

Erotikus kísérletek 227	
(Nádas Péter esszéiről)	
Auschwitz mint szellemi életforma 243	
(Kertész Imre <i>Kaddisáról</i>)	
Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler? 255	
A posztmodern zsandár 270	
(Kulcsár Szabó Ernő Esterházy-monográfiájáról)	
Megtestesült költészet 286	
(Pór Péter Rilke-monográfiájáról)	
Az olvashatatlanság allegóriái 300	
(Paul de Man és az olvasástörténet)	
Jegyzet 317	
Névmutató 321	

BEVEZETÉS

„Ha műbíráló lennék, ha ki merném akasztani a cégért, hogy kritikus vagyok, akkor a következő hangot ütném meg: szelíden, bátorítón beszélnék a kezeltével, csodálattal vegyes kétkedéssel és kútkodással vegyes csodálattal közelítenék a mesterhez, elrettentő és tárgyilagos hangot ütelnék meg a kontárral szemben, gúnyolódnék a hetvenkedővel, s a lehető legmaróbb hangon szólnék a cselszövőhöz. Az a műbíráló, aki mindenkire csakis egyféleképp tud szólni, jobban tenné, ha meg sem szólalna. S kiváltképp az, aki mindenkivel csak udvariaskodik, alapjában véve még azzal szemben is görömböly, akivel valóban udvarias lehetne.”

Gottfried Ephraim Lessing¹

Az elméleti írásokat és bírálatokat, amelyeket e kötetben összegyűjtöttem, szoros kapocs fűzi össze: a kritika problémája.

Ha keletkezése idején – amely a modern kultúrának is (nyilván sok szempontból önkényesen, de mégis megokolhatóan kitűzött) kezdőpontja, és a modern kultúra általunk belátható végpontján, tehát a jelenben – vesszük szemügyre e kulturális műfajt, már az is nehézséget okoz, hogy felismerjük és megalapozzuk folyamatosságát. A XVIII. század minden vezető szelleme – ahogy Ernst Cassirer mondja *A felvilágosodás filozófiája* című művében² – egyszerre gyakorolja a filozófiát és az irodalmi-esztétikai kritikát: a kettő az ekkor keletkező filozófiai esztétika gyökérzetében összefonódik. Ma az összefüggés korántsem szoros (noha a XX. század második felében is voltak és vannak filozófusok, akik egyben gyakorló kritikusok – Adorno és Sartre, Gadamer és Danto –, vagy filozófiájuk műzsája a kritika – Derrida). De a kritikus mai alakja is őrzi az *értelmisségi közszereplő*, a (tágabb értelemben vett) kritikus értelmisségi valaha bölcselőt és bírálót egyként jellemző eszményét.

¹ „Levelek az antikvitásról. Ötvenhetedik levél”, in: Lessing: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest: Gondolat, 1982. 373.

² *Die Philosophie der Aufklärung*. Hamburg: Meiner, 1998 [1932]. 368.k.

A privát és a publikus világos különválása a modernitás fontos jellemzője. Épp ezért talán meglepő lehet közszereplőnek nevezni az irodalom- és művészetkritikust – két okból is. Egyrészt tárgyának, a művészetnek a befogadása magánterületen történik, szociológiailag nézve a szabadidőben, s minél jelentősebb a hatása, annál inkább válik az intimszféra részévé. Másrészt a kritikus legtöbbször magán-személyként formál véleményt a műalkotásokról, egyéni meggyőződése szerint.

Mégis, ha másból nem, a gyanúperekéből, vádakkból és megítélésekből, amelyek ma – a közéleti ember rossz hírbe keveredésének, egyesek szerint bukásának idején – a kritikus fogalmát körülveszik, sejthető, hogy a kritika műfaja a publikusnak és a privátnak sajátos viszonyát őrzi.

Története kezdetén az – akár alkotó, akár befogadó – esztétikai önmegvalósítás politikai összefüggései elevenek voltak, és szervesen összefüggtek a műalkotással. Ez az önmegvalósítás magánszemélyek függetlenségi harca volt az egyház és az állam közhatalma ellen, méghozzá a privátszféra autonómiájának és szabadságának névében, s ennek a lázadásnak volt nyilvános szószólója a kritikus. Kérésztelen, hogy e magasztos eredetnek megromlott leágazása a XX. századi diktatúrák hatalommal fölruházott közvádoló- és denunciáns kritikusa, aki aprólékos, esztétikai mezbe öltöztetett politikai elvárások és repressziók művészetén kívüli szabályrendszerét alkalmazva nyilvános színjátékok és színjárekszerű kivégzések példázatos formájában gyakoroltatja be a művészet „frontján” a kíváncsok alávetett magatartást.

A kritikának azonban csak egyik eredete a politika színpada, a másik a piac tere. A kritikusnak nemcsak a dískurzus felszabadítása, hanem megformálása is feladata – bizonyos mértékig ismeretlen közegben, ahol a művész ismeretlen befogadóra számít, s a kettő között, a művek fürkésző vizsgálatával, értékelésével a kritikus közvetít. „A könyvekben mindenki szól mindenkihez; senki sem tudja, kihez. Gyakran azt sem tudjuk, ki beszél, mert a névtelenség a piac nagy istennője. ... A szónok túlharsog engem, az író viszont halk és lágy hangon szól hozzám, elgondolkodhatok rajta. A szónok elkép-

rázta alakjával, sikerével és tekintélyével; az író láthatatlanul szól, és az én hibám, ha elkábít szavainak pompája, vagy locsogással elrabolja az időmet; meg kell őt vizsgálnom, jogom van akár elverni is. ... Az író küzvése tehát sajátsterű, láthatatlan és mindenütt jelenlevő, gyakran süket, gyakran néma, és talán csak évek vagy évszázadok múlva lesz hangos és mozgékony.”³

Herder fejtegetése nyilvánvalóvá teszi, hogy a kritikust is a közönség részeként kell elképzelnünk. De ezenkívül a kritika egy harmadik eredetmeghatározására is módot ad. Eszerint a kritika a retorikával szembeállított olvasás szelleméből születik.

A politika színpada (amihez hozzá kell tennünk a valóságos színpadot is, hiszen a korai kritikák egyik legfontosabb zsánere a színikritika) és a piac tere mellett a kritika eredetének harmadik helye a magányos olvasószoza. A közönség megnövekedését Herder a könyvnyomtatás bevezetésével hozta összefüggésbe. A kultúra mai elméletirői is a kritika megjelenésénél jóval előbbi eredetvidékeken, az írás, illetve a könyvnyomtatás innovációi kapcsán észlelik a kritikai beállítottság előfeltételeinek, „az igazság kontrolljának és a gyanakvás szóvátételének”, közlés és információ különbségének megjelenését: „Nem úgy, mint a szóban elhangzó vagy beszédben reprodukált értelem, amelynek cserében már a beszámoló meghallgatása az aktivitás zömét leköti – az írott tartalom egyenesen arra szólít fel, hogy distanciát tartva alkossunk ítéletet.”⁴ A műkritika keletkezése szorosan összefügg a XVIII. század olvasás-robbanásával.

A kritika előfeltételezi, de egyben elő is állítja – számos egymástól független feltétel és hosszú kulturális folyamat eredményeképpen – az esztétikai alkotásból a műalkotást, amelynek művé való objektiválódásához és megszilárdulásához éppúgy szükség van a tőle való distanciálódásra s a distanciált minőségérzetre, mint számos különböző, az alkotás keletkezésközegétől és életösszefüggése-

³ Johann Gottfried Herder: „Levelék a humanitás előmozdítására.” In: *Esszék az emberiség történetének filozófiájáról és más írások*. Gondolat, 1978. 515.k.

⁴ Niklas Luhmann: *Gesellschaftsstruktur und Semantik I*. Frankfurt, 1980. 47. Idézi Jan Assmann: *A kultivált emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest: Atlantisz, 1999. 279.

itől távolabb álló, vagy egyenesen idegen befogadóra, az akkorás kontextusváltásainak elvi lehetőségére – szóval mindarra, amit oly rosszállólag nevezett Hans-Georg Gadamer „esztétikai megkülönböztetésnek”. A művek immár mindezt beszámítva, *ilyen* befogadást feltételezve, műként születnek, s a hozzájuk való distanciált viszony kifejeződése a kritika.

Ha a kritika keletkezéstörténetének uralkodó diskurzusát politikai-filozófiai jellegűnek nevezzük (mert a politikai, szellemi és lelki berendezkedés megváltozásának szélesebb megalapozását tűzte célul maga elé), akkor azt mondhatjuk, hogy a kifejlett kritika két diskurzusforma között mozog (különböző helyzetekben és különböző korszakokban az egyik vagy a másik erősödik fel). Az egyik egy igen széles értelemben vett morálfilozófiai és morálpedagógiai diskurzus (amely a kritikát társadalomkritikaként gyakorolta; az életvitél, a személyiség mintráír és az élet ismeretét kereste a műalkotásokban – és gyakran szerzőikben is), a másik immanens esztétikai jellegű (amely a művészetet önmagából, a műveket immanens ismerveik alapján kívánta megérteni és igazolni, s a műalkotások önismeretét kívánta feltárni). Ez a durva leírást azonban még egy vázlatban is finomítani kell néhány megjegyzéssel.

Egyetlen korszak kritikai alaphangja sem vész el a következőkben, hanem módosulva és megújulva megőrződik a kritikai lehetőségek repertoárjában, s egyetlen korszak sincs, amelyben ne volnának nyomai a többinek. A „szisztematikus kor” – hogy George Kubler szerencsés kifejezésével éljek – nem azonos a kronológiai idővel: Matthew Arnold, a morális diskurzus, a „criticism of life” reprezentatív kritikusa, és Charles Baudelaire, akinek jelentős kritikai a művészetben találják meg a művészet célját, s aki úgy vélte, hogy „a költő, ha versében erkölcsi célt szolgál, lealacsonyítja költői erejét”, majdnem évre egyidős volt. Friedrich Schlegel már 1798-ban – a *Wilhelm Meisterről* írott páratlan kritikájában – úgy jellemezte Goethe könyvét, mint amely „csak önmagából érthető”.

„Edgar Poe”, in: Charles Baudelaire *Válogatott művei*. Budapest: Európa, 1964.

136.

meg”⁶, az angolszász kritika, kívülről, a társadalmi életből és a morális beállítottságból megértő eljárása viszont olyan szilárd hagyománynak bizonyult, amely mélyen belenyúlt a XX. század második felébe. Meghatározta a *Partisan Review* kritikusi körének – Philip Rahv, Lionel Trilling, Irving Howe – a társadalmi diagnózis és kritika iránt elkötelezett értelmezői stílusát.

Ugyanakkor a kritika különböző leágazásaiban új, fokozatosan elkülönülő – alkalmanként a jogutódlásra való igényt is bejelentő – műfajok jöttek létre, vagy legalábbis e műfajok létrejöttében vagy módosulásában jelentős szerepe volt a kritika hagyományának: esztétika, irodalom- és művészettörténet, irodalom- és művészettudomány, művészetrajz. Bizonyos mértékig a kritikai újságírás is – a kezdetekben minden kritika az volt! – elkülönült. Az eredeti egységet őrzi az angol *criticism* szó, s René Wellek hatalmas kritika-története két szélsőség, az absztrakt, spekulatív művészetbölcselet és az impresszionista ízlésszámoló közötti egész széles területet fel dolgozza. (A magyar tudományos nyelv angomániájának tünete, hogy mind többször olvasható a kritika szó az *irodalomtudomány* értelemben.)

A le- és szétágazások visszahatnak a kritikára. Azok a harcok, amelyeket ma is vívnak kritika és tudomány, illetve kritika és recenzíósurnalizmus között, valamint az elméleti dedukció és a „lila” hangulatjelentés kritikai érvényesítése ellen, továbbá, a kritikus típusának vagy az akadémikus értelmiségi, vagy az irodalmár (homme de lettres, man of letters, Literat), illetve a művész felé való közelítőse: nos, mindezek több mint egy, bizonyos vonatkozásokban jószerivel két évszázados múltba tekintenek vissza. Az sem újdonság, hogy egy kritikus vagy kritikai orgánus – mint tette azt Frank Raymond Leavis és az ő *Scrutinyje* (1932–1953) – egyszerre veszi fel a harcot az ezoterikus tudományos nyelv és a tudománytalan műkedvelő stílus ellen.

Az irodalom, a művészet, de maga az egész kultúra is a moder-

⁶ „Goethe *Wilhelm Meisterről*”, in: A. W. és F. Schlegel: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest: Gondolat, 1980. 245.

nitásban olyan mozgástérben helyezkedik el, amelynek két pólusa az autonómia és a heteronómia. A kritika is oda-vissza leng mindkét irányba. A két alapvető kritikai beállítottság, amelyet megkülönböztettem – a mű kritikája és az élet kritikája –, tulajdonképpen az autonómia és a heteronómia diskurzusai. A kritika fűrészszéti a műalkotások esztétikai létét, de éppily joggal esztétikán kívüli – társadalmi, erkölcsi, filozófiai, politikai – hatását és rendeltetését. A heteronóm vizsgálódás éppúgy irányulhat autonóm jellegű művekre, mint ahogy megfordítva, kifejezetten heteronóm jellegű műfajokat és műveket is lehet immanens módon vizsgálni. Továbbá a kritika maga is törekedhet arra, hogy önálló műalkotás legyen – ez volt a romantikus kritika eszménye –, s a kritika retrospektíve valóban önállóvá válik, ha részben vagy teljesen elszakad tárgyától. Előfordul az is, hogy önálló irodalmi műalkotásokban fontos szerkezeti helye van a bírálóknak: a *Wilhelm Meister*-ben a *Hamlet* kritikájának, a *Henry Esmond*-ban Addison kritikájának, az *Eltűnt időben* az (elsősorban holland) festmények leírásának⁷, a *Doktor Faustus*-ban az opus III-es szonáta kritikájának – Vas István önéletrajza pedig a magyar költészetéről szóló egyetlen óriás kritikai esszéként is olvasható. Schlegel, aki Goethe *Hamlet*-megjegyzéseire hivatkozva nyújtotta be a bíráló igényét a műalkotás rangjára, mondván, hogy e megjegyzések „nem is annyira bírálókat, mint inkább magasrendű poézist jelentenek”, a 439. *Athenäum*-töredékben éppen az autonómia és a heteronómia alapján különböztetett meg két kritikai zsánert, a karakterizálást, „a kritika műalkotását”, és az „alkalmazott és alkalmazó jellemzést”, a recenziót.⁸

Mégis, úgy tűnik számomra, hogy a kritikát, a kritika gyakorlati életét szorosabb szálak fűzik a heteronómiához. Ez nyilván egy

kritikus *aktuális* állásfoglalása: valóban, e tekintetben az elmúlt tíz évben közelebb éreztem magamhoz a romantikus eszménynél az angolszász hagyományt. „A romantikusok számára a kritika sokkal kevésbé egy műalkotás megítélése, mint inkább kiteljesítésének módszere.”⁹ A kritika elválhat tárgytól, akár úgy, hogy abszolutizálva feloldja körvonalait, akár úgy, hogy az összes lehetséges kritikusok közül a legtokéletesebb – bár még mindig igen csak tökéletlen és tévedékeny – értékelő bíráló, az Idő, felejtésre ítéli a tárgyat, s megmaradásra a kritikát. Az is kétségtelen, hogy a kritikák utólag, egy kritikus életműben szorosabb rokonságot tartanak egymással, mint mindenkor tárgyukkal. Végül jelentős kritikák olykor magukba foglalják a kritika elméletét is. Az autonómiát *válásnak* ezek a lehetőségek – amelyeket kevésbé a kortársi kultúrában betöltött funkció, mint inkább a későbbi kultúrában kivívott hely alapján értékelünk – azonban inkább csak azt jelzik, hogy a modern kultúra minden része az autonómia és heteronómia pólusai által meghatározott mozgástérben helyezkedik el. A kritika mint kulturális műfaj közelebb áll a heteronóm pólushoz, noha egyes kritikák és kritikai életművek – főképp az utólagos belátás alapján – az autonóm pólushoz állnak közelebb. Ez lényeges különbséget jelent például a művészet modern rendszerének vezető műfajaihoz képest, amelyek mint műfajok is közelebb állnak az autonóm pólushoz, s a hozzájuk tartozó műveknek kevésbé az autonóm, mint inkább a heteronóm volta szorul magyarázatra. A kritikával és a kritikusokkal szembeni régi előítéletek (parazita, élősködő, szekunder, „művész – tehetség nélkül”, „aki tudja, csinálja, aki nem tudja, kritizálja”, stb.) tartós fennmaradása is arra utal, hogy inkább azt tartjuk magától értetődőnek: a kritika nem öncélú (nem *autotelikus* – T. S. Eliot), akár a művészet életét, akár a befogadók életét szolgálja. Származtatottsága, nem önhatalmú volta *lényegi közvetítő szerepéből* adódik, s ebből a szempontból tulajdonképpen közömbös,

⁷ Walter Benjamin: „Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, in: Benjamin: *Schriften II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955. 475. Friedrich Schlegel egy Schleiermacherhez intézett levelében „Übermeisternek” nevezte a *Wilhelm Meister*-ről írott recenzióját. Vö. i.m. 473.

⁸ Az *ekphrasis* (leírás) kritikai zsánerré válásáról és arról, hogy Proust a képleírás talán utolsó nagy művésze, továbbá, hogy „szoros összefüggésben irodalmi stílus-eszményével – különösen a „transzlucidus” képek (üvegablakok, Vermeer, laterna magica stb.) ragadták meg képzeletét, vö. Willibald Sauerländer: „Marcel Proust und die Malerei”, in: Sauerländer: *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*. Köln: Dumont, 1999. 174. kk.

⁹ A. W. és F. Schlegel: i.h. 252. és 353.

hogy tartalmilag a műalkotások autonómiáját, szabadságának és öntörvényeinek érinthetetlenségét, vagy pedig alárendeltségét, elkötelezettségét, társadalmi, morális, politikai vagy akár didaktikus küldetését közvetíti.

Más szempontból korántsem mindegy ez. Az autonómia és a heteronómia egymásra vonatkoztatott viszonyfogalom, s a kritika történetében előrehaladva egyre karikaturisztikusabb és egyre alacsonyabb szintű az a kritika, amely – álljon közelebb bármelyik pólushoz a műalkotásokhoz való viszonyában és a művészet megítélésében – nem reflektál a másakra. Sőt, a moralizálás vagy az esztétizálás minden naivitásának kiküszöbölése újra meg újra – tudatosan vagy öntudatlanul – előállítja a kétpólusú mozgásteret. Politikai, társadalmi, illetve morális elvárásokat ma már a legangazsáltabb kritikus sem szokott közvetlenül érvényesíteni a műkritikában (vagy ha igen, mint az amerikai kánonvitában vagy a magyar nacionalista-populista kritika hamujának időnkénti felparázlása alkalmával, az a diskurzus-primitivizálódását eredményezi), másfelől viszont a legabszolutisztikusabb műhelykritikában is számos heteronóm kiegyenlítő elem található, például a műhely szabadságának morális, sőt művészetpolitikai védelme, pedagógia, munkaétosz. Még a tiszta költészet olyan heves védelmezőjének kritikai írásában is, mint amilyen Baudelaire volt, bőséggel találhatunk olyan megjegyzéseket, amelyek a művészetnek a modern életen végzett erkölcsi munkájára vonatkoznak.

Tulajdonképpen arról van szó, hogy a kritika problémát lát. A modernitás egész korszakára érvényes két nagy problémacsoport a problematikussá tett szubjektum és a problematikussá lett művészet.

Ami az utóbbit illeti, a művészet szükségszerűen problematikussá válik; ha fő ismérve a hagyománnyal szemben az újítás lesz, ha funkciója, életbeli helye értelmezésre szorul, ha befogadója ismeretlen. A modern művészet-problematikus művészet. „Ha az irodalmi teremtés maga válik problematikussá, a kritika nem lehet többé egy biztos jelenség pusztá megítélése; ellenkezőleg, most aktív princípium, mely védelmezi, magyarázza és elmélyíti a képzelet nehéz

gyakorlatát: magának a művészetnek a kifejtett öntudata” – mondja Terry Eagleton.¹⁰

A művészeti autonómia e szolgálata túlságosan ismert, hogysen most tovább időzzünk nála. A másik oldal – a szubjektum esztétikai módon való problematikussá tétele – talán megmutatja majd, hogy a művészet heteronómiáját, eszközként való felhasználását sokkal általánosabb szinten is el lehet képzelni, mint a műalkotás alárendelését az épületes erkölcsi, vagy a hasznos szociális-politikai céljának. Max Weber életvezetésnek, Foucault etikai technológiának, Ian Hunter személyiséggyakorlatnak nevezi ezt a szintet. Mivel Hunter volt az, aki – a *cultural studies*t üdítően élesen bírálva, Schillert Foucault-val vértézve – ezt a praxist az esztétikai kritikára alkalmazta, hosszabban idézem elgondolását.

„Az esztétikai kultúra az a módszer, amellyel az egyének hajlandók sajátos fajtájú etikai munka tárgyává tenni azt a lényt, amelynek tökéletlenségét most már a maguk tökéletlenségének ismerik el. E munka megkülönböztető jegye az irodalomkritikában mutatkozik meg, amelyet elsőként a romantikusok fejlesztettek ki. Ez a gyakorlat a »kölcsonös módosítás« tevékenységének különösen intenzív változatát teremtette meg. Az irodalom olyan felületté válik, amelyen a létezés legkülönbözőbb szféráiból származó események kínálkoznak azonosulás és tapasztalat tárgyául. A kritikának mégsem a behelyettesülő önigenlés a meghatározó jegye, amelyben az egyén a tapasztalat szubjektumává válik, vagyis azonosul a fikcióval, s visszaigazolja az érzéseket. Sőt, az igenlés csupán azért kívánatos, hogy a kritikai dialektika ellenirányú mozgása kiolthassa: a »forma szerinti« ítélet következetesen problematikussá teszi az ember létező tapasztalatát és érzéseit, feltárja erkölcsi naivitását vagy öntudatlan függését az irodalmi univerzum formai megszervezettségétől. Csakhogy a formára vonatkozó ítéleteket is pusztán azért mondják ki, hogy azután szintén kétségbe vonhatók legyenek. Az »érzésnek« – a tapasztalatokra, érzelmekre, vágyakra, a »túlzás-

¹⁰ *The Function of Criticism. From the Spectator to Post-Structuralism*. London, New York: Verso, 1996 [1984]. 42.

ra» való készségnek – az iméntiekkel ellentétes igenlése leleplezi és megszégyeníti a formai mozzanat elvont, didaktikus vagy moralizáló jellegét. És így tovább, mint valami szellemi gimnasztika zajlik e folyamat, amelyben az egyén esztétikai virtuozitásra tesz szert – az érzés és a gondolkodás képességének egymást követő felfokozásával és semlegesítésével alakítja jellegzetesen esztétikai személyiségét. Ez az igazi »virtuózok« esztétikai életvitele, amely az irodalmat bevonja a személyiség alakításának tevékenységébe. A kettős, önmagával felelő én mindkét oldala megszégyenül, ami annyit jelent, hogy a retorikai ethosszal ellentétben ez a tevékenység nem ismer sem bizonyító erőt, sem végkövetkeztetést. Ennélfogva gyakorlót mindig rákényszerítheti, hogy újrakezdjék az egészet. A kritika etikai heve és aprólékossága ezen olvasási tevékenység könyörtelenségét tanúsítja, hiszen valójában a személyiség gyakoroltatásaként alkalmazott írástechnikáról van szó.¹¹

Hunter kitűnő elmélete az esztétika *civilizáló* funkcióját állítja előtérbe, és ez összecseng a kritika sarkalatos rendeltetésével. Az esztétikai habitus ugyan nem *azonosítható* az etikai élelformával, de éppen Schiller illetve a mögötte álló Kant szellemében *szimbolizálhatja* azt.¹² Ezenkívül az esztétikai beállítottságot – ennek kifejezője a kritika – gyakorlatnak tekinti, és nem tudásnak. A műalkotások csökkenő igénye a reprezentativitásra és növekvő parcializálódása

¹¹ Ian Hunter: „Esztétika és etikai kultúrakutatás”, in: Wessely Anna (szerk.): *A kultúra szociológiája*. Budapest: Osiris, Láthatatlan Kollégium, 1998. 78.k. Módosított fordítás. Eredetileg „Aesthetics and Cultural Studies”, in: Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler (Eds.): *Cultural Studies*. New York, London: Routledge, 1992. 353.

¹² „Azt állítom mármint, hogy a szép az erkölcsileg jó szimbóluma, s hogy csak ebben a tekintetben lehetséges... hogy a szép olyan tetszést váltson ki, amelyhez hozzátartozik az igény mindenki más helyeslésére, s amelynek esetén az elmében egyszersmind tudatosodik egyfajta megnemesezés és egy bizonyos felfülemelkedés az érzéki benyomások kulturre öröm iránti pusztá fogékonyságon, s az ítélő más emberek értékét is aszerint méri fel, hogy írélderejük hasonló maximát követ-e.” Kant: *Az ítélelő kritikája*. 59. §. Szeged: Ictus, 1997. 284.k. „Mindenké más helyeslése” persze eszményileg és elvileg is lehetetlen igényé vált az elre több mint kétszáz évben.

nem szab gátat ennek a gyakorlatnak, amely szükségképpen kontingens, és bármely esztétikai tárggyal végrehajtható.

Határt tulajdonképpen csak e gyakorlat önmaga elé állított nehézsége képez. Az esztétikai beállítottság ugyanis nem elégszik meg élvezeti tárgyának elfogyasztásával, hanem munkába is veszi azt. Úgy látom, Hunter nem vet számot azzal, hogy az e beállítottságnak megfelelő kritikusi-befogadói gyakorlat tárgyai a magas kultúrára, illetve a magas kultúra posszibilis jelöltjeire korlátozódnak. (A magas kultúra halmaza a modern művészetben állandóan dinamikusan változik, minduntalan magához von az alacsony kultúrából, a nem-művészetből képződményeket, miközben ki is vet magából másokat.)

Akár az esztétika szimbolikus etikai gyakorlatának, akár az esztétikai befogadás önreflexiójának tekintjük a kritikát, a műalkotás és a befogadó közötti közvetítő véleménye nem maradhat meg magánkörben, illetve szakmai körben. A kritikus nyilvánosságra hozza, a közönség elé lép vele és publikus beszélgetést kezdeményez. A befogadás módjára és az értékelésre vonatkozó javaslatát *közvéleménnyé* kívánja változtatni. (Akkor is, ha tisztában van vele, hogy közönsége, a szélesebb vagy nagyközönség, néha – például új, kísérleti, elitarisztikus, pályakezdő művekről szólva – igencsak kicsi.) A közvélemény természete, hogy lehet ugyan zsarnoksága, de nem hozhat törvényeket, és nem lehet legitim kötelező érvénye.

A kritika javaslata vélemény, amely azt jelenti, hogy több, mint hit, de kevesebb, mint biztos tudás. Ám nem arról van szó, hogy útban volna – akár egy végtelen haladásban – a biztos tudás felé, amelyet egyre inkább megközelít, s arról sem, hogy mivel nem közelítheti meg, át kell adnia helyét egy olyan tudásformának, amely erre több eséllyel pályázhat. Az egyik legfőbb gondolati hiba, amelyet a kritikusokkal szemben elkövetnek, az az utólagos szemrehányás, amely számon kéri az adott korszak ma érvényes kánon-listáját. Ezen éppen – és szükségszerűen – a legjelentősebb kritikusok bukhatnak el. Wellek, akinek talán a kelleténél becsebb az értékelés *bevétele*, noha a XIX. század második fele legfontosabb angol kritikusának tartja Matthew Arnoldot, mégis csinos listát állított össze azok-

ról a kor- és honfitársairól, akiket elutasított: Carlyle, Ruskin, Tennyson, Browning, Swinburne, Dickens, Thackeray. Dávidházi Péter – annak igazolásaképpen, hogy „a kritika jelentősége függetlenedhet tárgya értékétől vagy állításai igazságától”, felsorolja, hogy ki mindenkivel foglalkoztak érdemben ugyane korszak nagy magyar kritikusai, Arany, Erdélyi, Gyulai (Malvinával, Zalárral, Fejes Istvánnal, Bulcsu Károllyal, Szász Gerővel).¹³

A fenti elvárás, miként az is, ha azt kívánják a kritikusról, hogy az általa belátható kör minden művéről határozott véleménye legyen – egyszóval a kritikus tévedhetetlenség, infallibilitás –, a biztos tudás mellett a biztos érzék balhiedelmére is visszavezethető. Természetesen a kiváló minőségérzék (mint ahogy az elmélyült ismeret is) a kritikus gyakorlati feltétele. A fiatal Lukács azért állította – nem teljesen megalapozatlanul, de sokkal kevesebb joggal, mint ahogy azt nálunk gondolni szokták –, hogy ő nem kritikus, hiszen hiányzik belőle „az egyes mű minőségének... csálhatatlan, hajszálfinom megérzése”¹⁴, mert elhalt barátjának, Popper Leonak talán valóban finomabb kritikusai képességei lebegtek a szem előtt. De – noha a minőségérzések nívója között nagy különbségek vannak – a csálhatatlan érzék *mítosz*.

Gadamer úgy gondolja, hogy az esztétikai minőségérzék – legalábbis a nyilvánosság előtt – az ízlés fogalmát váltotta fel. Az ízlés tartalmilag telíteti, életstílus és ízlésszermény összetartozik. „Ezzel szemben az esztétikai képzés eszméje – melyet Schillertől származtattunk – épp abban áll, hogy már nem érvényesít semmilyen

¹³ Vö. René Wellek: *A History of Modern Criticism 1750–1950*. Vol. 4. *The Later Nineteenth Century*. Cambridge, etc.: Cambridge University Press, 1983 [1965], 163. Dávidházi Péter: *Hunyai mesterünk. Arany János kritikai öröksége*. Argumentum: Budapest, 1992. 29. és 31.

¹⁴ Lukács György: „Előszó. Kiknek nem kell és miért Balázs Béla költészeté”. In: Lukács: *Balázs Béla és akiknek nem kell*. Gyoma: Kner Izidor kiadása, 1918. 23. (Ifjókori művek. Budapest: Magvető, 1977. 708.k.) Ezt az önkritikus kijelentést csak a legmagasabb szinten lehet komolyan venni. Nemcsak a *Lélek és a formák*, nemcsak a korai Ady-kritika, hanem a későbbi német tárgyú kritikai esszék is a XX. század egyik jelentős kritikusának mutatják Lukácsot az elfogulatlan olvasó számára.

tartalmi mércét, s megszünteti azt az egységet, melyet a műalkotásnak a saját világához való hozzátartozása jelent. Ez abban fejeződik ki, hogy egyetemesseé táguul annak a kör, amit az esztétikailag képzett tudat magának igényel. Minden az övé, aminek »minőséget« tulajdonít. Az ilyenek közt aztán már nem válogat tovább, mert nincs semmi, és nem is akar semmit, ami a válogatás mércéje lehetne.”¹⁵

Ezt a következtetést régóta nem tudom elfogadni.¹⁶ Ízlésünket valóban nem tekintjük egyetemesen normatívnak, erőfeszítéseket teszünk, hogy más ízléseket *toleráljunk*. A történeti belátás is az ízlések relativitására tanít, s mindez saját ízlésünk relativizálódásához és széttagolódásához vezethet. Ennek a folyamatnak vannak veszteségei, de vannak nyereségei is. Korántsem úgy áll a helyzet, hogy az esztétikai képzés közömbös az életformával szemben. Ian Hunter imént idézett elgondolásának segítségével – amelynek szintén Schiller volt a forrása – jellemezhetjük a modern fordulatot: nem az életforma határozza meg immár az ízlést, hanem az esztétikai beállítottság szimbolizálja az etikai életformát, amelynek tartalmi mércéje az univerzalitás és a tolerancia. E fogalmak a pluralizmus jegyében azonban olyan általánosak, hogy a szilárd és szűkös ízlést felváltó – csak részben helyettesítő és csak részben interiorizált – „mozgó minőségérzék” nem fonódhat össze elválaszthatatlanul az életstílussal, a mindig csak készülő és nem eleve adott saját világgal.

A korai – a romantika előtti – kritika-mércéje az ízlés volt. Ez nagy fordulat a művek objektív, klasszicista törvényeitől szubjektív hatásuk irányába; ugyan előkészíti, de nincs még tudomása a művészet autonómiájáról. Tapasztalja az ízlés sokféleségét és szubjektivitását, amelyet racionalizálni kíván. S noha tartózkodik annak kifejtett, objektív szabályrendszerétől, mégis az ízlés láthatatlan – ám láthatatlan voltában minden eszes lény által előbb-utóbb belátható – viszonylag homogén, konszenzuális *szabályai* alapján inkább ítélt,

¹⁵ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Budapest: Gondolat, 1984. 78.

¹⁶ Vö. „Az esztétikai redukció. (Rögl és a következmények)” című tanulmányommal, in: *Tízelt közműg, kulcsot te találj...!*, Budapest: Gondolat, 1990. 56.kk.

mint értékel. Ezért jelent átmenetet a korábbi poétikák és a későbbi kifejlett kritika között. S ugyancsért folynak a kritikai viták első sorban tartalmi kérdésekről.

Ám mivel az ízlés ellentéte – egyeduralma idején – a rossz ízlés, illetve ízléstelenség, nem pedig a más ízlés, ezért mondhatta joggal Novalis, hogy „az ízlés csupán negatíván ítélt”¹⁷. Ezt a következőképpen magyarázhatjuk: minél mélyebb és szuverénebb az ízlés, annál *évidensebb* az ítéllete, annál nyilvánvalóbban, vitathatatlanabban elvetendőnek és éppen ezért megmagyarázhatatlannak tűnik számára mindaz, amit kizár magából. A minőségérzék szükségképpen mindig bizonytalanabb, hiszen új és kiszámíthatatlan képződményeket kell megítélni; a kritikus mindig kísérletezik, felépíti tárgyát, rekonstruálja a műalkotást, és ezenközben magát is meg akarja győzni érzéke helyességéről. A túlrejesítések példáit mindenki ismeri. Megjelenik révedékenysége tudata, a műalkotások és művészeti irányzatok lehetőségének végtelenségével szemben végessége tudata. Ez az, ami a korlátozott számú művészi termékkel találkozók és mindig *természetesebb*(nek tűnő), s valóban, inkább természetünkkel való ízlés számára kevésbé ismerős. A minőségérzék feladja az ízlés láthatatlan törvénykönyvét. Ezzel a műtész (a *Kunst-richter*) a jogi eljárás bírójával párhuzamba állítható típusa háttérbe szorul – noha el nem tűnik¹⁸ – a modern hermeneutával szemben. Az általános „természetes” szabályok képzetével szemben a mű belső formájának egyedi szabályai, illetve az irodalom (a művészet) autonóm rendszerében és alkotója fejlődésében betöltött történeti helye kerül az előtérbe.

Bizonyos azonban, hogy a minőségérzék nem lehet teljes körű és nem azonosítható maradéktalanul a kritikai képességgel. Illemben egyesül benne az etikai gyakorlat a műalkotás autonómiájának ön-

¹⁷ Idézi Benjamin: i.m. 478.

¹⁸ A per aktorainak analógiája végigkíséri a kritika történetét. A kritikus lehet bíró, ügyész, védő, tanú – és nem egyszer vádlott. Az ismert és rettegett mai német kritikus, Marcel Reich-Ranicki kritikatörténeti esszégyűjteményének címe *Die Amöbelle der Literatur*. Az irodalom ügyvédei (vagy, ha tetszik: prókatorai). München: DTV, 1996.

tudatával, a kettő nem egyszerre mutatkozik meg. A minőségérzék hol az egyik, hol a másik arcát mutatja. A belső forma megértése egyszer olyan gyakorlat, amely messze túlterjed a mű határain, s kiterjeszkedik az egész életre, mint minden *más* dolog türelmes, univerzalizálhatóságra törekvő megértésének mintája és etikai normája, másszor viszont atomisztikusan és nem racionalizálható módon a mindig éppen adott műalkotásban összpontosul. Az egyik túl tág, a másik túl szűk ahhoz, túl pontszerű, mindig az egyes mű kvalitására irányuló, hogy megalapozhassa az esztétikai világképet.

A kritikusnak ezért nemcsak minőségérzékre, hanem ízlésre is szüksége van. A művészet és irodalom tudásáról elképzelhető, hogy van minőségérzék, de nincs ízlése (illetve szigorúan zárójelbe teszi), s Alois Riegl híres mondása, amelyet Max Dvořák jegyzett fel, hogy ugyanis „az a legjobb művészettörténész, akinek nincsen személyes ízlése”¹⁹, csak szokatlanul nyílt kifejezése egy tudományos eszménynek. Az is elképzelhető, hogy a minőségérzék maga válik az ízléssé, s a kritikus „a mű esztétikai minőségét elkülöníti valamennyi tartalmi mozzanattól, amely tartalmi, morális vagy vallási állásfoglalásra késztet bennünket és csak magára a műre irányul, annak esztétikai léteben”²⁰. Úgy gondolom azonban, hogy Gadamer jellemzése aligha vonatkozhat a schilleri esztétikai beállítottság morális intőményeire, amelyek közé a kritika is tartozik, hanem inkább a szó dekadens értelmében vett esztéticizmus minden „mondanivalótól” irrózó kritikus-típusára, aki „arra van ítélve, hogy csak élvezni tudjon mindent, csak egymás mellé rakni a szép pillanatokot, és – a legjobb esetben – kellemes átmenetekkel egy koszorúba fűzni őket össze”²¹.

¹⁹ Max Dvořák: „Alois Riegl”. In: Dvořák: *A művészet szemlélete*. Budapest: Corvina, 1980. 337.

²⁰ Gadamer: i.m. 79.

²¹ Lukács György: „Esztétikai kultúra”. In: Lukács: *Újvilági művek*, i.h. 426.k. Lukács 1910-es esszéje, a századfordulós esztéticizmus találó kritikája, amely azonban túlfeszített, apokaliptikus, valamifajta rémítő radikalizmus, művészetüldöző új vallást gondol el, amelyhez kora szocializmusában véleménye szerint nincs meg a kellő erő.

A kritikai élet normál gyakorlata a minőségérzékből, illetve az ízlésből következő ösztönzések különböző arányú vegyülete. A kettő külön-külön és együtt is lehetetlenné teszi a tökéletes kritikus megjelenését, ha ezen azt értjük, hogy széles vizsgálódási köre és biztos ítélete minden esetben kiállja az idő próbáját, soha nem értékel túl és alá. De hát ahogy sorolom tulajdonságait, kiviláglik: a tökéletes kritikus a legunalmasabb – minden íróniától és öniróniától ment – kritikus (volna).

A „tökéletes kritikus” a valóságos kritikus olyan ellenképe, amely vulgárizált formában a tudományos objektivitást kéri számon a kritikáról. Maga a tudomány nem lép fel ilyen ígérennyel, ez inkább azoknak a népszerű, gyakran elemien mulatságos antiintellektuális farce-oknak a sorába tartozik, amelyek rendszeresen megleckéztetik a szakértőt. A megbukott kritikák éppoly elégtétellel töltik el a közönséget, mint a hamisításoknak beugró szakvélemények. A tökéletes kritikus a nagyképű tudomány (vagy a hiú és öntelt intuício) paródiája.

A XX. században kifejlődő és önállósuló – mind a történetírástól, mind a kritikától többé-kevésbé elkülönülő – művészet- és irodalomtudományokat inkább a szakértelem hiánya aggasztja elődeiben és kortársában, a kritikában, amelyet művelt (rosszabb esetben félművelt vagy műveletlen) amatőrök játékszerének kezd tekinteni. Ez az aggodalom sokszor jogos. Sokszor viszont nem. Az utóbbi esetben a tudományos diszciplínák szűk szemhatárára, átjárhatóságuk akadályaira gyanakodhatunk. De a feszültség ennél mélyebb, és a modern értelmiségben kialakuló ellentétre vezethető vissza, amelynek során a szakember éppen a közéleti ember ellenfogalmaként határozta meg és határolta körül nyilvánosságát.

A kritika legújabb fogalma gyakran redukálódik és gyakorlata beszorul a kortárs művészet, a kortársi irányzatok ismertetésének és értékelésének körébe. Holott az értékrend retrospektív átalakítása a jelenkori kultúrára való tekintettel a művészettudományokon belül is jellegzetes kritikai feladat. A kritikátörténet e századi jelentős alakjai közül például T. S. Eliot újraértékelte az angol metafizikus költőket, Walter Benjamin pedig a német barokk szomorújátékíró-

kat. Weöres Sándor irodalomtörténész segítőikkel készített antológiája, a *Ilárum veréb hat szemmel* is ebbe a körbe tartozik, noha hatása talán csak Csokonai Lilin és Lázár René Sándoron volt érezhető.

Az utóbbi példa arra is rávilágít, hogy a kritikus munkája nemcsak a kritikai esszében, illetve a recenzióban tárgyasul, hanem antológiák válogatásában, folyóiratok szerkesztésében, alkalomadtán jelentős műalkotásokká váló paródiákban, pastiche-okban, különböző zsurnalisztikus formákban (kritikai publicisztika, pamflet, tárcsa, interjú), előadásokban, rádiós vagy televíziós beszélgetésekben (az utóbbiakra példa a *Literarisches Quartett* a német második, és Bernard Pivot *Apostrophes*-ja, majd *Bouillon de Culture*-je a francia második televíziós csatornán). Vagy nem tárgyasul, csak működik a kulturális intézményrendszerek különböző informális helyein, a XVIII. századtól klubokban és kávéházakban az elmúlt évtizedek lektori és szerkesztőségi szobáin. A kritikai csevegés – egykor Sainte-Beuve adta híres hirtői cikkeinek a *causerie* nevet – még mindig fenntart valamit hatásából és vonzóerejéből.

Ez a felsorolás azt mutatja, hogy a kritika kulturális műfaja olyan kontinuumot őrzött meg különböző formái között, amely szembenáll az akadémikus besorolással és a tudományiparral. Nemcsak a művészettudósok gyanakodnak a kritikára, hanem a kritikusok is a tudományra. Gyakran meg kívánják őrizni kívülálló helyzetüket és nem ritkán tetszelegnek is ebben a helyzetben. E gyanakvás a frusztrált és tudatlan rágalmozástól a jogos és fölényes bírálóig terjedhet. Roland Barthes éles és gúnyos támadása az „egyetemi kritika” ellen ennek tanújele, akárcsak korábban a XX. század talán két legjelentősebb kritikusának, Eliotnak és Benjaminsnak tökéletesen különböző, de egyként distanciált viszonya az intézményesített tudományhoz. Benjamin *Szomorújáték*-könyvét nem fogadták el habilitációs dolgozatnak, s élete végéig magántudós és kritikus maradt. Eliot kritikáiban viszont *nonchalance*-ot tapasztalunk a kritika tudományosságával – s éppúgy a kritika autonómiájával – szemben; fesztelenségének fedezete költői munkássága volt. E három példa arra is példa, hogy egy következő tudományos nemzedék sikerrel integrálja az outsiderset. Benjamin, Eliot és

Barthes régóta nemcsak egyetemi stúdiumok eminens tárgya, hanem nevükhöz különböző tudományos irányzatok meghatározó impulzusai fűződnek. Amely irányzatokat aztán egy kellőképp felkészült újabb kritikus nemzedék gyakorlata újra csak professzoriális tehernek tekinthet: például fölötte jogos, ha a kritikus megragadja a „szerző” tabu alá helyezését.

A fenti emlékeztetők nem arra szolgálnak, hogy valamilyen hamis hierarchia látszatát keltsék „tudomány” és kritika között, vagy a tudományt kulturális értelemben relativizálják, hanem arra, hogy elkülönítsék a kulturális beállítottság két tendenciáját (amely megférhet egy emberben is). A kultúra történetében jól ismert a különböző beállítottságok – például tudomány és vallás, filozófia és vallás, tudomány és filozófia, tudomány és művészet – közötti megkülönböztetés, amelyeknek mindig történelmi idejük van és küzdelmekkel járnak. (Kant nagy filozófiai tette például a racionális megismerő beállítottság rendszeres elválasztása volt az erkölcsi, illetve esztétikai beállítottságról.) A tudományos kutatás nem törekedhet közvetlen és diszciplínájának keretein kívüli hatásra, a közéletben való részvételre; lényegi, meghatározó célja az ilyesmi semmiképpen sem lehet. Ugyanez viszont a kritika *conditio sine qua nonja*. A tudomány – legmagasabb eszményét és hagyományát tekintve – öncélú tudás, szabadságának és autonómiájának ez a záloga. A kritika gyakorlat, magatartás és magatartás-befolyásolás, s. e. ehhez a fő-céljához van hozzárendelve a megfelelő, alkalmazott tudás. A tudomány például szaknyelvet alakít ki magának, amelyet a kritikus elsajátíthat, érthet, de kritikusként nem beszélhet. Annak a specializálódásnak és szisztematizálódásnak, amelynek eredménye volt a különböző művészet- és irodalomtudományok differenciálódása, visszaható következménye, hogy kitűnnek, fölerősödnek a kritika rendszertelen, alkalmi, véletlenszerű vonásai. Eliot például ezt írja kritikus pályájára való visszatekintésében: „Írtam Baudelaire-ről, de nem írtam egy sort sem Jules Laforgue-ról, akitől pedig többet tanultam, mint bármely más költőtől, akármilyen nyelven szólalt is meg. Tristan Corbière-ről is hallgattam, pedig neki is adósa vagyok. Azt hiszem, ennek az lehet az oka, hogy nem bíztak meg a feladattal. Korai csszéimet ugyanis

kivétel nélkül pénzért írtam, amire akkortájt nagy szükségem volt, az alkalmat pedig mindig egy szerzőről szóló új könyv, műveinek új kiadása, vagy valamilyen évforduló adta.”²² Arthur C. Danto egész képzőművészetkritikusi pályáját annak a szerencsés véletlennek tulajdonítja, hogy 1984-ben a *The Nation* egy kedvező pillanathan fölkerlte az állandó kritikaírássra.²³

E sokáig szaporítható példák arra mutatnak, hogy a kritika lehet *hivatás* (abban az értelemben, ahogy Max Weber beszélt a tudományról vagy a politikáról mint hivatásról), s lehet *foglalkozás* (például egy újság rendszeres kritikusa), de nem lehet *szakma*. A kritikusoknak rendre van valamilyen szakmájuk: hagyományosan művészek vagy filozófusok, később ezek mellett leggyakrabban még tudósok (például irodalomtudósok, irodalomtörténészek, filológusok) vagy újságírók. A szakma nélküli kritikus típusa – a *man of letters* – eltűnőben van, és az újságíró-kritikus kivételével gyakoribbá vált a *nem főfoglalkozású kritikus*. Értelmetlen – noha szokásos – a kritikusok „céhérről” beszélni. A kritikusok professzionizálódnak, de a kritika nem.

Van azonban egy intézmény, amelyhez a kritikát és a kritikusokat kezdettől igen szoros szálak fűzték, és ez az újság, illetve folyóirat. „A jó recenzió a heti- és havilapokban... az irodalmi kultúra higiéniájának alapvető eleme” – írta korunk egyik legnagyobb kritikus, Frank Kermode.²⁴ Igaz, az irodalmi zsurnalizmus egy jelentős része több mint kétszáz éve álcázott reklám, a piac befolyásolását szolgálja, más jelentős része pedig szellemtelen és üres. Mértékadó kritikus-zsurnaliszták – például Edgar Allan Poe, Henry James, George Orwell, vagy Karl Kraus – nem győzték ostromozni a kritikai zsurnalizmust, amely azért folyamatosan kitermelte a maga fontos, független alakjait – a XX. század angolszász kultúrájában például

²² „A kritikus kritikája”, in: T. S. Eliot: *Kétség a rendben*. Budapest: Gondolat, 1981. 522.k.

²³ „Introduction. Philosophy and the Criticism of Art: A Personal Narrative”, in: Arthur C. Danto: *Embodied Meanings*. New York: Farrar Straus Giroux, 1994. 9.

²⁴ „Edmund Wilson”, in: Frank Kermode: *Modern Essays*. Glasgow: Fontana Press, 1990² [1971]. 125.

Edmund Wilson, Malcolm Cowleyt vagy Kermode-ot, Susan Sontagot²⁵ –, s a maga jelentékeny, ma is működő orgánumait (a sok tucat közül csak a legismertebb kettőt említve a *Times Literary Supplement*et vagy a *New York Review of Books*t).

A kritikus az újságban nem szakmája népszerűsítője, nem arról van szó, hogy köznyelvre fordítja és egyszerűsíti speciális tudását. Természetesen ezt is megteheti, de alárendelve kritikus szerepének. Szerepe nem több, de nem is kevesebb: a tájékozott, gondolargazdag és szavakész olvasót, nézőt, hallgatót kell megjelenítenie. Ez annak elismerését jelenti, hogy része a közönségnek, ennek tudatában érvényesíti szempontjait a művészeti világban, s minirakat kínál a közönségnek a művek és más kulturális jelenségek értelmezés és értékelő megközelítésére. Ez nem – vagy legalábbis ma nem – képviselőt jelent. A kritikus beállítottság professzionalizáció-ellenes jellege ugyanakkor a közönséget védelmezi attól az abszurd elvárástól, amely magát a recepciót professzionális tevékenységnek tartaná. A kritikus beállítottság specializáció-ellenes jellege nem a bármely irányban és bármely tudásban való elmélyülést ellenzi, hanem a tudás hatalmával való kényszerítést az értelmezés és értékelés egy meghatározott módjára, vagy egy az értelmezést és értékelést elhárító „totalizáló (valamint potenciálisan totalitárius)” retorikai olvasatra.²⁶

²⁵ Malcolm Cowley remek visszaemlékező összefoglalója a 20-as évek amerikai kritikai zsurnalizmusáról, az *And I Worked at the Writers Trade*, magyarul is olvasható: „Írás volt a mesterségem”, in: Cowley: *Az eltűnt idő*. Budapest: Európa, 1986. 127. kk. Vö. Morris Dickstein: „Journalism as Criticism”, in: Dickstein: *Double Agent. The Critic and Society*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992. 55. kk.

²⁶ Paul de Man: „Ellenzegülés az elméletnek”, in: Bacsó Béla (szerk.): *Szöveg és interpretáció*. Budapest: Csécsepálvi, é.n. [1991] 112. Ha elképzelünk egy de manianus meggyőződésű kritikust, akkor arra a következtetésre kell jutnunk, hogy maga a kritika pozíciója, a kulturális műfaj helyiértéke még az ő számára is lehetetlenné tenné, hogy ne találjon kritikája tárgyában „a világ természetét illető felelős kijelentéseket” (i.m. 103.), hogy teljes egészében zárójelbe tegye a jelentést és „megszabaduljon a parafrázis nyomasztó terhétől” (Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1999. 16.). Hogy miért van ez így, könnyű belátni. A tudományos meggyőződés – még szó szerinti idézet formájában is – transzformá-

A jó recenzió, a könyv-, kiállítás-, koncert-, lemez-, színi-, opera- és egyéb kritika, a kultúráról való nyilvános beszélgetés, a magas-kultúra, szélesebb – talán metaforikusnak nevezhető – értelemben pedig a normatív közélet fennmaradásának záloga és tünete.

*

Könyvem írásai a fenti kérdéseket akarják különböző oldalról megvilágítani. Nem tagadják alkalmi jellegüket, de bizonyos szerkesztés kibontakozásra is (reményeim szerint) igényt tartanak. Így debreceni felkérésre írt védőbeszéd a kritikáról arra ösztönzött, hogy később terjedelmes tanulmányban a hermeneutikus triász (szerző-mű-befogadó) ma uralkodó tagjának, a befogadásnak a kritikai mérlegét megpróbáljam megvonni. Az eközben fölmerülő olvasástörténeti tanulságok indítottak arra, hogy egy esettanulmányon (Jean Paulról) próbáljam ki (olvasás)történeti és esztétikai megfontolások együttes alkalmazhatóságának lehetőségeit az irodalmi szövegek értelmezésében. (Örülnek, ha az olvasó eközben összefüggésekre figyelne fel *Hamisítás* című könyvem [Magvető, 1995] elméleti konklúzióival.) A Jean Paul-tanulmányban nyitva hagytam egy kérdést, amely a klasszikus problémájának újraértelmezéséhez vezetett. E sokat tűrt és sokat koptatott fogalmat azért próbáltam meg-

ción megkeresztül a kritikus beszédmódban és közvetlen, gyakorlati beavatkozást jelent a kultúrába. Nézzük például a következő idézetet: „...a nyelv, ahelyett hogy tartalmazná a tapasztalatot vagy reflektálna rá, megalkotja azt. És egy konstituáló forma elmélete teljességgel különbözik a jelentő formáétól. A nyelv többé nem két szubjektrivitás között, hanem egy lét és egy nem-lét között közvetül. Az irodalomtudomány (criticism) problémája többé nem az, hogy fölfedezze, milyen tapasztalatra utal a forma, hanem az, hogy miképpen tud megalkotni egy világot, a lét totalitását, amely nélkül nem volna tapasztalat. Ez többé nem az utánzás, hanem a teremtes kérdése; nem a kommunikáció, hanem a részvétel.” (Paul de Man: „The Dead-End of Formalist Criticism”, in: de Man: *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983² [1971]. 232.) Ez az irodalmi műalkotás ontológiai sránságára vonatkozó erős fenomenológiai állítás (amelyet de Man más helyen analógiásan kiterjeszt a képzőművészetekre és a zenére is) a maga helyén az irodalomtudomány belső fejlődéséből – mintegy a New Criticism legyőzéséből, a barthes-i irodalomszemléletől leküzdetlen formalizmusának bírálataiból, srb. – levont következtetés. Para-

revitalizálni és bizonyos mértékig szembeállítani a kanonikus ma igen elterjedt fogalmával, mert emennek elkötelezetlen-leíró jellegével szemben a klasszikusban meggyőződéseim szerint még mindig benne rejlő kritikai energiát szerettem volna feltárni. Ha a Jean Paulról szóló írás a *Piknik* függelékének tekinthető, akkor a Szentkuthy Miklós esszéiről szóló régi kritikám magam számára is meglepő módon előlegez meg olyan kérdéseket, amelyek csak e kötet elméleti tanulmányain dolgozva kerültek érdeklődésem középpontjába. Ezért vettem be kivételesen egy régebbi kötetemből ebbe a gyűjteménybe is.

„Gyakorlati” bírálataim a magyar kritikai élet közelmúltjának és jelenének reprezentatív teljesítményeit és jelentős típusait szemlélizik – félig sajnálkozva, félig örömmel kell mondanom, hogy korántsem a teljesség igényével. S ugyancsak nem kritikátörténeti igénnyel. A közelmúlt jelenrősi magyar kritikai teljesítményeinek két szélső pontjáról írtam Vas István műhelykritikájáról és Fehér Ferenc filozófiai kritikájáról szólva. Ami az utóbbit illeti, tisztában vagyok vele: három alkalmi írásom egybeillesztése legföljebb arra

digmaváltási javaslat, és ebben a minőségben immanens tudományos értéke mellett kulturális stratégia is. A kritika pozíciójában ez utóbbi vonása fog föltérődni. Olyan művészet mellett fogja letenni a voksot, azt fogja korszerűnek tartani, amely nem imitatív, hanem kreatív, nem kommunikatív, hanem partícipatív. Olyan műveket fog kiválasztani és ösztönözni, amelyek maguk is a jelentés nagymérvű nyitottságában és meghatározatlanságában érdekeltek, amelyeknek önálló világa elzárkózik a világtapasztalatától és arra legfeljebb a különbség tapasztalatával reflektál. Olyan befogadást fog pártolni, amely a műalkotások *referencialitásának* (a műalkotásokon kívüli tapasztalatokra való vonatkozatartságának) vagy *irreferencialitásának* az egész modern korozalon végighúzódo vitájában az utóbbihoz húz. Vagyis egy radikálisan *autotelikus* autonóm – művészetfogalmat fog propagálni. Mégis, elképzelt de maniákus kritikusunk – ha valóban kritikus – tudni fogja, hogy ugyan az irodalomelmélet (egy lehetséges irodalomelmélet) „akkor születik, amikor az irodalmi szövegek megközelítése többé már nem a nem-nyelvi – azaz történeti és esztétikai – megfontolásokra épül” („Ellenszegülés az elméletnek”, i.h. 101.), de a kritika munkája ilyen módon nem teljesíthet ki. Ugyanis számot kell vetnie azzal, amit Paul de Man előbb már részben idézett megjegyzésének utolsó mellékmondata tartalmaz: „A nyelvnek inkább retorikai, mintsem esztétikai szerepe, egy azonosítható trópus (paranómázis) az, ami a je-

lelegendő, hogy felhívja a figyelmet egy munka elvégzésének szükségességére. De hogy ezt a munkát – Fehér kritikusai arcélének kritikai megrajzolását – mindeddig sem én, sem más nem végezte el, az jól mutatja a kettős, történelmi és elméleti nehézséget. A közelmúlt történetének vakfoltját és azt a teoretikus-bökkenőt, amellyel szembe kell néznie annak, aki az egyedi műalkotásból filozófiát kibontakoztató kritikával akar foglalkozni, hiába állnak ennek jegyében a kritikátörténet olyan fényes lapjai, mint amilyenre Kierkegaard a *Don Giovanniját* írta. A műalkotások *jelentésének* feltárhatóságával szemben felhalmozódó szkepszis és felgyülemelő relativizmus képezi ezt a nehézséget.

Kor- és pályatársaim kritikai törekvéseiről szóló bírálataim a műfaj szabályai szerint – de nyilván azért is, hogy saját helyemet megtalálhassam és bemutatthassam – *viták*, közülük néhány éles polemika. Volt is, aki úgy vélte, *személyének* kelteztem rossz hírét. Ez távol áll tőlem. Az ilyen véleményt nem is tudom másra magyarázni, mint a magyar irodalmi élet történelmileg kialakult túlérzékenységre. Kizárólag eszméket és formákat bírálok csípősen, bár a kritika

lőző szintjén működik, s mint ilyen, a világ természetét illetően nem tartalmaz felelős kijelentést – bár képes arra, hogy ellenkező benyomást keltsen” (l.m. 103.) A kritikus olyan kultúrában él és kíván hatni, amelynek integráns része az „ellenkező benyomás”. Tudományos iskolázottsága fényében *fenomenológiai*lag ugyan tárgyatlannak, de *konvencionálisan* megbaladhatatlannak fogja gondolni a világtapasztalat és az esztétikai tapasztalat kontinuitását. Óvatosabban fogalmazva, ha mindent meg is tesz azért, hogy ezt a kontinuitást, amelyet naivnak vél, felfüggeszve, azért reflektálnia kell rá, és reflexiója nem merülhet ki a ’l’an őrnék mindig csak leleplező, mindig csak a ’l’ekintélyes Tudományos Szöveget variáló és alkalmazó szerepében. Persze fölmerül a kérdés, kell-e de maniákus *kritikusnak* lennie. Mindenesetre maga Paul de Man ifjúkori, a megszállt Hollandiában gyakorolt kollaboráns kritikus-zsurnaliszta tevékenysége után (vö. Werner Hamacher, Neil Hertz, Thomas Keenan [Eds.]: *Paul de Man: Wartime Journalism, 1939–1943*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.) soha többé nem lesz kritikus. Általánosságban ugyanakkor erre a kérdésre nem tudok válaszolni, de tanúsíthatom, hogy jelentős mai irodalomtudósok gyakran tudatosan lemondanak a klasszikus kritikai feladatról, így az egyedi mű, illetve új művészeti jelenségek értelmezéséről, fenntartva, hogy ilyen feladatok vannak és érvényesek. Valamivel részletesebben írtam erről e kötet címadó tanulmányában.

hagyományához képest meglehetősen szelíden. A személyeskedés „modalitásába” legjobb meggyőződés szerint még abban az egy esetben sem tévedtem – Csoóri Sándor kritikai esszéiről szólva –, ahol tollamat tagadhatatlanul személyes csatolódás is vezette. Félreírások elkerülése végett nincs elvi kifogásom a kritikai pamflet ellen, s végtelenül unom, ha az érv helyett a hang modalitására ügyelnek, s – mivel a hiperszenzibilitás gyakran brutalitással jár párban („Vagyok finom, mimóza-lélek, / tyukot lopok, disznót herélek”, ahogy Weöres mondja a *Suite burlesque*-ben) – az ellenfélnek kifejtetlen hátsó gondolatokat, alantas érdekeket és klikkszellemet tulajdonítanak. Üdvözlénem kultúránkban az elhallgatásokat kerülő jókedvű és szenvedélyes gúnyiratok csatáját, s nem sopánkodom, ha néhány ütés a hátamon csattan. Az én polemikus stílusom azonban nem ilyen jellegű, egyszerűen azért, mert nincs szatirikus tehetségem.

Kötetembe nemcsak kritikai esszéket, hanem recenziókat is föl-

Ahogy fentebb elhárítottam azt a lehetséges vádat, hogy a kritikai és tudományos beállítottság megkülönböztetése rejtve valamifajta globális tudománykritikát jelentene, most azt is világossá akarom tenni, hogy a tudomány fogalma – s azon belül a humanista tudományoké – korántsem statikus: tudományképzésünk állandó mozgásban és változásban van. Az az erős kritika, amely az irodalomtudomány egymással olyan éles harcban álló, egymást időben felváltó és „legyőző” irányzatait, mint a „New Criticism”-et, a strukturalizmust és a dekonstrukciót együttesen éri *objektivistá retorikájuk* miatt egy új szubjektívizmus nevében – és korántsem a „kritika”, hanem a „tudomány” részéről – fölveti azt a lehetőséget, hogy maga a tudományos beállítottság újra közeledik a kritikai beállítottsághoz és újrarendezi a hagyományt. Az „önletrajzi irodalomtudomány”, a „vallomásos irodalomtudomány”, a „perszonális”, „narratív” stb. „criticism”, amely közel érzi magához a „public criticism”-et, nem műkritikus szegénylegények kétségbeesett ellenterminológiája, hanem az akadémiai világ, a tudományipar szimbolikus posztjain – Berkeleyben, a Harvardon, a chicagói egyetemen, a Duke-on, a Columbián – működő professzorok – például Jane Tompkins, Gayatri Chakravorty Spivak, Alice Kaplan, Stephen Greenblatt – mozgalma. Ennek a megállapításnak persze – mivel itt nem vitatom meg nőrekréseiket (nem vetem föl például azt a kérdést, hogy valóban számot vetettek-e a dekonstrukció szubjektum-kritikájával, vagy pedig csak megkerülték) – kizárólag tudománytörténeti és esetleg tudománytörténeti relevanciája van. (Vö. H. Aram Weeser [Ed.]: *Confessions of the Critics*. New York and London: Routledge, 1996.)

vettem; nem utolsó sorban azért, mert úgy tapasztalom, hogy ennek a kitűnő kritikai műfajnak fogyatkozóban van a becsülete. Persze könyvkritikáim szoros kapcsolatban állnak a fő témákkal. Amikor Pór Péter Rilke-monográfiájáról szólva Edgar Wind gondolatát érvényesítem, hogy ugyanis „nemcsak lehet, hanem szükséges is két szinten szemlélni a műalkotást: esztétikai értékét a saját normái szerint kell megítélnünk, de azt is el kell döntenünk, hogy elfogadjuk-e ezeket a normákat”²¹, akkor megpróbálom kitapogatni azt a pontot, ahol az irodalomtudomány kompetenciájának helyére egy másfajta kompetencia lép. A kritikáé.

A 90-es években számos olyan bírálatot is írtam, amely nem függött össze a kritikai irodalommal. Szerkesztőm tanácsára ezek közül egyet fölvettem gyűjteményembe; egy regényről, amely – ha tetszik – az élet radikális kritikája. De persze nem ezért gyűződtem meg róla, hogy helye van e tematikus kötetben, hanem azért, mert egy fontos mellékszálát sodor tovább, a Magyarországon mostanság visolyogtatóan devalváló „polgár, polgári” problémáját. Úgy tűnik, ez összefüggésben áll a kötet több írásával, Jean Paullal és Rilkével, Szentkuthyval és Vassal, Esterházyval és Nádassal, s természetesen a klasszikus dilemmája sem független róle.

Mindaz, ami a kritikáról e kötetben olvasható, csak az egyik fele annak, amit ebben az évtizedben e tárgyról gondoltam. A másik fele a *Holmi* című folyóirat kritikai és értekező próza-rovatában található, amelyet jelenlegi és egykori szerkesztőtársaim – Réz Pál, Domokos Mátyás, Fodor Géza, Szalai Júlia, Várady Szabolcs, Závada Pál; régebben Börsi István, Kenedi János, Lakatos András és felejteterlen barátom, Vági Gábor – rendkívüli segítségével, a velük való vitában és egyetértésben vezettem. Jól tudom, hogy rovatom – ahogy nyilván kötetem is – komolyan bírálható, de néhány szerencsés évfolyam vagy szerencsés szám talán bemutathatja kritikai eszményemet. Ha meg kellene neveznem e rovat számos kitűnő szerzője közül a számomra legérdekesebbeket, akkor történetesen három olyan kritikus jut az eszembe, akik különböző okokból és módokon

²¹ Edgar Wind: *Művészet és anarchia*. Budapest: Corvina, 1990. 31.

kívül állnak az intézményes tudomány keretein: Bán Zoltán András, Bodor Béla, Márton László. A tudós branchesba tartozó *Holmi-*kritikusok közül is azok számomra a legfontosabbak, akik világosan tudatában vannak tudomány és kritika különbségének: például Angyalosi Gergely, Margócsy István vagy Szilasi László. Úgy látszik, hogy egy harmadik érdekes tudós-félc kritikus, Farkas Zsolt kritika-eszményére a „personal criticism” nagy befolyással volt.

Én – amennyiben kritikusnak vagyok nevezhető – az akadémikus kritikusok fajtájához tartozom. Ezért futok neki újra meg újra annak a problémának, hogy a kritikai és a tudományos beállítottság *különböző*. Meggyőződéseim ugyanis, hogy egyként *kusza és átgondolatlan*, ha a tudós közvetlenül akarja érvényesíteni tudományos belátásait a kritika műfajában, vagy ha a kritikus erőlteti a tudományos zsargont/szaknyelvet, és stréber jelhangokat – tudományos kulcsszavakat – hallat. Valamely intézményes tudományos feladatom, egy Ph.D. disszertáció elbírálása közben bukkantam az alábbi idézetre a múlt századi kiváló művészettörténésztől, Carl Friedrich von Rumohrtól. Akkor már ezen a bevezetőn dolgoztam, s eldöntöttem: ezzel zárom *captatio benevolentiae*-ként – vagy, meglehet, *captatio malevolentiae*-ként – bevezetésemet: „...kusza és átgondolatlan tanok hírvallói hajlamosak arra, hogy tévelygést sejtсенek ott, ahol kulcsszavaikat nem, vagy csak ritkán hallják felcsendülni”.²⁸

I.

²⁸ Rumohr: „Italienische Forschungen I”. Idézi Ujvári Péter: *A portré és az „ikoni-
kus szobrok”*. Ph.D. disszertáció. Kézirat.