meg minden igazi művészi alkotás mögött, mint egyfajta egészen különlegesen képzett és fejlett pszichikai erő, amely egyúttal a művészi teremtésnek az alapjává válik. Ha most erre az egyvesszős jelzőrendszerrel a pszichológusokkal együtt az esztétikát is csupán vállvonogatással felelnek, akkor egyáltalán nem lehet megérteni Lukács esztétikájának egyik leglényegesebb mozzanatát, hogy tudniillik a dialektikus materialista esztétikai elmélet szempontjából nem csupán lételeméletileg, és nem is csupán ismeretelméletileg általában, hanem pszichológiailag is meg kell teremteni — az előbbiekkal összefüggésben — az elméleti megalapozást. Vagyis itt nem a pavlovi elméletéről van szó.

Lukács számára a pavlovi elmélet pusztán keret és alkalom arra, hogy a művészet pszichológiai alapjának problémáit jelezze. S az adott keret sokkal inkább vitatott módon fordul nála elő, mintsem úgy, hogy helyeselné, s magának a művészetpszichológiai alapvetésnek a megteremtése egyenes polémia a pavlovi felfogással.

Mindez azt jelenti, hogy a könyvvel kapcsolatban vitáink igen kiterjedtek lehetnek. Király István a Kritikában már megjelentetett egy vitacikket, ahol Révai József helyét, visszavonulásait bizonyos elméleti kérdésekben, taktikázásait ábrázolta és Király véleménye szerint erre a kérdésre a könyv vagy nem tudott, vagy nem akart kellő mértékben koncentrálni. Valószínűleg mások más területeken fogják majd kimutatni, hogy Szerdahelyi nem eléggé vagy csak másodlagosan ismeri az anyagot, nem járt utána bizonyos elsődleges forrásoknak, hanem pusztán a kinyomtatott szövegeket vagy a kézirat gyanánt őrzött dokumentumokat tekintette át. S valószínűleg minden ilyen kifogásban lesz igazság. Mindez azonban csak részlegesen csökkenti Szerdahelyi érdemeit, melyeket mindenek előtt a következőkben látom. A szerző nem csupán megrajzolta harminc év esztétikatörténetét, hanem jó pár alapvető kérdésben határozottan állást is foglalt. Így például a realizmus széles, de nem parttalan értelme mellett, az avantgardizmus relatív haladó volta mellett, a külső és a belső forma elválaszthatósága, illetve dialektikája mellett, továbbá magáénak vallja azt a gondolatot is, hogy minden igazi autonóm jellegű műalkotás a katarzis elérésére törekszik. Ezekben a kérdésekben állásfoglalása általában világos, határozott és megalapozott. S valóban igaz az, hogy ha ilyen alapvető kérdésekben harminc év esztétikája bizonyos eredményekre jutott, mégpedig olyanokra, amelyek az elfogulatlan vizsgálódót, tehát a szerzőt is minden körülmények között megragadják, akkor az esztétika harmincéves története valóban érték.

Míntehogy azonban Szerdahelyi az esztétikát nemcsak az általános esztétikai, hanem egyúttal a speciális kérdések felvetése tudományának is tekinti, sikerült képet adnia valóban részlegesebb vitákról és területekről, melyek az utolsó harminc év történetének folyamán felmerültek. Így például az ízlés kérdéséről, a szórakoztatáséről, a giccsről, a különböző esztétikai vitákról az építőművészetben, a zeneművészetben és a filmművészetben belül. S ha bizonyos joggal mondhatják is majd sokan, hogy például az iparművészetre vonatkozó fejtegetései legfeljebb a probléma érintőjén haladnak, hogy a filmművészet esztétikájának ismertetésekor vagy egyáltalán nem, vagy alig számol azokkal a nagy nemzetközi filmesztétikai iskolákkal és elméletekkel, melyek nálunk is hatottak — mégis az a kép, amit a magyar filmesztétikáról vagy más részterületekről nyújt, értékes módon egészíti ki az esztétikai összképet. Noha tárgyalásmódjában általában a jelzők kerülése, a finomság a jellemző, mégis úgy vélem, hogy ennek a tárgyalásmódnak akadnak olyan mozzanatai, ahol maguk az ellentmondások rendkívül élesen ugranak ki. Különösen vonatkozik ez az 1956 utáni Lukács-vitákra, ahol Szerdahelyi helyesen ábrázolja, hogy a döntő Lukács szidalmazása volt, s ezt megtették úgy, hogy Lukácsot egyfelől mint revizionistát, másfelől pedig mint dogmatikust karakterizálták. Ugyan a könyv megérti, hogy Lukács álláspontjaival kapcsolatban különböző nézetek gyülemltek fel az ötvenes évek végéig, mégis sikerül ábrázolnia azt, hogy ezen nézetek sajátos kifejtési módjában mennyi volt a konjunkturális és éppen ezért tudományos szempontból efemer-ként jellemezhető elem.

Ami az esztétikai részletkérdéseket illeti, ott nagyon érezhető az, hogy a szerző maga különböző részproblémákhoz különböző erővel, érdeklődéssel, s ezért belső affinitással nyúl. Persze nem az ő hibája például, hogy a könyv megírásáig a televízióról még igen kevés tanulmány jelent meg, s ugyanígy nem az ő hibája az sem, hogy filmesztétikánk egyik teljesen terméketlen vonala tulajdonképpen külső hatások utánérzésén alapul. Ennek ellenére látható az, hogy a filmesztétika kérdései Szerdahelyi számára közel sem olyan elevenek mint az irodalomesztétikáé, és így érdekes módon például Lukácsnak a filmmel kapcsolatos elemzései vagy nem kerülnek szóba, vagy pedig rendkívül súlytalanul és szinte a háttérben szerepelnek. Ugyanígy van ez helyenként a történeti elemzésekkel is. Balázs Béla helyét szóban és felkiáltásokban a könyv nagyon fontosnak tartja, de Balázs Béla esztétikai tel-

jesítményének igazi rajza már sokkal kevésbé pregnáns. Szigeti elméletét külön fejezet rajzolja meg, de jó néhány Szigeti által nyújtott elemzés, hipotézis és különösképpen jó néhány fontos elméleti súllyal rendelkező fejtegetés kívül marad a könyv lapjain. Egyszóval az irodalomtörténethez hasonlóan az esztétikatörténet is szükségképpen magán viseli a szubjektív érdeklődés és a szubjektív ítéletek sajátos nehezékét.

A szubjektivitás azonban sehol nem tör bántóan elő. Másrészt, ha egyetlen személy ír ilyen igényű történeti munkát, akkor lehetetlen teljes objektivitást elvárni tőle, részben azért, mert esztétikai ismeretei szükségképpen eltérőek a különböző területeken, részben pedig azért, mert akadnak kategóriák, melyekkel saját gyakorlatában szükségképpen mélyebben megbarátkozott, és mások, melyek számára jelentéktelen fogalmak maradtak. Így tehát ha az egész mérleget megvonjuk, akkor Szerdahelyi könyvét az előbb említett ellentmondásokkal együtt is értéknek tarthatjuk. Hiszen ez az a könyv, amely először ábrázolta a magyar esztétikai gondolat haladásának rendkívül problematikus vonásait a felszabadulást közvetlenül követő időkben, ábrázolta azt, hogy a teória a rendkívül gyors fejlődés következtében helyenként milyen értetlenül bánt bizonyos értékekkel. Ez a könyv ábrázolta elsőként Kodály Zoltán sajátos kötöttségét a közvetlen visszatükrözés és a közvetlen népi elméletek gondolatvilágához, s ugyancsak ez a könyv ábrázolta azután, hogy bizonyos vargabetűk ellenére hogyan tértek vissza olyan teoretikusok, mint Bóka László, a realizmus álláspontjához. Az esztétika története 1945—1975 tehát egészben véve számos feladatot megoldott. Nyilvánvaló, hogy egy kiterjedtebb kutatás, számos korrekció és sokkal nagyobb terjedelemben lehet majd ennek a könyvnek anyagát, következtetéseit, felfogásmódját stb. túlhaladni. S ha most Szerdahelyi könyvét ezekkel a gondolatokkal és megszorításokkal üdvözöljük, akkor egyúttal azt is kívánjuk, hogy a magyar esztétika történetének kutatása a közelebbi vagy távolabbi jövőben haladja majd meg ennek a könyvnek az eredményeit. (Kossuth, 1976.)

HERMANN ISTVÁN

Tüskés Tibor: Pannóniai változatok

Sok mindenért lehet valaki kritikus. Hajlamból, kényszerből, kisebb-nagyobb bérért, másoknak segíteni vagy netán ártani akarás, és ezernyi más ok miatt. Az eredmény azonban többnyire ugyanaz: a kritika általában értelmez, magyaráz, értékkel, ítéll, tanít, Tüskés kritikai működése azonban nem e szándékok jegyében fogant. Vagy legalábbis nem kritikátlanul. Ő a kritika bírálatából indult ki kritikusj munkájában. „A legfőbb hibát — írta — abban látom, hogy a kritika nem megérteni, hanem tanítani és kioktatni akar.” S ez nagy baj, mert „a kritikus, aki jobban bízik nézeteiben, mint az alkotásban, előbb-utóbb öntelt és beképzelt lesz”. Ám az se jó, ha nem erőltetve saját nézeteit, engedelmesen beáll a sorba, hisz „az uralkodó széljáráshoz igazodó kritika lemond az irodalom szolgálatáról, önállósítja magát, külön élete van. Nem tud egész lélekkel egyetlen jelenség mellé állni, mert hátha holnap... Ez a kritika csak »futtatni« és »elejteni« tud nevet.”

Milyen legyen hát a kritika? Hagyja a tanítást másra, és törekedjék megérteni? Ámde „a kritika nem tudomány. A mű megközelítésének alapja az átélés és nem az elvont gondolkodás vagy kísérlet. Mivel azonban a kritika ítéletet és értékelést közöl, véleményt nyilvánít, ízlést formál, csak érvekkel alátámasztva,