

---

## *a kritika mint fiktív ismeretelmélet*

SCHMIDT JÚLIA

---

Az a priori kérdés lehetséges válaszai is e kérdés szintjén maradnak, mivel hiányzik belőlük egy megelőző tapasztalat, amely a válasz szükségyszerű alapja, s így veszélyesen felhalmozódnak a hamis válaszok. A kérdésre, hogy miképpen létezik a mű, választ csak a kritika és a mű közötti távolság csökkentése, a mű fokozatos megközelítése által kaphatunk, s csak ilyen válaszból következtethetünk a másik kérdésre: mi a kritika? A kritika csak megközelítés, s ha — a kérdést eleve megválaszolva — mellőzi a tapasztalati megközelítés útját, a mű létezmódját előre meghatározza egy olyan gondolkodási mechanizmus által, amelynek alapján nem képes szembenézni a mű megközelítése közben előálló ismereti korlátokkal, és ezért egy elképzelt tudást helyettesít be az ismeretlenbe. A megközelítés nélküli hamis válasz alapján eleve téves kérdéseket tesz fel, s így véli, e kérdések elképzelt válaszaival átlépi ismereti korlátait, s a mű létezmódját meghatározva, ismeretelméletként léphet fel.

Ilyen eleve kimondott válasz, hogy a mű csak adott tárgyként létezik. A kritikai vizsgálatmódszernek megfelelően a mű más- és másféle objektumként fogható fel, ám mindig a viszonylagosságnak azon fontos tudata nélkül, amelyet többek között Starobinski is a kritika minőségi feltételének tart. Az irodalomkritika a tárgy ilyen ontológiai meghatározásával menekülni próbál a viszonylagosságból egy biztosnak vélt területre, a rögzíthető tárgy biztonságába: a kritika teljes érvényességét a mű csak mint önmagával azonos, ellentmondás nélküli objektum igazolhatná. Azáltal, hogy a műnek pusztán tárgyi létezését ismeri el, olyan erőt tulajdonít neki, amelynek segítségével sikerül rögzítenie magában egy „végleges igazságot”. A mű tárgyiságának ez a fetiszizálása lehetővé tenné a kritikának a művön való uralmát: a mű körülhatárolását. E lehetőség feltételezése által a kritika mindig önmagát fetiszizálja.

A mű leszűkítésének fent említett indítékain kívül ezeknek az elméletváltozatoknak ugyancsak közös jellemzőjük, hogy kiragadják a művizs-

gálat egy-egy módszerét, és e módszer sajátos törvényeit kizárólagos érvennyel vonatkoztatják a mű egészére. Az esztétikai gondolkodásban egy vizsgálatmódszer abszolutizált alkalmazása — akárcsak az emberi lét valamely alapkategóriájának abszolutizált alkalmazása — gyakori jelenség, és mint az egységes kauzalitás tagadása, egy-egy kizárólagos kauzalitásrendszer reakciójaként nyilvánul meg, mégpedig oly módon, hogy egy más meghatározású kauzalitásrendszert tesz kizárólagossá, s így maga is könnyen cáfolhatóvá lesz.

Az újkantiánusokat a taine-i pozitivizmus tudományos oksági rendjének tagadása a kauzalitás általános tagadásához vezeti, ám Rickert „an und für sich” esztétikai értékei, tudattartalmakra korlátozódva, a tudatot mégis oksági elvnek teszik meg. A fenomenológiai iskola később ugyanebbe a tévedésbe esik. Ingarden statikus esztétikai modelljei — a mű négy rétege és horizontális kiterjedései — kizárólag a tudat számára adott jelenség leírására szolgálnak, mint ahogy a mű „heterogén rétegei” is a heideggeri fenomenológiában. A kauzalitás tagadása Bergsonnál az intuíció oksági mivoltának abszolutizálásában nyilvánul meg, azzal, hogy a művészet megismerését a tárgyak belső, ösztönös megragadásával látja elérhetőnek, nem pedig a tárgyi összefüggések külső, intellektuális vizsgálatával.

Az okság jellegétől függetlenül, ha a vizsgálati módszer abszolutizálja az okságot, akkor a művet szükségszerűen bevonja egy absztrakt gondolkodási rendszerbe, és aláveti annak az abszolutizált oknak, amely a műnek csak az elmélet által föltételezett oka. Amikor a művet egy belső szemlélet különleges képessége révén tartja megragadhatónak, annak egy egydimenziós létezését tulajdonít, és ezt a hipotézist megismerési eszközként használja fel saját elméleti rendszerében, hogy a mű egydimenziós voltát bizonyítsa vele. Hipotézisének érvényességét így tehát magával a hipotézissel bizonyítja.

A kauzalitás általános tagadása és a műnek mint érintkezés nélküli objektumnak a vizsgálata szintén abszurd kísérlet, mert a mű — mint ilyen — csak rajtunk kívüli, kizárólag önmagával azonos objektumról alkotott misztikus eszmeként létezik, függetlenül attól, hogy a mitikus tartalmak oldott formában jelentkeznek-e benne, vagy sem. Ez az eszme, amely Schellingnél a spinozai attributumok formájában megjelenő alany és tárgy indifferenciája, azoknak az elméleteknek is alapját képezi, amelyek látszólag a leghatározottabban elfordulnak ettől a számukra sokszor archaikus konstrukciótól.

A műnek mint önmagával azonos objektumnak a szemlélete immanens módon magában foglalja önnön kritikáját is, mivel a gyakorlatban mindig ellentmondásba kerül a műnek azzal az abszolutizált dimenziójával, amely az elmélet gyakorlatából származik. Így Croce az önmagával azonos „sikerült kifejezést” az általa felállított szigorú követelménnyel indokolja, hogy a kritika csak egyértelmű és precíz fogalmakat használhat, a crocei esztétika nyomán pedig Spingarn eleve adott esztétikai törvényei az ellentmondás nélküli mű meghatározóiként rögzítettek. A műre vonatkozó axiómák már a rendszeren belül destruálódnak Worringer-nél is — aki Novalis „matematikai rendjét” felújítva, a műben megvalósult „matematikai igazságot” lát — és mindazokban a technológiai kritikákban, amelyek a tapasztalati megközelítést mellőzve, egy önmagával azonos rendszer létrejöttének módját kutatják.

Ha a kritika mellőzi a mű megközelítésének azt az útját, amelyről kezdetben beszéltem, akkor mindig fennáll a veszély, hogy a mű a vizsgálat tárgya helyett egy elméleti rendszer megismerési eszközévé válik: Charles Mauron pszichokritikája a műben, mint valami tünetben, a „múltbeli” tudatalattit kutatja, azaz eszközként használja fel annak az ősi tudatalatti világnak a megismerésében, amely szerinte már eleve determinálta a művet; Jacques Lacan a tudatalattit „átjáróként” helyezi egy determinált nyelv jelképes rendje és egy determináló ősi jelrendszer közé, következésképp pszichoanalitikus vizsgálatának mindig a determináló „Másik” nyelv a tárgya.

Valamely tudományos módszer szabályainak tiszteletben tartásával a kritika nem azt állapítja meg, hogy mi a mű, hanem hogy milyennek kell annak lennie egy determináló kényszerből kifolyólag. A mű, mint az adott társadalmi tudatnak lényeges összetevőire korlátozódó kifejezése, a szociológiai irodalomkritikában ennek az „objektív igazságnak” a hordozója. Lucien Goldmann Pascal kétségbeesett tudatát a Port Royal cisztercita zárda janzenistáinak tudatába foglalja, tehát nem a műben keresi a társadalmi tartalmakat, hanem azt külső társadalmi tartalmakkal, vagyis önállóan létező „jelentés-szubsztanciákkal” határozza meg. A kifejező és a kifejezett ellentmondásai eszerint a kettő közötti teljes azonosság által oldódnak fel: az egyéni látás azonosul a kollektív látással, és így a mű kifejezője lesz annak az „objektív igazságnak”, amely a szociológiai módszerek szabályainak tiszteletben tartásával megismerhető.

A tudományos módszerhez és megfelelő determinált tárgyhöz való ragaszkodás csírájában Coleridge-nál jelentkezik, aki a kritika fő feladatául „az írás elveinek” meghatározását tűzi ki. De hogy a szabály nem lehet az ítélet kizárólagos alapja, az már Kant előtt is világos volt.

A tematikusok szerint a szabály egyáltalán nem lehet az ítélet alapja. Hangsúlyozzák a mű öntörvényűségét, amely csak „átérés” útján, nem pedig tudományos módszerek segítségével ismerhető fel. Dilthey beleérzés-esztétikájából kiindulva, a műből, „thémes”-eket, kényszerképzeteket, metaforaegységeket bontanak ki, és Bachelard-tól eltérően — aki az „elemi szűrőkön” keresztül politémákat elemez — a tematikusoknál egy, még a gyemekkorból eredő egységes monotéma felfedezése a cél. Ennek felkutatása közben — a kritikus egyénisége felé fordulva — a kritika gyakran eltávolodik a „részek” adottságától, amelyet végeredményben egy sziporkázó esszé megírására használ fel. Egy cerisyi kritikustalálkozón találoan hangzott el, hogy a mű általában véve „fait le trottoir” a svájci iskola számára.

A tudományos módszerek tagadása Leo Spitzernél — aki a stílusbeli eltérések eredetét nem a mű technikai működésére vezeti vissza, hanem arra az egészre, amely meghatározza a technikai működést — a mű pusztán objektív létmódúkénti felfogásának reakciója. Staiger interpretációs kritikája, amely a műnek csak potenciális létezését tulajdonít, ennek a reakciónak szélsőséges formája.

A kritika tehát eltávolodik tárgytól és szubjektivizálódik, akkor is, ha azt adott objektumként kísérli meg specifikus tudományos módszerekre támaszkodva körülhatárolni, és akkor is, ha tagadja, hogy ez lehetséges tárgya a tudományos vizsgálódásnak. Az új, nyelvi kritika — az interdiszciplináris kutatások felé fordulva — a műelemzés ered-

ményeinek egy új modellban való helyét és egy másik tudomány síkján való vetületét figyeli (például Lotman a kibernetika, Lüdtke az információelmélet síkján stb.), hogy egy globális igényű vizsgálati móddal elkerülje a fent említett két esetben fenyegető veszélyt. Eszerint módszerei mindig egy adott szöveghez való alkalmazkodása során alakulnak ki, vagyis kizárja a hagyományos értelemben vett tudományos vizsgálódást, mivel e kritika által megállapított törvényszerűségek csakis az adott egyedi szöveg specifikus törvényei.

Mivel e felfogás szerint minden vizsgált szöveg nyitott, abban az értelemben, hogy egy szövegen belüli túl-lal rendelkezik, a kritika az adott szövegen át bekapcsolódhat a szövegen belüli túl-ba, a kritikaírás folyamata által valósítva meg a túl-lal rendelkező szöveget, a metaszöveget, amely az adott szöveg pólusainak és a szövegtúl-kitöltés pólusainak szövegköze, azaz: maga a kritika mint metaírás. A szöveg időbeli sorrendjét megtörő fáziseltolódások és összkiterjedések megragadása, a szavak térbeli, sokpólusú rendszerbe illeszkedésének, a „szemantikai térberendezéseknek” (Osgood) meghatározása a mű objektíve adott törvényeinek és a műnek kritikái demisztifikálása is egyben, miszerint a mű nem más, mint az adott szöveg fix pontjai és a kritikái szöveg fix pontjai között húzódó szövegköz, tehát a kritika mint metaszöveg, amely ön-maga által teszi átjárhatóvá az adott szöveg és a szövegen belüli túl-ok közét, kitöltve a hiányt az adott szöveg és a szövegbeli túl-ok köz-rendszerének megvalósultságával.

A mű így annak a szemantikai gyakorlatban konstituálódott eredeti szabályvonulatnak az alátámasztására szolgál, amely — a teljes identitás metafizikai felállításával egy merőben képzeletbeli formában jelenítve meg a mű létezését — a mű ontológiáját helyettesíti, vagyis a kritika által kirekesztett külsőnek a funkcióját tölti be. A kritikái „generálások” csak a mű szemantikai kérdéseinek válaszai, ontológiáját illetően viszont a mű csak hiányként van bennük jelen, mivel ezek a leírások voltaképpen a műnek csupán a kritika által elképzelt létezésével azonosak, azaz: a művel való teljes azonosságuk, mint minden teljesség, képzelet. A mű szemantikai töltésével telített, új szervezetségű kritika — amely az ismereti korlátok átlépésének pusztá képzetével ékelődik az ismereti korlátközbe — nem más, mint önnön létének megteremtése a mű e hiány-létének aktivizálása által.

Mint az ismeretlenbe behelyettesített képzeletbeli kauzális rend, a kritika így magában foglalja azt az „innovációt”, azt a „valószínűségtől való eltolódást” (Todorov), amely az információelméletben egyébként a mű esztétikai mércéje.

Ez a valószerűtlen relációrend, egy merőben képszerű gondolkodásmód szintjén, szembefordul a hagyományos gondolkodásmóddal, és általában a fogalmak teljesen megváltoztatott használatát követeli meg. Szigorú posztulátuma ellenére azonban egy, a hagyományos gondolkodásba nagyon is beleágyazódott tétel, a teljes identitás képezi az alapját: nemcsak a műnek a kritika által elképzelt létezését azonosítja a művel mint magában adotttal, hanem a gyakorlattal való kapcsolatot is az elképzelt relációk rendszere és a „megújult praxis” azonosságával képes helyreállítani. Így a hagyományos gondolkodásmód elleni harca maga is konvencionálissá válik.

Ha a kritika a nyelv kultuszával éri el eredményeit, annak ellenére,

hogy ezeket egy sokfügvényű rendszerbe helyezi, interdiszciplináris kutatásaiban szükségszerűen a struktúrák struktúrájának megvalósítása felé tör, amelyben a mű mindig determinált egy képzeletbeli alapkód által.

A nyelvi kritika tautologikus mechanizmusára Serge Doubrovsky hívta fel először a figyelmet: a kritika a vizsgált szöveg nyelvi működése — a mű a kritika által megállapított nyelvi működés. Irodalom és kritika között eszerint tehát nincs különbség.

A tautológiától a nyelvi kritika akkor sem szabadul, amikor az „esztétikai információt” a jó nyelvi működéssel határozza meg, amely mindig a kritika által megállapított nyelvi működés és a mű létezmódja is egyben. Az esztétikai információ azonban sohasem immanens tulajdonsága valamely szövegnek, „nincsenek fizikai megfelelői az észlelt szubsztrátumban”, mivel az mindig a befogadóban fedhető fel, mint ahogyan a szöveg konkrét nyelvi működésének is az ezt megelőző „látás” a meghatározója.

Ontológiáját jelentő relációiban a mű nyelvi működése nem öncél, hanem a „lét megragadásának eszköze” (Merleau-Ponty), ezért a nyelvi működés technikai kérdése helyett a nyelvi működésnek mint eszköznek a kérdése vetődik fel.

A „látás” mellözése Mallarmének is sikertelen próbálkozása. A nyelv „haszontalanságának” feltételezését, amely az esztétikában Wölfflintől Susanne Langerig jelen van, a költészetben ő kísérli meg először és legkövetkezetesebben realizálni: defigurációs módszerével csiszolja a nyelvet „haszontalanná”, hogy az ne másért-való, azaz a látás eszköze, hanem önnön létezésének célja legyen, s hogy agyonszelídített nyelve mégis a „testi intencionalitás” kifejezett példája maradt, az költészetének tragikus tapasztalata.

A különféle újabb művészeti kísérleteknek csak szándéka az ellentmondások feloldása, azaz a művek mint önmagával azonos létezésnek a megvalósítása, ám sohasem eredménye. Az „itt” nem valósul meg létként, hanem csupán egy tragikus létből egy nem tragikus „ittlétbe” történő menekülés jut kifejezésre a nyelv és a lét képzeletbeli azonossága által. A kifejezés csak „törekvés”, a mű felépítése csak strukturálódás, vagyis azon a szövegen kívüli és túli egzisztenciális úton halad, amely a szövegbeli strukturálódást meghatározó szándék megvalósulásához vezet, s így ontológiáját jelentő relációiban nyitott.

A kritika a művet mint ilyet csak megközelítheti, a szövegen keresztül rátérve a kutatásnak arra a számára egyedül lehetséges útjára, amely a műhöz mint egy „többlet” hordozójához a mű és a kritika metszéspontjainak befejezhetetlen, de távolságcsökkenítő egzisztenciális jelentésstruktúrái által vezet.

A mű létezmódjának a kritika csak mint közelítés felel meg, mert különben — a szándék tettként való értelmezésével, a két pólus közötti távolság mesterséges áthidalásával — eltünteteti nemcsak a szövegbeli strukturálódás és az ezt meghatározó szándék közötti távolságot, hanem a közte és a mű közötti távolságot is, és így, a kétszeres teljes identitás alapján, gyakorlata a mű ontológiája — általa felállított — hipotézisének merőben virtuális bizonyításában, majd ennek kifejtésében merül ki, a kritikai megközelítésen innen. A művet analitikus vizsgálódási módnak veti alá, mivel azonban mindenáron ismeretelmélet is akar lenni, a

mű létezmódját a képzeletbeli teljes identitás kétszeressége által azokkal a külső összefüggésekkel határozza meg, amelyeket az analitikus gondolkodásmóddal eleve kizárt.

Az analitikus vizsgálódás mindig „biztos” tudást nyújt, s hogy ez a „biztos” általában az elképzelt ismeret behelyettesítése az ismeretlenbe, az nem is annyira a filozófiának és az irodalomtudománynak, mint inkább az egzakt tudományoknak a tapasztalata.

A kritikát is éppen a tárgytól való eltávolodás veszélye és a viszonylagosság buktatói elkerülésének szándéka által veszélyezteti az a naiv kritikai tudat, amely — egy biztosnak vélt hit korlátai között — viszonylagosságának felismerése nélkül viszonylagos.