

Szekrényes István

A király meztelen

avagy

Egy *boldogtalan* kritikus „apológiája”

„Az vagyok én, aki csak úgy séta közben, meg sem állva egy véletlen tekintetet vet felétek, s már el is fordítja arcát, Aki rátok bízza, hogy magyarázzátok és tanúskodjatok érte, S tőletek vár a legfőbb dologra választ.”

(Walt Whitman)

„...700 oldalas, világosdrapp könyv fekszik előttem, rajta zöldell: Nem vagyok kritikus. Szilágyi Ákos, 35 éves kritikus kritikai kötete.” (Kardos András – *Korunk kritikusa*, 1985) Csaknem húsz évvel első megjelenésük után az idézett sorok Kardos András (2004-ben megjelent) esszé- és kritikagyűjteményébe kerülve, mint már egy önálló és befogadásra váró mű részei kaptak újra nyilvánosságot. A kötet bevezetőjében (*Levél a kísértetről. Vajda Mihálynak*) Kardos egyfajta, „az első előtti” számvetésként interpretálja könyvét. „Hogy megírhasam az elsőt, be kellett mennem a kamrába megnézni, hogyan is állunk” – írja. Munkáival nem kíván maradéktalanul azonosulni, és még csak a látszat kedvéért sem próbál közöttük konzisztenciát teremteni¹. Ehelyett úgy tekint rájuk, mint múltja szét-szóródott „cserepeire”, amelyekből egy távoli kísértetalak tűnik elő: saját önarcképe. Egy zárójelben – Walt Whitman soraira rimelve – ezt írja: „A fellelhető, egyébiránt antinomikus »filozófiai background« értelmezése és bírálata nem az én dolgom, hál’ istennek”. A beavatatlan olvasónak pedig, ahhoz hasonlóan, ahogy Szilágyit – minden tiltakozása („Nem vagyok kritikus!”) ellenére – korunk kritikusaként leplezte le, csak annyit árul el, hogy az ő *véletlen tekintete* is tulajdonképpen: *vélet*. Ránk van hagyva így a feladat, hogy – a Walt Whitman-féle rendelésnek megfelelően – egy történeti tényként élénk vetett szövegből rekonstruáljuk a *szőnyeg mintázatát*².

A *Korunk kritikusa* ebben nagy segítségemre volt. Korántsem állítom persze, hogy a kötet legfontosabb darabja lenne. Létezik azonban egy olyan interpretációja, amely nem csak a tanulmányról, de az egész gyűjteményről elárulhat valamit. Valamit, ami akár a *Véletlen tekintet* egy lehetséges értelmezési kulcsát³ adhatja. A tárgyat illetően, úgy tűnik, Kardos méltó „ellenfélre” akadt. A többi kritikával ellentétben – amelyek jelentős részében úgymond „könnyű dolga” volt – ez esetben egy szerencsésnek is mondható tény (talán a személyes szimpátia, illetve unszimpátia tisztázottsága) nem állt fenn. Reakciója sokkal megfontoltabb, talán mind közül a legszélesebb értelmezési perspektívát rejt magában, ablakot nyitva a többi szövegre is. Azt gondolom, hogy ennek nem csak a nyolcvanas évek

¹ Kierkegaard-ral szólva: „Szövevetségünknek ellentmond az, hogy összefüggő műveket vagy nagyobb egészeket produkáljon” (Vagy-vagy)

² A kíváncsiak olvassák el Henry James azonos című regényét.

³ Bacsó Béla az *Élet és Irodalomban* (48. évf., 46. szám) megjelent könyvajánlójában (*Nem „véletlen”*) egy másik szöveget: a *Mondani és kimondani* (1992) emeli ki. Úgy gondolom, hogy saját álláspontommal ez tökéletesen összhangba hozható, ami felől remélhetőleg választásom tisztázása után az olvasónak sem maradnak kétségei.

első nyilvánosságában való megjelenése (remélem, nem hibáztam a '*'-ok jelölését illetően) az egyedüli oka. A kötet egy másik szövegében (a Bacsó Béla által kiemelt *Mondani és kimondani*ban) Kardos említést tesz a *Beszélőben* (a második nyilvánosságban) megjelenő cikkek mögött rejtőző alapos felkészültségről. Az egyik szerző például – saját bevallása szerint – munkájához Moldova György egész életművét elolvasta. Kardos három hónapig „élt” Szilágyi kritikai világában. Írásán pedig ténylegesen érződik ennek a több hónapos barangolás adta tapasztalatnak a valóságossága, a letisztult gondolatoknak a kivárása. Mindez persze a választásomat még nem magyarázza.

Szilágyi pamfletje (*A Weöres Magatartás*) annak idején, 1975-ben bombaként robbant fel, és „ismeretlen tettes ellen kiadták az általános irodalmi körözést”. A kötet címadó szövegében (Nem vagyok kritikus!, 1985) az olvasó kézhez kap egy kis ízelítőt a „merénylőre” visszaszálló „repeszekből”, amit Szilágyi az irodalmi élet hullafoltjaiként diagnosztizált. Postaládája – ennek tartalmába nyerünk részleges betekintést – a botrányra reflektáló levelekkel lettek teli. E helyütt a hatás érzékeltetése végett én is idézek néhányat közülük:

[...] „Uram! Verseit visszaküldöm. A Weöres-hatás nem gyümölcsözően látszik rajtuk. Gyanakszom ezért rúgott most bele mesterébe, mivel módszere önnél nem vált be.” „Te gőzös fejú filozófus, ne kerülj a szemem elé!” „A rádióban csináltak rólam egy műsort. Szerkesztőm beszélgetett a főszerkesztőjével jelenlétemben. Főszerkesztő: akkor a Sz. Á.-t most hagyjuk egy darabig. Egy fiatal ne kezdje azzal a pályáját, hogy kiosztja Weörest.” „...Csuklás fennforgása esetén vigasztalódj: gyakran emlegetünk »szegény Ákos« intonációval, ugyanis elolvasta ő is a Weöres-dolgozatodat, aztán meg a visszhangot, amire a bajuszragás szelíd eufemizmus.” [...]

Mire a világosdrapp színű könyv 1985-ben Kardos íróasztalára került, a helyzet feltehetőleg már konszolidálódott, történelemmé vált. Legalábbis Kardos hangvételéből⁴ erre lehet következtetni. Persze az „irodalmi bosszúnál”, mint Szilágyitól tudjuk: nem számít az idő. Van azonban egy nyitott kérdés, aminek eldöntése döntő fontosságú lehet az értelmezés szempontjából. Kardos kritikájának legalább két olvasata lehetséges, amelyek tulajdonképpen békésen megférnek egymás mellett. Ebből az egyik az iróniára alapoz, a másik pedig – mintegy kiegészítve ezt – túlmutat rajta.

Kezdjük először az iróniával. Az irodalmi bosszú ebben az esetben – ha sajátos formában is – beteljesedni látszik. A finom forma ellenére azonban átlátszó marad. Itt a boldog és a boldogtalan kritikus szembeállítására gondolok. Az alaptétel – amelyben valószínűleg mindketten egyetértenek – Kardos megfogalmazásában a következőképpen szól: „A modern kor kritikusának ugyanis, miközben az értékek kozmoszán méri és magyarázza a világot, a »minden érték átértékelése« korszakában élve, számot kell vetnie azzal, hogy a létezés evidenciája, illetve ennek transzcendens magyarázata megszűnt: Isten halott.” (364. o.) Az örökkévalóságba vetett hit elvesztése a modern világ értékkozmoszában pedig elég nagy vákuumot képez ahhoz, hogy a kritikai létforma – a hagyomány nyújtotta biztonságának köszönhető – kényelmességét elveszítse. A kritikus szerepe egyúttal pont ezért – pótlék gyanánt – felértékelődik. Ugyanis a befogadó és a valóság között neki kell fix viszonyítási pontok hiányában közvetítőként közreműködnie. Így lesz belőle: „a polgári kor »titkos« főhőse a kritikus, aki a Paradicsom és a Pokol közötti keskeny földszávon egyensúlyozva magyarázza és közvetíti a lét értelmét mindazon tudatlanok – halandók – számára, akik belesüppedve a keskeny földszávon mocsarába – pardon: prózájába (Hegel) –, képtelenek átlátni (kritikailag kritizálni) a mennyet és a poklot összekapcsoló entitást: a földi levést.” (364. o.)

⁴ Utolsó mondata – az idézett leveleket ellenpontozva – például így hangzik: „Mindazonáltal: bár minden dialektikus kritikus ilyen volna, mint Szilágyi Ákos.”

Szilágyi két, egymásra nézve aszimmetrikus útra hívja fel a figyelmet. Az egyiket a piaciorientált, a másikon pedig az ideológia kritikusok közlekedik. Míg az első az írókat mutatja meg a közönség igényeit, addig a másik az olvasót „neveli”, mit szabad (nem – ártalmas) olvasni. Ő maga tulajdonképpen egy harmadik, kihalófélben lévő tradíciónak túlélője: a magyar irodalom „fenegyereke”, botrányhőse, aki az állóvizet igyekszik felkavarni, aminek érdekében nem riad vissza a marxista esztétika eszköztárának használatától sem. Kardos felosztása azonban egészen más szempontokat vesz figyelembe. Az esztétika univerzumát „boldog” és „boldogtalan” kritikusokkal népesíti be, ami (bizonyos történeti tényeket is figyelembe véve) talán nem „vélet”-len. A „boldogság” pedig egy rendszerszerű és általános világmagyarázó elv birtoklásán, illetve hiányán áll vagy bukik. Ha valaki ilyesmivel (legyen az pl. a marxizmus) rendelkezik, akkor nincs más dolga, mint ezeket az „örökérvényű” elveket az elé kerülő egyedi esetekre alkalmaznia. Ha ennek hiányában szűkösködik, akkor rögtönöznie kell, amihez állandó újraértelmezés és bizonyítás szükséges. „Az ő helyzete kétségkívül bonyolultabb – írja Kardos. – Nemcsak azért, mert nincs magyarázata, hanem azért, mert világképe azért neki is van: ő is szeretne bizonyos általános értékekre hivatkozni, azzal a tudatban azonban, hogy ezen értékek nemcsak, hogy nem alkotnak rendszert, de mindenkor újratereprendők és levezetendők.” (365. o.)

Kardos természetesen a boldogtalan kritikus útját választotta, „[...]kinek fejében ideológiként lepleződik le minden átfogó magyarázat, akinek tehát nincs zsebében a »bölcsek köve«, aki minden egyes esetben csakis az üres papírral ül szemközt.” (365. o.) Mindezek után a másik oldal *boldogságát* újra szemügyre véve, azokét, akik nem tudtak ellenállni a „totalitás ígézetének”, amely a „modern polgári világ filozófiájának kísértete”, valami furcsa, fanyar íz keletkezik a szánkban. Ha azonban megállunk az iróniánál, akkor nem vesszük figyelembe a szöveg tágabb, hatszáz oldalas kontextusát⁵. Kardos esetében úgy tűnik ugyanis, hogy nem teljesen érvényesül az irónia Gadamer adta egzakt definíciója (in: *Szöveg és interpretáció*). Félrevezető, hogy ha – az egészet negálva – pusztán az ideológiként lepleződő hamisságra koncentrálnak. Ellenben az irónia mögé tekintve talán feltárulhat előttünk a kötet „igazi jelentése”, az a bizonyos „filozófiai background”. Ehhez mindössze arra van szükség, hogy a szembeállítást egészen profán módon: komolyan vegyük. A politikát zárójelbe téve és Szilágyi példáján felbuzdulva számba vegyük annak az esélyét is, hogy egy ideológiában benne-alkotás akár valóban termékeny, eredményes és – bizonyos szempontokból⁶ – csábító, egyszóval: *boldogságos* lehet. Kardos pedig, amikor *boldogtalan* kritikusnak nevezi magát, akkor ezt talán nem pusztán egy ironikus oppozíció felállítására kedvéért teszi, hanem valóban azokról a nehézségekről beszél, amelyekkel egy minden mű egyöntetű megítélésére felhasználható szisztémát feladó kritikusnak szembe kell néznie. Hiszen ugyanez a lemondás tette a *Véletlen tekintet* is olyanná, amilyenné

⁵ Itt talán – úgy tűnhet – egy csúsztatást követték el, amikor az 1985-ben íródott tanulmányt a kötet egészéből nézve értelmezem, mintha ez a kontextus már akkor is létező lett volna. Egyáltalán nem erről van szó. A *Véletlen tekintet* itt nem csak az utólagosan kapott jelentéstöbbletet biztosítja neki, hanem – véleményem szerint – bizonyítékként felhasználható az iróniai mögé mutató érveimhez is.

⁶ Czesław Miłosz lengyel Nobel-díjas és emigráns író *A rabul ejtett értelem* című művében megpróbálta az otthonmaradt kortársai *boldogtalan* tagadását, ill. *boldogság*-igenlését mintegy katalogizálni, de főleg megérteni. Megérteni azokat az okokat, amelyek az ideológia világában való tartózkodást reflexiómentessé és kellemessé teszik. Ugyanis akadt bőven példa – köztük olyan zseniális írókkal, mint Jerzy Andrzejewski –, akik nemcsak, hogy fejet hajtottak, de egyúttal be is vették azokat a bizonyos „kapszulákat” és hosszú évekig éltek a bizonyosság boldog bűvöletében. Miłosz az okok felsorolását nem pusztán a nyilvánosság utáni vágyra – ami ugye a kritika egyik lételemezt adja – korlátozta. A sajátos lengyel helyzet (pl. munkásság és értelmiség a magyartól eltérő viszonya) elemzésén túlmutatva bemutat néhány antropológiai általánosságot is, amelyek roppant tanulságosak lehetnek.

lett. Ha – illegitim módon – összevetjük a két kötetet, akkor az egyik oldalon Szilágyi részéről egy összefüggő (Weöres-központú) rendszert találunk, míg a másikon harminc évtized munkájának laza halmazokba szervezett töredékes gyűjteményét. Úgy gondolom, hogy ez a jelenség a *Korunk kritikusából*, egyfajta – a *Véletlen tekintet* szövegeiben implicit benne rejlő – metaesztétikává absztrahálva azt, mindenféle kontingens elem kizárásával tökéletesen levezethető.

A kiinduló kérdés az, hogy egy adott műből határozzuk-e meg a lehetséges interpretációkat, vagy pedig egy adott interpretációból határozzuk meg a lehetséges műveket? Kísérletképpen próbáljuk meg a mű fogalmát a megszokottnál jóval tágabban értelmezni. Ne izoláltan, a kötet fedőlapja szabta határokon belül maradva tekinteni rá, hanem egy olyan organizmus részeként értelmezni, amely a környezetét képező atmoszférát is magában foglalja. Itt nem arra a nietzschei értelemben vett *trágyadombra*⁷ akarok utalni, amelyből a mű kinő, de ezzel kapcsolatban meg kell említenem, hogy Kardos notorikusan játékba hozza „áldozatai” gazdáit is, ami néha indokolt, néha pedig nem. Akad köztük persze olyan is, amikor ez a manőver nem megkerülhető. Lévéen a tárgy: a szerző maga⁸. Jelen esetben azonban az *atmoszféra* alatt egy jóval absztraktabb entitást értek. Még csak nem is a mű előzményeire vagy hatástörténetére gondolok, hanem egy általa implikált ontológiára, és az ehhez igazodó játéktérre, amely a lehetséges interpretációit szabja meg. Mindezekhez még hozzákapcsolnám a játékterét részben vagy teljesen kitöltő kontextusát, amely javarészt a róla íródó kritikákban manifesztálódik. Az általam javasolt műveletek elvégzése után egy *hipertextszerű* képződményhez jutunk, ahol a szövegek nemcsak a hivatkozások révén fűződnek össze, hanem ténylegesen az egységes mű részeit képezik.

A művet realizáló többtagú zenekarban így a kritikus nem mint kívülről kap szerepet, hanem aktív részese a történetnek. Az író játszottá alaptémának neki kell megtalálnia a felhangjait, rámutatnia és igazodnia a hangnemhez, felfedezni és a megfelelő operációkkal kompenzálnia a disszonáns részeket. Néha pedig aláfestésként – ahogy ez a *Korunk kritikus*a esetében megtörtént – felvázolni a darab mögött meghúzódó univerzumot, amely ontológiájának alapját képezi. A játéktér fontos részét képezik az ún. kritikai szólórészek is, amelyek megpróbálják kiaknázni tárgyak harmóniabázisát, annak lehetséges olvasatait, következményeit. Ezt figyelhetjük meg Kardos *Misztikus erdője* (1982) esetében is, amikor Milne *Micimackóját* próbálja a filozófiai percepcióba bevonva megfejteni, és közben arra is vigyáz, hogy fenntartsa – a többi szövegekenyérét nem elvéve – a párhuzamos interpretációk lehetőségességét. A könyvhöz fűződő *szólógyűjtemény* (*The Pooh Perplex*) egyébiránt ténylegesen létezik, „melyben – írja Kardos – a *Micimackó* »igazi jelentésének« vagy egy tucat egymástól teljességgel elütő, parodisztikus formájú interpretációját kapjuk” (21. o.). Ez a pluralisztikusság szerinte abban az esetben jelenik meg, ha a *Micimackót* nem mint gyermekkönyvet olvassuk, mondván: „[...]a »felnőtt« befogadásban a *Micimackó*nak lehetséges olyan olvasata (és ezt az olvasatok sokasága empirikusan is bizonyítja), mely

⁷ „Végtére is a művész művének csupán előfeltétele, anyaole, talaja, trágyája és szemétdombja, amin, amiből a mű kinő, – tehát a legtöbb esetben olyasmi, amit el kell felejteni, amennyiben magát a művet akarjuk élvezni. Valamely mű eredetébe való betekintés a szellem fiziológusait és élveboncolóit illeti: sohasem az esztétika embereit, a művészeket!” (*Adalék a morál geneológiájához*)

⁸ Ezek közé tartozik a *Tulajdonságokkal teli ember* (2004). A szöveg Kardos 2004-ben elhunyt régi barátjáról, a többek között Mihail Bahtyin-fordításairól ismert Kőnczöl Csabáról szól. Miután nagy vonalakban – jelzem, a szöveg rövid – felvázolta írói pályafutását, az eleven „Csabát” bemutatva így folytatja: „Mindez igaz, de én mégsem erről a Kőnczölről akarok írni. Hanem arról a húsz évről, mely javarészt Csaba rettenetes és elképesztően vonzó tulajdonságainak és a hozzá kapcsolódó történeteknek a jegyében telt el. Baromi nehéz volt vele permanens kapcsolatban lenni. Miért?[...]”

nem csupán nosztalgikus-révedező módon idézi fel a gyerekkori könyv emlékeit, hanem saját, új olvasatot eredményez, a saját gyerekkori élményhez és az egyéb felnőtt befogadásokhoz képest *mást*.” (22. o.) Hogy mi ez a *más*, azt már az olvasó felcsigázott érdeklődésében bízva nem részletezem. Nekem most inkább (bizonyíték gyanánt) az a szöveghely a fontos, amelyben a paralel interpretációk lehetőségességét hangsúlyozva ezt írja: „Milne könyvének világsikerét az adja, hogy a legkülönfélébb típusú befogadásokban él és keletkezik újra és újra, egymásnak ellentmondó filozófiai és világnézeti megközelítésekből egyaránt jelentős élményt nyújthat, röviden szólva: »igazi jelentése« – mint erre természetesen már az említett tanulmánykötet is utalt – nem, csak *igazi jelentései* vannak.” (22. o.)

Felmerülhet a kérdés, hogy mi szükség van a mű fenti értelemben vett megosztására. Miért ne volnának a szigorú értelemben vett műalkotások életképesek a kritikától kímélve önmagukban is? Hiszen van nekik elejük és végük, és ha bármiféle kiegészítésre szorulnak, az már valamiféle hibának a jele lehet. Ellenkező esetben pedig a kommentár tolakodó és felesleges voltáról van szó. Ezzel – a kritika létjogosultságával – kapcsolatban Kardos Walter Benjáminnal polemizálva (*Panoráma és nyom*, 2001) tesz egy érdekes megjegyzést: „A magyarázat, mely megeszi az elbeszélést, egyben az a problematikus létmód, melyben a művészet mint igazságok lelőhelye fennmarad.” (143. o.) Vajon, hogyan kellene ezt értenünk? Mivel Kardos „lelőhelyről” beszél, semmiképp sem úgy, mintha a kritika kölcsönözne értelmet, tartalmat a művészetnek. Sokkal inkább a *kimondásról* van itt szó. A kritikusnak kellene kimondani azt, amit a művész – létkörén belül nem lévén eszközei erre – nem tud kimondani. Ez pedig tisztán a forma következménye, amit akárhogy is variálunk, nem enged önmagából kilépést. A mű teljes jelentésének (formán kívüli) kimondása tulajdonképpen a kritikusok számára is lehetetlen, mivel ők maguk is – mint Moby Dick testében a szigonyok – hozzáintegrálódnak és nyomot hagynak benne. Akad olyan példa is, amely a fönti fejtegetés tökéletes reprezentációjaként tartható számon. Ilyen Hamvas Béla *Karneválja*, ahol egyetlen kötet a játéktér jelentős részét (látszólag az egészét) lefedi. Az elbeszélő mellett a regény inherens részét képezi annak kritikusa, olvasója, sőt egy mindnyájuk felett ítélkező – a fogyasztóvédelmi főfelügyelet szerepét játszó – misztikus hang is, akik, amikor az elbeszélést interpretálják (eszik), nem pusztán magyarázzák azt, hanem egyben bővítik is. Hamvas Noé bárkájához hasonlítja regényét, és a lehetséges szereplők körét kimerítve, úgy tűnik, egy talpalatnyi helyett sem hagyott benne. Dolgozatom a kritika berkeit tovább feszítve ezt cáfolni látszik.

A művek magját a forrásszövegek⁹ mellett az azokban benne rejlő ontológia alkotja. Ennek pontos definícióját mindeddig halogattam. Egzaktul nem is lehet teljes egészében megragadni. Egy olyan összetett feltétel- és viszonyrendszer érték alatta, amelyet forrásszöveg mint nyelvi orákulum implicit magában hordoz. Tények, objektumok és szabályok halmaza, amely – mint már említettem – kontextusteremtő a kapcsolódó perifériák számára. A forrásszövegben ez részben vagy tökéletesen inkarnálódik. A tökéletes inkarnáció egyik esete: a remekmű.

Kardos, amikor Bodor Ádám *Sinistra körzetével* került szembe (*A vég mint kezdet*, 1992) talán nem *véletlenül* kezdte ezekkel a szavakkal: „Ritkán adatik meg a kritikus pályafutása során, hogy olyan műről kellett-lehet írnia, melynek értelmezésekor nem az értékek felmutatása, nem az esetleges hibák katalógusának megalkotása, de még csak nem is a formaeszmé rekonstrukciója jelenti a kihívást, a feladatot. Ilyen esetekben – már ha egyáltalán több adódik kritikus működésében – a legjobb tán, ha mindjárt az elején bejelenti

⁹ Ami nem feltétlen *szöveg*. Az *Ujjlenyomat* (1978) címet viselő kritikájában Kardos forrásszövegét például Benkő Viktor Corpus néven ismert, súlyos szimbolikus tartalommal megkomponált Krisztusképe adja.

a szavakban nehezen megfogható, ám a maga-mentésnek talán még elfogadható deklarációját alapélményéről. Jelesül: Bodor Ádám remekművet alkotott. Itt aztán a kritikusnak be is kellene fejeznie.” (412. o.) Valóban ez volna a „remekmű-esztétika” legadekvátabb magatartása. A kritika kiszorul a mű és befogadó közötti túlságosan keskenyre szűkült játéktérről, és meghagyja őket a közvetlenség bensőségebb viszonyában. A remekmű diszkréciót követel, lelkes olvasóvá változtatva a kritikust, munkáját pedig olvasónaplóvá. Némely esetekben pedig újabb remekművek ürügyül szolgálhat.

Furcsa módon a töredéket is tökéletes inkarnációként kell számon tartanunk. Vannak ugyanis olyan esetek, amikor a töredék az egyetlen járható út. Ez a helyzet abban az esetben, amikor a téma – annak jellege miatt – feldolgozhatatlan. Az esszé befejezhetetlen. A *Töredék*, 1986-ban és a hozzá írt kommentárjában Kardos saját példájára hívja fel a figyelmet. Hiába kereste: nem találta a halál „ontológiáját”. Azért, mert nincs neki (*hiány*). Azért, mert megírhatatlan. Azért, mert racionalizálhatatlan. A töredékhez – a remekműhöz hasonlóan – nem lehet, nem szabad kommentárt fűzni. A *metafizika tragédiájában* (avagy *miért nem írt Kierkegaard drámát?*, 1992) – Kierkegaard *töredékes törekvéssel* végzett kísérletének (Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban) elemzésekor Friedrich Schlegelt idézi: „A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó.” „A rom, a hagyaték – írja Kardos – művészi konstitúciója paradox módon – bár közösséget nem teremt – mégis a magányos kísérlete arra, hogy törekvéseben felépítse belvilágát, mely éppen otthontalanságában otthonos és fragmentáltságában teljes.” (113. o.) Később – még ugyanezen az oldalon – az esszéhez jutva így folytatja: „Íme a töredék és a paradoxon: az elszigetelt individuum magányos formája az esszé. Az esszé mint forma, mint a lélek kiáradása a belső lét kategóriája marad, visszhangtalanul hull vissza alkotójára”.

Mielőtt – egyértelműen kifejezve – kezeimet a felém meredő tuskék elöl visszahúznám, még az ideológia művekre gyakorolt hatását szeretném rövid vizsgálat alá vonni, végigjárva kiinduló kérdésem második részének idevágó vonatkozásait. Tétélezzünk fel tehát egy előzetes interpretációt, amely részben elődefiniálja a forrásszövegek ontológiája mellett azok kontextusát is, ami természetesen a játéktér jelentős kisebbedésével jár. Erre a jelenségre tulajdonképpen jogosulatlan az „interpretáció” kifejezés kiszélesített használata, mivel egy olyan preconcepcióról van szó, amely a bemenetét képező forrásszöveghez – annak értelmezése helyett – valamilyen algoritmus szerint egy válaszreakciót generál. Míg az előző esetben az ontológiai háttér rekonstrukcióját és következményeinek felvázolását figyelhettük meg, addig az utóbbi módszer sokkal inkább egyfajta automatizált „szintakszis”-ellenőrzőre emlékeztet. A kritika nem a szöveggel összeegyeztethető kontextust keresi, hanem azt vizsgálja, hogy behelyezhető-e egy már létező kontextusba. Ha pedig inkonzisztenciát tapasztal, akkor – annak mértékétől függően – korrigál vagy elutasít. Ezek a szabályok vonatkoznak természetesen az ideológia korlátozott játéktér megtestesítő kritikákra is. Mindegyik egy megszabott séma szerinti visszacsatolása az egész üzem alapját képező ontológiának. Ebben a zárt rendszerben tulajdonképpen csak egyetlen mű létezik, a kritikusok pedig ennek védnökei, felügyeleti szervének képviselői. Nem arra „táncolnak”, amerre a művek vezetik őket, hanem ők táncoltatják azokat az üzem által kijelölt helyükre. Ehhez persze arra is szükség van, hogy a szövegnek legyen, vagy rá lehessen erőltetni egy megfelelő olvasatot. Amin pedig ez az operáció nem végezhető el: az kívül reked a(z) (első) nyilvánosság váltakozó szigorral őrzött körén.

A *Véletlen tekintet* egyrészt ezeknek a margóra (a második nyilvánosságba) szorult alkotásoknak és kritikáknak gyűjteménye („az egykor normalitást nélkülöző életnek a jele és pótléka” – írja Bacsó), amik csak az egykori történeti kontextusba helyezve nyerik el teljes jelentésüket. Másrészt láttni enged egy harcot is eme történelmi beágyazottság ellen,

amely – a másik (*boldogtalan?*) utat járók gondolkodását is determinálva – a tagadás által megkétszerezte az ideológia jelenlétét. Ha sokaknak a „kimondás önélvezetét” (*Mondani és kimondani*) el is sikerült kerülniük, „az áthallásos, mindent egy valós helyzet és személy viszonylatában kibontó olvasói beállítódás volt a meghatározó” (Bacsó). Ennek egyik következménye, hogy esztétikai szempontból az ideológia mindkét oldalon monopolhelyzetbe került. Ugyanis az „áthallásosság esztétája, illetve olvasója” – álljon az bármelyik oldalon is – a kiinduló kérdésem második részében tárgyalt utat követve: mindent egy előzetes interpretációban, illetve annak ellenében lát, ami mind a két esetben egy-egy pre-koncepciót feltételez. Míg az egyik a művet – a főtebb tárgyalt módon – egy előre gyártott kontextusba helyezi, addig a másik sem tesz más: csak ő ezt a bizonyos kontextust a műveletet megelőzően negálja. Ezen az ördögi körön pedig csak akkor kerülhet kívül a kritikus, ha nem kizárólag az eszmével való szembenállásra koncentrálna (mivel ekkor egy görcsös oppozíció révén meghatározottjává lesz), hanem – mint Bacsó Béla írja – semmi mástól nem zavartatva magáról a tárgyról, a műről kell szólnia, annak jelentősége szerint: „Összegyűjtött írásokat csak akkor szabad kiadni, ha maguk az írások, és nem a kritikusai akaratnyilvánítás bárminemű nem-szövegre irányuló szempontja teszi ezt a lépést igazolhatóvá”. Úgy gondolom, Kardos kötete ennek a kritériumnak részint megfelel, még ha az elmúlt harminc év zűrzavarai nyomokat is hagytak benne, ami által – saját bőrét kiterítve („A király meztelen!”) – „rekontextualizálja az időből kiesett műveket” (Bacsó). Szövegeiben pedig nem kizárólag antiideológiai alapokon kritizál, hanem következetesen tartja magát mind a tényekhez, mind pedig a *Korunk kritikusából* rekonstruált esztétikai alapelveihez.