

USZÁLYOK, VISZÁLYOK, MUSZÁJOK

RÁKAI ORSOLYA

Margócsy István:

Hajóvonták találkozása

Tanulmányok, kritikák a mai magyar irodalomról

Palatinus Kiadó, Budapest, 2003. 461 old., 2500 Ft

ÁRVÍZVÉDELEM, AVAGY A BESZÉLGETÉS
MEDREI

Alkalom szüli a kritikust, írja a tőle megszokott ironikus kajánsággal Margócsy István egy másik kritikusról, Albert Pálról (azaz Sipos Gyuláról) írott kritikájában, melyet írásainak legutóbbi, már terjedelmre is impozáns gyűjteményében olvashatunk. Az olvasás mint alkalom szüli a kritikust, bizonyos köztötségek mellett az elmélkedés, a véleménymondás, a beszéd meglepően nagy szabadságát biztosítva számára. Margócsy István kritikáinak újabb gyűjteménye talán nemcsak arra ad alkalmat, hogy megvizsgáljuk e nagyszerű és tekintélyes kritikusi pályára egy újabb állomását – hiszen ki is lehetne *alkalmas* erre? Alkalmat nyújthatnak e szövegek azonban talán a tanulásra, tanulmányozásra is, annak megfigyelésére, hogyan lehetséges egyáltalán működtetni, működésben tartani ezt a sokszorosan ellentmondásos írásmódot – hiszen mi lehetne alkalmasabb a kritikusi szituáció vizsgálatára, mint a mai magyar kritikusi élet egyik legjelentősebb alakjának szövegei, kritikusi magaskiskolája?

Albert Pál (akit Margócsy a szövegben végig polgári néven nevez, „tisztelőben tartván, de mégis levétvén álnevét” [366. old.],¹ mintegy jelezve, hogy a kritikának azért a realitással szorosabb kapcsolatai vannak, mint a fikcióval) érzékelhetően rokonszenves kritikusi attitűdöt képvisel, mi több, mintaértékű Margócsy számára: életútjának sajátosságából eredően ugyanis talán könnyebb volt megvalósítania azt az egyszerre (nyelvi-kulturális hagyományon, irodalmi életen, társadalmi-politikai közegen stb.) belül- és kívülállást, ami a paradoxonokban bővelkedő kritikusi alaphelyzet egyik legfontosabb ellentmondása. A kritikus, mondhatnánk, olyan macska, amelynek igenis bent és kint is egeret kell fognia: hiszen unalomig ismételt toposza a kritikáknak (és különösen a kritikákról írott kritikáknak), hogy a bírálónak egyszerre kell elfogultnak és elfogulatlannak lennie, egyszerre kell magáévá élnie-értelmeznie a művet és kívül maradnia rajta, biztosítandó a nyilvános ítéletalkotáshoz szükséges távolságot. Hol áll, *honnan* beszélhet ily

módon egyáltalán a kritikus?

Ám az sem egyértelmű, *mit* ítél meg, mit is értékel a kritikus, ha elfogadjuk, hogy részesei vagyunk egy olyan folyamatnak, melynek során szerző és mű fogalma legalábbis elbizonytalanodott, s hogy legjobb esetben is aktuális olvasatokról beszélhetünk, illetve hogy e folyamat során az „egységes, ítéletalkotó szubjektum” lehetőségese is megkérdőjeleződött – ahogyan azt Margócsy ezt nemcsak hogy elfogadja, de a XX. század végének magyar irodalmát (főként líráját) vizsgáló tanulmányaiban alapvető viszonyítási pontnak is tekinti. Miféle meder szolgálhat hát biztosítékul a beszéd parttalansága ellen? Másként fogalmazva: elég biztosíték-e (még) az alkalomként aposztrofálódó mű, a „tárgy”, a nyelv megértést eleve lehetetlenné (értelmetlenné) tevő öntörvényű áradása ellen?

Hogy pedig a bizonytalanság teljes legyen: az alkalom szülte tolvaj – illetve kritikus – paradox pozíciója abban is megnyilvánul, hogy nyelvében is különböznie kell „tárgyától” (bármilyen legyen is az), vagyis hogy egy szöveg kritikaként csak akkor tud működni, csak úgy tudja sajátos, orientáló-értékelő funkcióját betölteni az irodalom társadalmi rendszerében, ha *követ* egy másik szöveget, azaz (valami módon) jól elkülöníthető marad attól: ha úgy tetszik, igenis „szolgálólányként”, parazitaként, netán tolvajként. A kritika függő, felszabadíthatatlan szöveg, mert időben és logikailag másodlagos, és ez talán a legnagyobb és legironikusabb paradoxon (kortárs irodalomról szóló kritika esetében különösen az): a kritika szükségszerű referenciális zárvány az areferencialitás posztmodern

1 ■ Mivel írásom nem kimondottan kritika, itt szeretném megjegyezni, hogy sajnos a kötet kiadói szerkesztői munkálatai enyhén szólva némi kívánnivalót hagynak maguk után: a szövegben a szerzőhöz és a tárgyhoz méltatlan mennyiségű helyesírási és gépelési hiba maradt. Jelen írásnak nem feladata ezeket mind összegyűjteni és felsorolni – az idézett szövegrészekben szereplő nyilvánvaló hibákat azonban jelzés nélkül javítottam.

2 ■ Vö. Milbacher Róbert: M. I. keservei és nyájaskodásai avagy semminél több valami. Margócsy István: „Nagyon komoly játékok”. *Jelenkor*, 1998. 12. szám: „A kritikáról (kritikagyűjteményről) íródi kritika a műfaj klasszikus fogalma és hagyománya szerint értelme(zhete)tlennek tűnik, amennyiben a kritika mindig valamely primer szövegről való megszólalásként, azaz másodlagosként, következőképpen a szövegtől különbözöként: nem-szöveggként értelmeződik. A nem-nyelviként artikuláló kritika persze nincs kitéve a nyelv esetlegességének, ily módon a hagyományos értelmezői stratégiák sem használhatóak vele kapcsolatban, az így felfogott kritika rákérdeszhetetlen. Amennyiben a kritika nem értelmezhető szöveggként, annyiban jelen írás sem létezik, vagyis a kedves olvasó nem olvassa most ezt a mondatot.”

birodalmában és a dekonstrukció tapasztalataival gazdagodott nyelvi térben. Azt jelenti-e ez, hogy a kritika valamiféle „nem-szöveg”, amely „a nyelven kívül” helyezkedik el?² Kézenfekvő, ám ugyanakkor abszurd eredményhez vezető feltételezés, amire a Margócsy által többször felidézett okos lány módjára lehetne válaszolni: igen is meg nem is. Igen, ha szövegnek a lezár(hat)atlan nyelvi produkciót tekintjük, nyelven pedig a nyelv retorikus függetlenségét és dekonstruktív szabadságát értjük. És nem, hiszen tagadhatatlan, hogy nyelvileg létező valamikről van szó, amelyek ugyanakkor arra szólítanak fel, hogy tekintsük nem létezőnek, pontosabban irrelevánsnak radikális nyelviségüket.

Mindezt azért elevevittem fel, talán visszaélve az olvasó türelmével, mert Margócsy István kritikáinak e második gyűjteménye az elsónél még határozottabban adja tudunkra: szerzője tökéletesen tisztában van azzal, hogy – mint a vicc mondja – „ilyen állapot nincs”, vagyis hogy kritikát írva lehetetlen, ám valamiért elkerülhetetlen dolgot művelünk, avagy, Margócsy ironikus (Kölcseytől) lopott szavaival élve, ez az egész „hasznot hajtó rendszer bohóság”.

A kötet előbeszéde, pontosabban mottódömpingje azt az időszakot idézi fel, amelyben a modern irodalomkritika (idehaza is) megszületett, s azt a szerzőt, akinek e folyamatban az egyik legjelentősebb szerep jutott, ám az idézetek azt is megmutatják, hogy a kritikusi pozíció, illetve a kritika pozíciója már születésekor olyan kérdéseket vetett fel, melyek a mai napig érvényesek. Másrészt persze az olvasóban fokozatosan erősödik a gyanú, hogy mindezt nem kell véresen komolyan venni. Az első oldalak olvastán még gondolhatná ugyan úgy, hogy valamiféle burkolt, szerényen idézetekbe takarózó kritikusi ars poeticát lát, ám legkésőbb az utolsó Kölcsey-részlethez érve rájön, hogy ismét a közmondásos Margócsy-féle iróniával áll szemben – azzal az iróniával, amely (Kölcsey korának szókincsével élve) fegyverként legalább olyan hatá-

sos, mint védőpajzsként; védőpajzsként, ami miatt még nehezebb olyan nézőpontot találni, ahonnan ráláthatnánk erre a kritikagyűjteményre.

Talán nem túlzás azt mondani, hogy ez az egyszerre nagyon profi módon és nagyon szórakoztatóan alkalmazott ironia Margócsy kritikáinak központi jelentőségű eleme, mely nem egyszerűen (?) az olvasó megkönyékezését segítő „stiluseszközként” működik: legalább ilyen fontos eszköze a művek megkönyékezésé-

nek és általában véve magának a kritizálásnak, vagyis a kritika létrehozási folyamatának is, anélkül természetesen, hogy az ironizálás kiváltaná vagy helyettesítene az ítéletalkotást alátámasztó érvelést. Mintha a bizonyítás és meggyőzés közötti szakadékot segítene áthidalni, amely kritikák esetében talán még szélesebb, mint máskor, hiszen itt nincsenek „egyértelmű tények” (vannak-e olyanok egyáltalán bárhol?), melyekkel betonbiztossá tehetnénk gondolatmenetünk igazát, s a meggyőzés itt talán még annyira sem köv e t k e z i k a bizonyításból, mint mondjuk egy irodalomtörténeti tanulmány esetében, ahol nem szükségszerű e bizonyítás teherbíró képességét rögtön egy nyilvános értéktétel súlyával próbára tenni, s ahol egyébként is a diszciplináris kötöttségek feltételezhető közössége biztosít a beszélgetés-

nek többé-kevésbé szilárd(nak tekintett) medret. Talán épp ez az egyik oka a sokat támadott „tolvajnyelvű” kritikák elszaporodásának, vagy annak, hogy Margócsy maga is mindig hangsúlyozza: „Kritika ide, kritika oda, én elsősorban mégis irodalomtörténeznék szeretném tudni magamat” (*Irodalomtörténeti vizsga a költészet állapotáról*, 17. old.).

VÍZÁLLÁSJELENTÉS

A kritikus értelmezni próbál, s olvasata alapján értékkel, hierarchizál, beilleszt valamilyen rendbe – a szövegből a műalkotást lényegében ez az értelmező-értékelő tekintet hozza létre. Tisztában lehetünk bár azzal, hogy a műalkotás fogalma elméletileg és történe-



tileg távolról sem magától értetődő, kritikusként azonban ezek az ismeretek nem hasznosíthatók. A kritikus, aki megszemléli, körüljárja, netán „felméri” tárgyát, pusztán látásmódja sajátosságai által szükségképpen előfeltételezi a zárt (hiszen felismerhető elemekből összeálló – azaz elemezhető és megítélhető) műalkotás fogalmát s mindazt, amit ez magával vonz – a szerző nem pusztán funkcióként működő nevét (hiszen *valakinek* a műve által igen gyakran e valaki írói kvalitásai is mérlegre kerülnek egy-egy kritikában, sőt a kritikus hagyományos javító-fejlesztő szerepének elfogadása esetén ez igen fontos is lehet), az „irodalmi életnek” e kettő által megalapozott intézményes rendjét és az irodalomtudomány lappangó, de valószínűleg kiirthatatlan kanonikus struktúráit.

Furcsa, távolról sem egyértelmű pozíció ez. Valószínűleg bornírt leegyszerűsítés lenne azt mondani, hogy a kritika pusztán a „kánongyártás” előszobája, hatalmi stratégia az irodalom intézményrendszerében, ahogy azt is (a kritika hagyományos, XIX. századból örökölt önleírásának megfelelően), hogy itt megkérdőjelezhetetlen értékítéletek születnének, melyek nemcsak hogy egyes alkotók pályáját képesek (akár előre is) átlátni és érvényesen elhelyezni, de általában „az” irodalom alakulását is az „értékes alkotások” születésének irányába mozdítják el, netán az olvasók ízlését is nevelik; az pedig, hogy mindez milyen hatásfokkal történik, egyedül az adott kritikus tehetségétől, műveltségétől, „ízlésének és értékítéletének biztonságától” függ, és semmi, de legalábbis nem sok köze van a kritikusi beszédpozíció strukturális-intézményes sajátosságaihoz. Egyik véglet sem vesz tudomást a kritikairás különös „x tényezőiről” – egyrészt arról, hogy végső soron megmagyarázhatatlan, *ahogyan* egy-egy szöveg (jelen esetben: mű) megszólalásra, kutakodásra, netán boncolásra ingerel bizonyos embereket, másrészt arról, hogy ez a sok szempontból idejétmúltnak ítélt, rengeteget kárhoztatott (vagy ellenkezőleg – bár ez mostanában már nem igazán jellemző – felmagasztalt), abszurdnak és működésképtelennek tekintett struktúra (a posztmodern előtti művészet- és irodalomfelfogás) mennyire működőképes mégis, milyen csodálatra méltóan és ugyanakkor cinikusan hatékony, s mennyire nem számít, hogy ellentmondásokra épül-e vagy sem. Általában természetesnek vesszük, hogy kritikát *lehet* írni akár a kritikairás előfeltételeivel ellentétes alapokon létrejövő szövegekről is, ahogyan az sem szokott kérdéses lenni (mint azt mostanában több vita is megmutatta), hogy lehetséges, mi több, szükséges kritikai kiadást készíteni olyan alkotók művészeti aktsaiból, akik a hagyományos művészetfelfogás minden elemét tagadva, kiforgatva vagy figyelmen kívül hagyva működtek, vagy hogy lehet-e kanonizálni, illetve muzealizálni például azt a bizonyos unalomig idézett véccésészét. (S a gyakorlat azt mutatja, hogy mindez természetesen lehetséges: az irodalom-, illetve művészet-„intézmény” az önnön alapjaival és előfeltételeivel homlokegyenest ellenkező elvek szerint szerveződő jelenség-

geket is képes problémamentesen önmagába építeni.)

Véleményem szerint a kritikairásban épp ez a szintje ijesztő működőképesség a legérdekesebb, illetve az a pragmatikus józanság, amellyel képesek vagyunk elméleti alapállásunktól teljesen függetlenül egyszerűen figyelmen kívül hagyni az „x”-eket éppúgy, mint az említett végletek sok igazságot is tartalmazó ellentmondásosságát. Egy kritikakötetről szóló írás létrejöttének legfőbb motivációja számomra épp ennek a pozitív és negatív értelemben egyaránt lenyűgöző működésnek a megfigyelése. Hiszen ahogyan az „elsődleges” kritika sem lehet képes olyan állításokat tenni, melyek tárgya (a *másik* szöveg, a mű) alapján egyértelműen igazolhatók vagy cáfolhatók lennének, úgy a kritikáról szóló kritika sem: nem lehet feladatom a megítélt művekből „kimutatni”, hogy Margócsynak igaza volt-e velük kapcsolatban vagy sem. Már csak azért sem (túl e képzeletbeli elvárás logikai abszurdításán), mert akkor nem a kritikákról, hanem végső soron magukról a művekről írnék – egy másik, Margócsy véleményével egyező vagy attól eltérő kritikát.

A *Hajóvonták találkozása* című kötet legalább annyira játszik az olvasóval, mint az előző gyűjtemény, mely címében is tartalmazta a 'játék' szót. A cím felkínálta allegóriával már többször eljátszottak – elsőként már a fülszöveg, ahol épp a kritikának az imént említett különöségeit segít érzékeltetni „e mindennapi, titokzatos és az átlagembernek semmit nem mondó gyönyörű frázis – mely titokzatossága mellett épp a találkozástól tilt! Az ember semmit nem ért, ám épp ezáltal mintha be is lenne avatva valamibe, aminek fontossága kétségtelennek tűnik – s vajon nem ilyen maga az irodalom is?” Lefegyverzően őszinte vallomásnak is tekinthetjük ezt az irodalom és az irodalmi élmény által kikényszerített beszéd abszurdításáról, de olvashatjuk úgy is, mint minden eredetiséget nélkülöző toposzt az irodalmi hagyományozódás során „spontán” létrejövő „szalákról”, jobban mondva kritikusi elfogadások és elutasítások, uszályok és vizályok által szigorúan szabályozott forgalmú vizeiről. Ráadásul (az allegóriát végképp kifacsarva) a vizállásjelentés műfaja amúgy sem áll távol a kritikus klasszikus feladatától, mely szerint ő az úgynevezett második olvasási forradalom³ után keletkező betűtengerben navigálja az olva-

3 ■ Vö. pl. Guglielmo Cavallo–Roger Chartier: *Az olvasás kultúrtörténete a nyugati világban*. Balassi, Bp., 2000.

4 ■ Rolf Engelsing: *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in der Neuzeit. 1500–1800*. J. B. Metzler, Stuttgart, 1974.

5 ■ Ebben az esetben – az úgynevezett magas irodalom esetében – jóval több lehet az olvasó, mint a vásárló. Az irodalmi intézményrendszeren belül, de az ún. populáris regiszterbe utalt sikerrrel kapcsolatban viszont nem a mű generálta olvasatok, vitaszövegek, egyebek mennyisége a döntő, hanem a vásárlók száma: itt elvileg az olvasó vásárlói is jelent (mint az angol elnevezés – bestseller – is mutatja). Néhány irodalomtörténész szerint ez lehetne a két regiszter sokat vitatott elválasztásának legbiztosabb kritériuma.

6 ■ Dávidházi Péter: *Hunyt mesterünk. Arany János kritikusi öröksége*. Argumentum, Bp., 1994. 36–38. old.

sót, akinek immár nincs ideje arra, hogy (mint a korábbi, intenzív olvasási modell sugallta⁴) „mindent” elolvasva beépítse az adott könyvet egyrészt a maga világképebe, másrészt a literatura meglévő hagyományába. A kritikus egyik legfontosabb előképe a német könyvvásárok recenzense, aki arra nézve adott tanácsot a potenciális olvasónak (pontosabban vásárlónak), hogy mely művekre érdemes pénzből és idejéből áldoznia. A kritikának a legelső feladata ma is az egyik legfontosabb járulékos elem akkor is, ha az illető nem reklámnak, avagy piaci elrettentésnek szánja írását. Az olvasó abban talán nem támaszkodik feltétlenül az úgynevezett mérvadó kritika véleményére, hogy hogyan viszonyuljon az irodalmi hagyományhoz vagy hogyan értelmezzen egy adott művet, de abban, hogy elolvasson-e, vagy pláne megvásároljon-e valamit, valószínűleg igen nagy szerepe van annak, „mit írtak róla”. Az irodalmi intézményrendszeren belüli sikernek pedig legfőbb tényezője az, hogy mennyien találják elolvasásra érdemesnek az adott művet, illetve még inkább az, mennyien találják érdemesnek (nem is feltétlenül a művet, hanem esetleg a körülötte kialakult diskurzust) arra, hogy írjanak róla.⁵ A „klasszikus” egyik leghíresebb pragmatikus definíciója szerint klasszikus az a mű, amelynek folyamatos újraolvashatósága intézményesen biztosítva van (természetesen azért, mert az általa képviselt értéket megőrzésre és továbbadásra méltónak itéli az irodalomtudomány). Talán közhely, hogy az olvasásra ösztönzés így nemcsak azért automatikusan pozitív ítélet – ahogyan Margócsy kritikáiban is –, mert aktuálisan kiemeli a művet a nyomdatermékek árjából, hanem azért is, mert a fenti értelemben véve klasszikussá válás legelső állomása a kritikus értékhiteliséget biztosító „pecsétje”. A kritikuse, aki – mint épp Margócsy Kölcsey-kontaminációja bizonyítja – már a XIX. században egyszerre küzdött azért, hogy „vélekedését” relevánsnak és szakmai hitelessége miatt a nagyközönséggel szemben prioritást élvezőnek tekintsék, és azért, hogy ne higgyék, „hogy az ki ily bizodalmosan prédikál, bölcseséget tulajdonítana magának, s azt vélné, hogy ő csupa orákulumokat zeng le székéből” (*Előbeszéd*, 11. old.).

Margócsy István neve mindamelllett igen jó „védjegy”: sokak szemében már választása orientáló jelentőségű, és „olvasandót” jelez (függetlenül attól, hogy kritikája alapvetően pozitív-e vagy negatív). Erről tanúskodnak azok a kritikaköteteinek szentelt írások is, melyek rendre „hiányolnak” bizonyos szerzőket e „kortárs irodalomtörténetnek”, netán egyenesen „kortárs irodalmi kánonnak” tekintett gyűjteményekből. Bár Margócsy többször hangsúlyozza, hogy nem áll szándékában sem kortárs irodalomtörténetet, sem kánont írni, kritikusai pozíciójából és súlyából következően ezt nemigen szokás – vagy nemigen lehet? – komolyan venni (ahogy azt több korábbi, róla szóló írás tanúsítja). A kritika ebben az esetben valóban nem szöveggént, hanem gesztusként működik: az olvasók tudni akarják, hogy az irodalom vizein hol árad

és hol apad... A művek további intézményes útjában (elismertségében, kanonizálódásában, netán klasszikussá válásában) pedig nem annyira a részletes elemzés, hanem mindössze maga az elfogadás vagy elutasítás gesztusa válik meghatározóvá: a kritika szövege, ítéletének indoklása a maga részletességében már egy másik szféra, az irodalomtudomány számára lesz fontos. (Kivételt, pontosabban érdekes átmenetet az egy-egy műhöz kapcsolódó, de egymással is vitatkozó kritikák nem túl gyakori esete jelenthet talán.) Az irodalmi köztudatban tehát igenis változatlanul jelen van az az elvárás, hogy egy fontos / jó / tekintélyes stb. kritikusnak *muszáj* a kortárs irodalom „egészét” értékelnie, mivel szava kanonizáló erejű, életpályákat rajzolhat (előlegezhet meg, indíthat, befolyásolhat stb.), végső soron pedig – kirotálva az ocsút – biztosítja, hogy a kortárs irodalmi termés áradatából csak a „tisztá búza” maradjon meg, mely egyrészt méltó lelki-szellemi táplálék (azaz nem időpazarlás magunkhoz venni, „megéri” elolvasni), másrészt életképes, termékeny, és így biztosítja „az” irodalom továbbélését (akármilyen sokfélének tekintessék is az irodalom). Ezért tulajdonít ugyanez az irodalmi köztudat a kritikusnak erkölcsi felelősséget, és végső soron ezért *muszáj*, úgymond, a kritikusnak egyértelmű, ám jól argumentált értéktételeket hoznia, kritikusai normái ezért nem lehetnek alapvetően szubjektívek.

Margócsy István irodalomtörténészként épp annak a kutatási iránynak az egyik megalapítója és legelesebb művelője, amelyet kultusz-kutatásként, kultusz-történetként ismerünk, s irodalomtörténeti munkáiban számos alkalommal részletesen kimutatta, hogyan működik közre maga az irodalmi intézményrendszer a kultusz kialakításában és fenntartásában – a kritikával szemben támasztott kimondott-kimondatlan elvárások pedig épp e sajátos jelenség kialakulásának előfeltételei. Iróniája és számtalanszor hangsúlyozott szubjektivitása talán megfeleltethető annak a reflexiónak, mellyel egyszerre bontja meg (elemzéseivel) és tartja fenn (kritikusai működésével) a szerzőkön-műveken alapuló, kanonikus struktúrákkal operáló és kultikus szemléletet lehetővé tevő irodalmi intézményrendszert.

VÉD GÁTAK ÉS VASMACSKÁK

Ha a kritikátörténet felfogható úgy, mint normafeltárás, azaz a normatív értékelés és értékelő normaképzés dichotómiájának vizsgálata,⁶ akkor a normafeltárás valószínűleg kortárs kritikák vizsgálatok is releváns szempont lehet. Annál is inkább, mert elvileg e normák biztosítják az elfogadás vagy elutasítás alapját és azokat az érveket, amelyek alapján az értékelést relevánsnak tartjuk. Margócsy kritikáiban és tanulmányaiban számos fejtegetést találunk arra nézve, hogy ő miféle érvek-elvek mentén tartja elképzelhetőnek a kritikáirást, de mint mindenkinél, természetesen implicit elvek működését is megfigyelhetjük a szövegekben. A normafeltárás logikájának megfelelő-

en próbáljunk tehát e nyomokon továbbhaladni.

A megközelítendő, értelmezendő és értékelendő mű – mint általában minden jó kritika esetében – ingerlő-irritáló idegen (Idegen), aki mellett „nem lehet szó nélkül elmenni”, megismeréséhez pedig a hermeneutika alapparadoxonát kell valahogy legyőzni (hogyan ismerjük meg csak az ismertre támaszkodva az ismeretlent). Hogyan történik ez? Margócsy a hermeneutika egy központi metaforájával válaszol Balassa Péterről írott régebbi kritikájában, melynek eleje talán felfogható a kritikusi alpdilemmák rövid vázlatként is. Egy könyv, olvassuk, mindig meghív, amit az olvasó „természetesen” jó szívvvel fogad: „az olvasó szívesen együtt megy a szöveggel, elkíséri, szóba áll vele, beszélgetni kezd, kikérdezi: honnan jön, hová igyekszik, mit kíván magának és olvasójának, mit vár el magától és olvasójától, s folyamatosan rákérdez: milyen is ő valójában, miért úgy szól, ahogy szól, miért így hív magával. [...] Az olvasó mindig kérdez: ő a meghívott, ő az, aki kíváncsian, még nyitottan áll a kínált lehetőségek előtt – a meghívó szöveg (a felelő) a felelős azért, hogy meghívását *sokoldalúan* értelmezhetővé, elfogadhatóvá, azaz önként elfogadandóvá tegye. A meghívás fennáll – a találkozást követő egymásra találás vagy létrejön, vagy nem. Nagy [...] kérdés, hogy bármely esetben melyik a fontosabb: a meghívás egészének a könyv által kínált, általa érvényesnek tekintett elfogadása s a reménybeli teljes egyetértés majdani együttes vendégsége, vagy a meghívás *közbeni* beszéd és rákérdezés hordaléka, talán csak részleges és töredékes, ám mégiscsak egymásra vonatkoztatott tanulsága?”⁷

A szöveg tehát meghív (nem *kívív* – a kritika e hermeneutikus leírás szerint immár nem harc, mint a XVIII–XIX. században, hanem hangsúlyozottan „erőszakmentes kommunikáció”), s az olvasó kérdései mentén fel is tárulkozik, megszüntetve idegenségét, s a kritikus hatalmába adva magát. Nem is a „szövegben meglévő jelentés”, avagy „a szöveg által felvetett kérdések” elméleti problémája az érdekes most számomra,⁸ hanem sokkal inkább az allegória néhány rejtett előfeltevése, valamint az idézet utolsó mondatában felvetett kérdés, mivel valóban ez talán a kritika egyik legfontosabb alpdilemmája. A meghívásalapú olvasás során „a felelő a felelős” – ahogyan ez ki is mondatik –, az olvasó viszont ártatlan, a létrejövő ítéletben (hogy tudniillik végigköveti-e a mű által mutatott utat) semmi felelőssége nincs, vagyis végső soron a mű *önmagára* mond ítéletet: az olvasó mindössze konstatálja a tényt, hogy a mű *működik* vagy sem. Ez már csak hermeneutikai szempontból is érdekes előfeltevés – azt jelentené, hogy az olvasó stratégiáinak, előzetes várakozási horizontjának, ízlésének, horribile dictu, szimpátiáinak nincs szerepe az értéktételek létrejöttében, illetve annak eldőlésében, hogy az a bizonyos egymásra találás létrejön-e vagy sem? Néhan azt, hogy az olvasó kérdései mindig relevánsak, s elvárható, hogy a mű megfeleljen rájuk, ha pedig nem tárulkozik fel, nem nyílik meg mégsem, az a mű

„éretlenségének”, értéktelenségének bizonyítéka?⁹ Vagy esetleg azt, hogy eredendően az olvasó a (Bourdieu által elemzett és szerinte nem létező) „tisztá tekintettel”¹⁰ indul ugyan a meghívást elfogadván, ám közben a mű által elkövetett hibák, „illetlenségek” és egyebek kapcsán elfogy a türelme vendéglátójával szemben? (Persze itt megint szembekerülünk azzal a kérdéssel, hogy minek alapján történik a minősítés – útközben.) Az idézetben foglalt kérdő mondat azt bizonyítja, hogy ezek a kérdések Margócsy számára is dilemmát jelentenek – az viszont az ítélet szempontjából egyáltalán nem mellékes, hogyan dönti el e dilemmát aktuálisan. Hiszen ha a „reménybeli teljes egyetértés” a fontos (vagyis minden-áron meg kell próbálni megérteni, végigkövetni, „megfejtetni”, „értelmezzé”, illetve érdekessé olvasni a művet), akkor elvész az értéktételek, ha pedig az útközbeni „beszéd és rákérdezés hordaléka” a lényeg, akkor már nem biztos, hogy az olvasó a mű meghívását követi, s az egymásra találásnak meglehetősen kevés esélye marad.

Tovább nehezíti a helyzetet, hogy az együtt haladás allegóriája ellenére a kritika utóidejű műfaj: „beszámoló” egy olvasási folyamatról (mely igen sokszor többszöri elolvasást is jelenthet), melyet viszont tulajdonképpen utólag konstruál, már kialakult véleménye alapján. Ez az előzetes vélemény pedig legalább olyan súlyú az olvasó befolyásolása szempontjából, mint a vélemény indoklása – szinte azt mondhatnánk, hogy sok esetben bizony attól függ a kritika hitele és értéke, „hogy elhiszem-e neki láthatatlanban az állított értéktételeket, hogy interpretációját egészében, részleteiben vagy módszertanában elfogadom-e” (*A tilalmi beszédről. Hozzászólás a kritikavitához*, 363. old.). Épp ez a retorikai, illetve szerkezeti sajátosság okozhatja azokat a viszályokat is, melyek a kritika születésétől fogva elválaszthatatlanok a műfajtól. Az, hogy a kritikairás esetében az ítélet, a véleményformálás általában szükséggéppen megelőzi

7 ■ Margócsy István: „Nagyon komoly játékok”. *Tanulmányok, kritikák*. Pesti Szalon, Bp., 1996. 13. old. (Balassa Péter: *Szabadban*.)

8 ■ Ahogyan az például Milbacher Róbertnek Margócsy előző kritikakötetéről írott kritikájában felvetődik, lásd Milbacher: *i. m.*

9 ■ Ismét visszatérve a XIX. századba: a Kölcsey körüli kritikai vitáknak ez is igen fontos pontja volt. Bersenyi és Kisfaludy Sándor például az olvasó felelősségét hangsúlyozta a műről való ítélet létrejöttében, mű és olvasó között messzemenő azonosulást, szimpátiát követelve (s ezzel természetesen igen nehéz helyzetbe hozva a kritika ítéletmondó aspektusát, elképzelésük jórészt ezért is maradt alul többek közt Kölcseyével szemben) – valami olyasmit, mint a meghívás feltétel nélküli elfogadása és követése az idézett Margócsy-szövegben. (Az említett problémával másutt részletesebben foglalkoztam, vö. Rákai Orsolya: *Az irodalomtudós tekintete. Az önállósuló irodalom társadalmi integrációja és az esztétikai tapasztalat néhány problémája a magyar irodalomban 1780 és 1830 között*. PhD-értekezés, Szeged, 2003. Kézirat; 175–197. old.)

10 ■ Pierre Bourdieu: A tiszta esztétika keletkezéstörténete. Ford. Keresztúrszki Ida. In: *A háló, a halászkok és a halak. Tanulmányok a mezőelmélet, a diskurzusanalízis, a rendszerelmélet és az irodalomtörténet-írás néhány kapcsolódási pontjáról*. Válog. szerk. Rákai Orsolya. Osiris–Pompeji, Bp.–Szeged, 2001.

11 ■ Kálmán C. György: Hajózni pontosan, szépen. *Élet és Irodalom*, 48. (2004), 5. szám.

az érvelést, már abban is megnyilvánul, mit választ tárgyául a kritikus, s hogy e választásnak nemcsak a bírált, de a bíráló szempontjából is tétje lehet. Kálmán C. György például többek közt épp azért tartja kiválónak Margócsy új kötetét, mert „nincs olyan szerző a bírálat alá vontak között, akit ne tartanánk alapos elemzésre érdemesnek, valamilyen szempontból érdekesnek, sőt legtöbbjük ma jelentősnek számít. S feltehető, hogy nagyon sokan közülük a későbbi olvasás számára is elemzésre érdemesek, érdekesek, jelentősek lesznek” – persze nagyrészt annak köszönhetően, teszi hozzá, mert „napjaink kritikája oly sok figyelmet szentel nekik”.¹¹ Érdekes kölcsönviszony áll tehát fenn kritikus és mű között: a jó választás a kritikus hitelét öregbítheti, értékítéletének biztosságát bizonyíthatja, viszont az, hogy mi számít jó választásnak, legnagyobb mértékben épp a kritikai értékítéletekből leszűrődő irodalmi „trendektől”, kánonelőletes struktúráktól függ. Jó (tanulságos, fontos stb.) kritika természetesen születhet rossz művekről is, klasszikusan idézett példája ennek Arany János, aki úgy mond a „mélthatlan műveket is” „remekműnek kijáró alapossgal vizsgálta meg”. Ennek azonban alapfeltétele, hogy a kritikus elhatárolódjon tárgyától, ne kövesse annak esetleg felkínált interpretációs kontextusait és javaslatait, illetve ne fogadja el „meghívását”. Ilyenkor az olvasó (kritikus) előzetes várakozásainak erősebbeknek kell lenniük, s a műnek kell „meghajolnia” – s ilyenkor „a rákérdezés hordaléka” fontosabbnak tűnik, mint „a mű felkínálta meghívás egészének követése”.

A kritikai szituáció e sajátosságai nagyban hozzájárulnak a kritikus kanonizátori tevékenységéhez. Margócsy István, bár kétségtelenül „kánoni hitelű” kritikusnak számít, mégsem egyértelműen „kanonizátor” – amint sokan kiemelték vele kapcsolatban, ő az a bizonyos diplomata, aki úgy tud elküldeni valakit melegebb éghajlatra, hogy az illető szinte várja, hogy elindulhasson; és aki úgy tudja érvekké alátámasztott lelkesedését kifejezni egy mű iránt, hogy közben értékítéletének szubjektív jellegét is képes érzékeltetni. Stílusa és iróniája mellett mintha lenne ennek még egy, a kritikus megszólalás idejére visszavezethető oka. A kritika máig gyakran felidézett útmutató-, kalauz-, avagy „idegenvezető”-szerepe eleve feltételezi, hogy még olvasás előtt szembesülünk vele, így látatlanban olvasandóként vagy nem olvasandóként jelöl meg műveket. (Sok esetben a kritika olvasása valóban megelőzi – időnként akár, ne adj isten, helyettesíti – a mű elolvasását.) Margócsy azonban mintha csakis „újraolvasókkal” számolna: a kritika hitele számára attól függ, írja, hogy „rá tud-e venni arra, hogy javaslatai alapján újragondoljam a művet és saját olvasatomat [...] az éppen kifejtett értékállítás, a most felvázolt kontextus, a most bemutatott interpretációs stratégia és módszertan fényében” (*A tilalmi beszédről. Hozzászólás a kritika-vitához*, 363. old.). E modell szerint a kritikus csak akkor kopogtat interpretációs javaslatával, amikor az olvasónak már

van véleménye, ítélete egy műről – s így az ő elképzelése valóban csak *javaslat* lesz. Margócsy virtuális irodalmi közössége olyan beszélgetőtársakból áll, akik nem pusztán olvasók, hanem újraolvasók: akiknek *már van* közös témájuk (a mű), s e közös témáról eltérő, ám megvitatható és egyenrangú elképzelésekkel bírnak. Így valóban sikerül a „kanonizátori” szerepen kívül kerülnie (hiszen egy ilyen közösség *előfeltételezi*, nem pedig megalkotja a kánont), és olyan „erőszakmentes”, ám ezáltal ugyanakkor támadhatatlan zónát teremtenie a kritika teréből, amelyre XIX. századi elődei hiába áhítoztak.

ÚJHULLÁMOK, ŐSFORRÁSOK, ÁLLÓVIZEK

A műalkotás egyedisége (ha úgy tetszik, idegensége) többnyire a kritikus számára persze távolról sem radikális: a kritikus olvasó tehát az esetek többségében segítségül hívhat és hív is valamilyen kontextust, amelyen lemérheti az adott mű súlyát, és/vagy amelybe beillesztheti. Margócsy választott kontextusai (amint arra ő maga is gyakran reflektál) általában irodalomtörténeti jellegűek. Nemcsak azt jelenti ez, hogy bizonyos műveket bizonyos irodalomtörténeti hagyományok háttere előtt vizsgál, hanem azt is, hogy irodalomtörténetileg jelentős, klasszikus esztétikai-poétikai fogalmakat érvényesnek tekintve alkot véleményt.

Ilyen folyamatosan jelenlévő kimondatlan előfeltetés például az a nagy hagyományú elképzelés, amely szerint a versek, illetve általában az irodalom irodalom voltának legékeesebb bizonyítéka, hogy lehet (sőt mintha kellene) róla beszélni, újra és újra, vagyis az irodalmi érték és a maradandóság kölcsönösen feltételezi egymást. Az igazán értékes mű térben-korban mindenkire szól(hat), pontosabban mindig megszólítható marad; az „egyszer használatos” mű például – mely számos XX. századi avantgárd törekvés számára kiindulópont – ebben az összefüggésben vagy értelmetlen, vagy negatívumként szerepel (ha valaminek csak „helyi értéke” van például, az nem számít dicséretnek). Ha elfogadjuk, hogy az avantgárd legalább annyira olvasásmód (és olvasásmód kérdése), mint a klasszikus, akkor ezek a poétikai, avagy antipoétikai elképzelések szintén szerepet kaphatnának az avantgárd utáni kortárs művek olvasásában (nemigen szoktak).

Ugyanakkor néha, ha igazán magával ragadó alkotásról van szó (vagyis „elfogadjuk a meghívást”), Margócsy kilép választott fogalmai közül. Tandori esetében például még azt a radikális pillanatnyiságot is elfogadja, ami pedig teljes ellentét a műalkotás klasszikus fogalmának, és belemegy a szövegeket szétszaggató, majd újra összeillesztő, rekontextualizáló és de-autonomizáló kísérletbe; elfogadja, hogy egy „mű” létezhet aktusok soraként (s itt – kivételesen – a helyi érték is pozitív fogalomává válik!), folyamatosan létrejövő és feloszló, állandó jelentés nélküli (s így a megérthetőség, elemezhetőség lehetőségét, értelmességét minimum kétségbe vonó) „ritusként”.

Érdekes volna tudni, hogy vajon Margócsy más szövegek esetében is elképzelhetőnek tartja-e ezt az olvasásmódot. Úgy érzem, hogy nem: a Tandori-írások megközelítésmódja inkább kivétel, mint szabály, s valóban annak köszönhető, hogy az ő meghívását Margócsy teljes mértékben elfogadja – akár a nagyon tiszteletreméltó és ritka kritikusai önfeladásig is, ami távol áll ugyan a kultusztól, de nyelvi megfogalmazását csak egy hajszál (bár igen „vastag” hajszál) választja el a kultikustól: „Aki vállalja a beavattatást, aki hajlandó részt venni Tandori rítusában, aki folyamatosan végigkíséri Tandorit kacskaringós útjain, igen sokat nyerhet; aki erre nem hajlandó, aki elutasítja a beavatást, s elutasítja pl. a sok ’privát’ közlést, nem is tudja, mit veszít.” (Tandori Dezső: *A Semmi Kéz*, 151. old.)

Számos explicit előfeltevés is segíti természetesen a véleményalkotást. Ezek leggyakrabban poétikai természetűek (nem meglepő módon, hiszen a kötet besztása is alapvetően poétikai, sőt poétikatörténeti megközelítésről árulkodik), például egy-egy műfaj hagyományába illesztenek, ahhoz viszonyítanak egy-egy jelenséget. Térey *Paulusánál*, kézenfekvő módon, e kontextus a XIX. századi verses regény, Tóth Krisztina esetében a dal, Háynál is a dal, pontosabban a gyermekdal és mondóka, Ferencz Győzőnél a barokk cettedo és (számomra kissé meglepő módon) az avantgárd concept art, Spirónál és Mátyásnál a novella, Hamvainál az anekdotikus novellafüzér, és sorolhatnánk. Gyakran a negatív ítélet is javarészt Margócsy számára kevésbé rokonszenves műfajok választásának – vagy inkább ilyen műfajokba sorolásnak? – köszönhető: így kapcsolódik össze például Parti Nagy regénye, a *Hősöm tere* az irányregény elítélésével vagy Konrád György *Kőorája* a kulcsregény iránti ellenérzéssel.

Fontos viszonyítási alap az a hipotézis is, melyet Margócsy a XX. század utolsó harmadának költészet- és részben általánosabb irodalomtörténeti változásairól alkotott, s melynek részletes kifejtése megtalálható három nagyobb tanulmányában (*Líra és kultusz*; „névszón ige” – *vázlat az újabb magyar költészet két nagy poétikai tendenciájáról*;¹² *Irodalomtörténeti vízió a költészet állapotáról*, 17–35. old.). Az a tendencia, mely egyrészt a költészet és a költői szerep kultusztalanítása, másrészt a versgrammatika alapvető átalakulása felé haladt, kiegészülve az erőteljes nyelvkritikai attitűddel és szubjektum utáni szerepköltészettel, én-felfogással vagy narrációs eljárással, egyfajta mátrixként a kritikák értelmezői világának jelentős elemévé válik, és segít elhelyezni e koordináta-rendszerben szerzőket, műveket, jelenségeket. Nem utolsósorban pedig értékelni is segít őket: e koordináta-rendszer ugyanis tulajdonképpen valóban felvázol egy kortárs irodalomtörténetet, melyen belül az értékelés már az irodalomtörténet módszerével történik – durván leegyszerűsítve annak függvénye, hol helyezhető/helyeztetik el az adott mű, s hogy e hely túlhaladottnak, up to date-nek, netán előremutató-

nak tekinthető-e.

A „kimondás”, a „megmondó” költő figurája például túl erősen kötődik a kultikus lírafelfogáshoz, s ezzel annak túlhaladott, a romantika örökségéből származó szubjektum-központúságához – Eörsi István tárgyalt gyűjteményes kötete (*Szögek*) nagyrészt ezért részben meglehetősen negatív kritikában. Ennek ellenére érezhető a „meghívás”, érezhető, hogy Margócsy Eörsi költészetét jóval sokoldalúbbnak látja ennél, izgatja e „nagyra törő, nagyigényű költészet elmagányosodása”, kánonon kívül maradása és „szándékolt korszerűtlensége” (Eörsi István: *Szögek. Összegyűjtött versek 1952–2000*, 51. old.), s úgy tűnik, mintha végül mégsem az anakronisztikusnak ítélt szerep időnkénti továbbtételése, hanem maga ez a vegyesség, az egyértelmű besorolhatóság hiánya vezet mind a nem túl lelkes kritikái fogadtatáshoz, mind a kánonon kívül maradáshoz.

Sokkal gyakoribb azonban, hogy a hagyomány bizonyos elemeinek tudatos, reflektált (vagy az olvasó által annak tekintett) felhasználása értéknek számít. Ferencz Győzőről szólva például Margócsy kiemeli, hogy „[a]mit ő tett, meglehetősen ritka: archaizálással enyhítette meg az avantgárdnak szélsőségeit, s avantgárd újítással elevenítette meg a régműltnek szigorúan követett hagyományát” (Ferencz Győző: *Magamtól egyre messzebb*, 58. old.). Mindkét ige (enyhít, illetve elevenít) igen pozitív felhangú – holott, vethetnénk ellene, a két felidézett jelenség talán legfontosabb vonásának kiiktatását jelenti. Ferencz, folytatja fejtegetését Margócsy, „elsősorban azáltal archaizál, hogy az egész költészethez való viszonyának romantika-előttiiségét, s e viszonyának *akkori* szinkronitását próbálja felidézni” (uo. 58–59. old.), ugyanakkor, mint a kritika idézeteiből kiderül, a romantika költészetfelfogásának hagyománya is árnyalja a képet, s végső soron itt is egy (tudatosan?) „se nem modern, se nem posztmodern” (uo. 61. old.), egyértelműen besorolhatatlan költőfigura áll előttünk – ebben az esetben azonban ez messzemenően pozitív értékelést nyer.

A gyűjtemény fejezetbeosztása első ránézésre a klasszikus műfajpoétikai gondolkodás felidézésének s egyszersmind finom átalakításának tűnik, különösen ami a második és harmadik fejezetet illeti. Nem líra és epika, hanem vers és próza e részek címe, amit érthetünk úgy, hogy a válogatás nagyobb körből történik (nem minden vers líra, nem minden próza epika), de úgy is, hogy manapság már nemigen dönthető el egyértelműen, hol a határ a klasszikus műnemek között, sőt, hogy egyáltalán van-e értelme még ezeknek az elnevezéseknek. Ezért a műfajpoétikát értelmezői kritériumként elég nehéz alkalmazni (hiszen nem valószínű, hogy megfelelő, a mű feltárulkozását biztosító olvasói kérdéseket fogalmazhatunk meg segítségével). Így e címek mintha pusztán nosztalgikus

12 ■ Mindkét tanulmány a „*Nagyon komoly játékok*” című kötetben található.

utalások lennének egy talán egyértelműbb, „objektív-vebb” kritériumokat biztosító irodalomfelfogásra, vagy talán burkolt ragaszkodást fejeznének ki egy ilyen irodalomfelfogás iránt.

A *Vers* című fejezetet lapozgatva úgy tűnik, a formában is klasszikus költészet apránkénti kimozdítása a posztmodern felé (ha nevezhetjük most így a Margócsy által felrajzolt költészeti tendencia irányát) általában hálás kritikái terepnek bizonyul: nagyon izgalmas és tanulságos, aprólékos elemzések születnek e jelenség számos aspektusáról többek közt Szilágyi Ákos, Nádasdy Ádám, Rakovszky Zsuzsa, Tóth Krisztina, Orbán János Dénes vagy Térey János egy-egy kötete kapcsán, s ezek az elemzések valóban a kortárs líra egy bizonyos tendenciájának irodalomtörténeti jellegű körképévé állnak össze. A kritikus válasza így, kötetbe gyűjtve és *Vers* címmel ellátva mindenekelőtt a klasszikus magyar lírai kánonnal tudatosan reflexív viszonyban megfogalmazódó, s ennyiben meglepően hasonló jelenségek összeválogatását, egymás mellé állítását jelenti, s azt a csalóka érzést kelti az olvasóban, hogy a kritika tárgyává nem tett költők (avagy lírai irányok) nem illeszthetők be az irodalomtörténet jelenkori szakaszába. Éppen ezért nehéz azonban szabadulni a gondolatától is, hogy az e körbe nem vagy csak nagy nehézségek árán sorolható versek nem – mondjuk – más hagyományokhoz kötődnek, más kérdéseket kívánnak, hanem egyszerűen „rosszak”, azaz figyelemre, olvasásra, értelmezésre nem méltók.

A XX. század irodalmának ama fejleményei, melyek nem versek, igen változatos módon bontották fel, értelmezték újra vagy éppen érvénytelenítették azt a kritériumrendszert, melynek alapján korábban az epika körébe tartozó jelenségek elkülöníthetők voltak. A többek közt a klasszikus avantgárd, a *nouveau roman* vagy a posztmodern tanulságaival gyarapodott századvégi-ezredfordulós irodalom sok esetben olyan fejleményeket produkált, melyek nem pusztán a klasszikus epikai műfajokba (például regény, kisregény, novella stb.; a regényen belül, mondjuk, fejlődésregény, tézisregény, esszéregény, családregény, kalandregény stb.) nemigen sorolhatók, de néha még a „narratív próza” elnevezés sem segít velük kapcsolatban, s e fejlemények mára műfaji gondolkodásunk (ha nevezhetjük még így) szerves részét alkotják, többek közt a regényműfajt is kitérítve, átértelmezve.

A *Próza* című fejezetbe sorolt írások kritériumrendszere azonban sokszor mintha innen maradna ezen a változássorozaton – az itt elének lépő olvasó várakozásai rendszerébe a klasszikus műfaji elvárások és előfeltevések legtöbbször szervesen beletartoznak. Nem feltétlenül van ez így: például Kukorelly Endre *Tündérvölgy* című regénye (regénye?) esetében a megközelítés alapja nem elsősorban egy műfajnak való megfeleltetés vagy egy műfajhoz fűződő lehetséges kapcsolatok feltárása, hanem épp a hagyományos narráció minden ponton való megkérdőjelezésének,

felbontásának és elbizonytalanításának, mondjuk így, „dekonstruálásának” megfigyelése. Sokszor pedig a műfaji kritériumrendszer érvényesítése háttérben marad, és az elemzés-értékelés inkább a szigorúbban vett narratív eljárásra, az elbeszélői technikára koncentrálna (a verseket vizsgáló előző fejezet mikroelemzéseivel hasonlóan); esetleg allúzióként, kontextusteremtő asszociációként jelenik meg (például az ökori eposzok bizonyos elemei Márton László *Arnyas fűutca* című művében). Egyenesen az epikus műfajok klasszikus hierarchiájának gondolata tűnik fel viszont sokszor negatív vélemény megfogalmazása esetén, például a Parti Nagy Lajosról vagy a Forgács Zsuzsáról írott kritikákban. Az itt lappangó előfeltevés szerint ugyanis a regény lényegében a kisebb prózai műfajok nagyobb, bonyolultabb, összetettebb, nehezebben megoldható és így magasabb rendű testvére, melyet az idézett szerzőknek nem sikerült meghódítaniuk, míg például Mándy Iván, aki felismervén tehetsége sajátosságait (hogy tudniillik „csak fűzészzerűen, mellérendelésszerűen, súlyozás nélküli módon sorba rakott jelenetekben tud szerkeszteni” (*Mándy Ivánról: A késmesterség dicsérete*, 283. old.), nem kísértette meg a tekintélyes nagyformát, mesterévé tudott válni választott műfajának. Úgy tűnik tehát, mintha (legalábbis a kritikusai értékítélet terén) valóban volna olyasmi, amit „a regény nosztalgijának” nevezhetünk – ezért kicsit furcsa Margócsy csodálkozása: úgy gondolom, nem meglepő, ha ilyen körülmények között akár „már bizonyított” lírai szerzők is gyakran kihívásként élik meg a regényműfaj csábítását (Parti Nagy Lajos: *Hősöm tere*, 311. old.).

Persze az is lehetséges, hogy az értékítélet alapja nem ilyen egyértelmű, s rátalálni távolról sem ilyen egyszerű. Az imént említett Parti Nagy-kritika alapján arra következtethetnénk például, hogy a jó regény feltétele a tárgyiasítás, az objektiváció (uo. 312. old.), illetve hogy „a megjelenítés attól regényszerű vagy mondjuk így talán: *regényes*, hogy nemcsak a lírai hős szolamát halljuk” (uo.), s attól, hogy az elbeszélő kommentátor-író valamiként tisztázza viszonyát „ellen-hőisével”. Eltekintve attól, hogy ebben az esetben a regényirodalom jelentős hányadától kellene búcsút vennünk, az is elbizonytalanít, hogy például Rakovszky Zsuzsa regényét elemezve Margócsy épp azt emeli ki, hogy a „főhős beszél, egyedül”, hogy az egész regényben „csak az ő szolama hangzik” (Rakovszky Zsuzsa: *A kigyó árnyéka*, 321. old.); vagy Závada *Milotájáról* írva azt, hogy ha nem üdvözlendő is az elbeszélői szájak viszonyrendszerének, vagy még inkább elbeszélők és szerző viszonyának kifejtetlensége, ez semmiképp sem jelenti a mű regény voltának kétségbe vonását.

Úgy tűnik továbbá, hogy a tárgyi érdekesség, az ábrázolt anyag újszerűsége vagy viszonylagos ismeretlensége fontos érték lehet: Závada esetében például a regény nagy érdeme „a szerelmi viszonyok sokféleségének itt adott, szociologikusan árnyalt ábrázo-

lása”, illetve az, hogy „egyszerre nagy ívű és mikroszkopikus társadalmi körképet” nyújt, melynek során tárgyilag „meglepően széles területen mozog: a méhéskedési alapismeretektől a termelőszövetkezetek struktúrájág, a várostörténeti vázlattól az amatőr színjátszásig lényegében minden belefér” (Závada Pál: *Milota*, 351–352. old.), s hogy mindennek következtében „[e] posztmodern regény, meglepetésünkre, egyben az egyik legárnyaltabb és legsokoldalúbb (s egyben talán a legzsúfoltabb) magyar társadalmi regény is” (uo. 351. old.), mely világának ábrázolása során „(hagyományos értelemben) »valóságúságra« és szociológiai pontosságra” törekszik (uo. 350. old.). Vagy például Kovács István *A gyermekkor tündöklete* című önéletrajzában Margócsy nagyon dicsérendőnek tartja, hogy a mű „korrajznak is igen jó teljesítmény” (Kovács István: *A gyermekkor tündöklete*, 264. old.). Ugyanakkor viszont Forgács Zsuzsa *Talált nő* című regénye esetében a szarkazmusig menően negatív ítéletben részesül az a fajta „kelmeiség”, ahol az ábrázolt téma (sokfélesége, fontossága stb.) úgymond önmagában érték lehet (Forgács Zsuzsa: *Talált nő*, 200. old.), egyáltalán nem dicsérendő, hogy „Forgács Zsuzsa könyve dúskál az ily típusú tematikai bővítvényekben” (uo. 201. old.), s azt fogalmaztatja meg az olvasóval, hogy „amikor a benne foglalt érdekességek, újszerű banalitások és frivolitások, egy roppant bonyolult külső és belső világról, valamint egy egyszerre átlagos és szélsőséges életforma megejtő tágasságáról és kijózanító szűköségéről szóló információk felhívják magukra, s méltán, a figyelmet, ugyanakkor alighanem azt a kérdést sem hagyják elhagytatni: a tarkaság mögött vajon mi rejtőzik, s rejtőzik-e egyáltalán valami, amit érdemes is volt épp innen megtudnunk?” (Uo.) Tar Sándorról írva lefokozó gondolatmenetének fontos eleme, hogy bizonyítsa: mennyire inadekvát volt az a pozitív kritika, melyben Tar mindenekelőtt szociológizáló írásmódjának sajátosságai miatt részesült, hiszen a szerző, azóta feltárt múltja miatt, nem is lehetett *hiteles* ábrázolója az adott társadalmi csoportoknak, illetve közegeknek.

Az is érdekes, hogy az egyik esetben azt olvassuk, „[e]gy műnek, az irodalom társadalmában, nincsen nemisége (sem a sexus, sem a gender értelmében)” (uo. 203. old.), másutt viszont úgy tűnik, mintha mégis lenne: az elbeszélő kialakíthat magának olyan egyszerre „szecessziós és macho imágót” (Térey János: *Az alanyi költő esete a kulisszákkal*, 159. old.), mely végső soron a mű beszédének egészét (egyfajta „humortalan átironizáltság”, illetve sajátos „arrogancia”) s így a mű jellegét is meghatározhatja. Sőt élhetünk a gyanúperrel, hogy Rakovszky Zsuzsa regényének szerkesztésbeli sajátosságai és narrációs megoldásai (melyeket Margócsy nagyon finoman és éleslátóan eleméz) szintén összefüggésben állhatnak az elbeszélő nemével, s hogy ilyenformán ez mégis „nőregény” lehetne valamiképpen, ám ezt az elemző nem mondja ki.

Persze valószínűleg nem sok értelme van a sort folytatni efféle ellentmondások egymás mellé állításával, hiszen eredetileg e kritikák szövegei egymáshoz nem kötődtek, csak a tárgyalt művekhez, mint ahogy ad absurdum vitt következetességet is botorság volna megkövetelni a kritikustól – hiszen „hol is vagy az megírva, hogy az ember mind addig, míg ő ember marad, egyforma tárgyakról mindég egyformán akarjon gondolkodni?” (Kölcsey), emlékszünk vissza az *Előbeszéd* egyik idézetére (10. old.). S arra is visszaemlékezhetünk, hogy a kritika esetében a meggyőzés és bizonyítás között meglehetősen furcsa, távolról sem egyértelmű kapcsolat van, s hogy az értékítélet valószínűleg jóval hamarabb megszületik, s jóval alaposabban befolyásolja az érvelő elemzés folyamatát, mint talán gondolnánk. Elgondolkoztató viszont, amit egy másik kritikagyűjtemény kapcsán írt le Bárány Tamás: „a produktív interpretációhoz bizony gyakran meglehetősen értelmezői jóindulatra van szükség. Amit minden további nélkül tarthatunk elbeszélői hibának, átgondolatlanságnak, az másfelől, hozzáállásunk kis módosítása révén, igencsak élvezetes olvasást biztosító poétikai fogásnak bizonyulhat. Befogadói döntés, hogy az elbeszéléstechnikai ügyetlenségeket a mű narrációs struktúrájának esendőségére vezetjük vissza, vagy az elbeszélő jellemzését szolgáló eszköznek tartjuk.”¹³ Van persze, hogy „könnyebb jóindulatúnak lenni”, és van, hogy nehezebb – avagy Margócsy szavait felidézve, van, hogy könnyebb követni a meghívást, és van, hogy az olvasó úgy dönt, nem követi.

A meghívás elfogadása valószínűleg azt (is) jelenti, hogy egy mű bizonyos sajátosságait szándékos és tudatos alkotói döntés, „szerzői szándék” eredményeként tekintjük, vagyis előfeltételezzük, hogy a szerző uralja a mesterséget, csak éppen tetszése szerint válogat a lehetséges eszközökből. Kovács István könyvének elemzése során például Margócsy előljáróban felvázol egy igen tekintélyes irodalomtörténeti önéletrajz-műfaji háttértopológiát, majd úgy helyezi el ebben a tárgyalt művet, hogy az olvasó azt Móricz, Szabó Lőrinc, Déry Tibor, Márai, Kassák és Goethe kontextusában szemlélje, mintegy megelőlegezve a vitathatatlan irodalmi rangot. Margócsy „velejeig posztmodern önéletrajznak” (Kovács István: *A gyermekkor tündöklete*, 262. old.) nevezi a művet. Az olvasót gondolkodóba ejti, mit is jelenthet ez, hiszen ugyanakkor e mű „nyíltan és bizonyos tiszteletre méltó naivsággal vállalja az önéletrajz szélsőséges szubjektivitását”, ám a „maga mondandójának »valóságosságát« bizonyítandó még fényképekkel is »igazolja« a leírást!” (uo. 258. old.), s „nem mellőzi persze [...] az ötvenes évekről való *történelmi* vallomás és számadás gesztusát sem”. Sőt mi több, az önéletrajz tökéletes illúziója „a szerző kétségbevonhatatlan tisz-

13 ■ Bárány Tibor: Műkritikák valódi olvasók számára (Kálmán C. György: Mű- és valódi élvezetek). *Jelenkor*, 2003. 7–8. szám, 814. old.

tessége és őszintesége révén impozáns szubjektív bizonyítást nyer” (uo.), ám meglepő módon mindez nem a szövegvilágból való kilépésként, valamiféle szövegen kívüli tudás bevonásaként és érvényesítésként értelmeződik (uo.). (Közbevetésként megjegyezhetjük: furcsa eljárás ez, ha arra gondolunk, hogy például a Forgács-mű esetében a szerző neve és neme nemhogy nem hitelesítő erejű, de még az interpretációban való *feltételezett* „érvényesítendősége” is hihetetlenül éles ellenérzést vált ki, s szinte kioktatólag fogalmaztatik meg, hogy „olvasás során [...] csak az elbeszélővel, nem pedig a szerzővel mint társasági figurával akarunk és tudunk konverzálni” [Forgács Zsuzsa: *Talált nő*, 204. old.]...)

Érdekes párhuzam kínálkozik a magát fikcióként (nem történelmi vallomásként, netán önéletrajzként) meghatározó Konrád-regénnyel is, ahol viszont a kritikus egy pillanatra sem hajlandó belemenni a játékba: a mű stratégiájának ellenében is biztosra veszi, hogy a regény „tele van tömve” a „mindannyiunk által (így vagy úgy, de valamelyest mégis közösen) ismert jelen világ és történelem megannyi félreérthetetlen, szinte adatszerűen azonosítható konkrétumával”. Felteszi, hogy e rengeteg konkrétum „magabiztosan, minden indoklás nélkül, tényleges és valóságos névértékben lesz megemlítve, elemezve és értelelve”, így ellentétbe kerül „a látványosan önkényesnek mutatkozó fikció nagyvonalúságával” (Konrád György: *Kőóra*, 237. old.) s értetlenül áll az előtt a furcsa eljárás előtt (amelyet viszont talán valóban joggal nevezhetnénk „velejéig posztmodernnek”), mely hangsúlyozottan fiktív és szubjektív térbe helyez „valóságos tényeket” és személyeket. A túlzásig fokozott tökélyű főhős (s részben elbeszélő) sem indítja irodalomtörténeti párhuzamok keresésére (mondjuk, a Jókai-hősök vagy Karinthy táján), hanem a mű meghívásának ellenében feltételezett száz százalékgig mimetikus realitáselv nevében a lesújtó ítéletet támasztja alá.

Visszatérve Kovács István könyvéhez: miután az önéletrajzként olvasás során a kritikus számos olyan értéket fedezett fel, mely a műfaj nagyszerű megvalósulásának mutatja a művet, kiderül, hogy az önéletrajzként (vagyis a mű saját leírásának megfelelően) mégsem igazán működik – „inkább regényszerű, mintsem életrajzszerű” (Kovács István: *A gyermekkor tündöklete*, 259. old.), s a szerző ugyan „alighanem klasszikus és önelvű önéletrajzot akart adni, ám súlyos, narratív formálási gesztusai az ön-életrajzból mitikus mintát növeltek ki, messze túlmutatván a kitűzött kereteken” (uo.). Ez azonban, mint az iménti idézet hangneméből is látszik, itt különös módon nem a választott műfaj tökéletlen megvalósítását, netán túlírását, túlterhelését jelenti, hanem magának a műfajnak a tökéletesítését, továbbgondolását és meghaladását, aminek következtében a mű „szövegnek, regénynek, fejlődésrajznak, korrajznak” egyaránt „igen jó teljesítmény” (uo. 264. old.) lesz. Az utolsó bekezdésben a kritikus nyíltan meg is fogalmazza,

hogy számára „erősen rokonszenves [...] e szép kis könyv” – valószínűleg ez lehet a magyarázata annak is, hogy bár e bekezdés gyakorlatilag visszavonja a mű önéletrajzként való sikerességét (hiszen, írja némileg önmagának ellentmondva, „szikár kortörténete”, „görcsös hősfejlődése”, „méltánylandó imágóválasztása” és „tisztelességgel állított »valóságossága«” (uo.) önéletrajzként meglehetősen ügyetlenné tesz), összességében mégis rendkívül pozitív az ítélet: új stratégiát választva („regénynek olvasom e könyvet, egy klasszikus és nagy hagyományú nevelődéstörténet kor-szerű változataként” [uo.]) a mű esetleges hibái is értékévé változnak...

Nem biztos, hogy ennek azt kell jelentenie, hogy végső soron minden esetben a tetszik–nem tetszik burkolt irracionális mozgatta a kritikát, de – hogy egy közhellyel zárjuk a gondolatmenetet – bizonyos, hogy az elfogadások és elutasítások sorából épülő kritikai siker vagy kudarc jóval rejtélyesebb dolog, mint azt a kritika önleírásai sugallják. Margócsy István kritikáinak újabb gyűjteményét tanulmányozva az olvasóban megerősödik az az érzés, hogy kritikát olvasván (netán írván) veszélyes vizekre téved: olyan vizekre, amelyeknek sem a medre, sem a sebessége nem állandó, időnként megmagyarázhatatlan eredetű és kiszámíthatatlan erejű örvények születnek benne, s mozgásának törvényszerűségei meghatározhatatlanok. E különös vizeken pedig a véleménymondáshoz szükséges szilárd talajt talán valóban csak egy *hajóvonta* hátán találhatjuk meg – egy hajóvontán, melynek honállomása és célja van, emellett pedig biztonságos mozgását hatóságilag szabályozzák, s melynek hátán talán néha meg is tudunk feledkezni arról, hogy „azért a víz az úr”. □