

MŰHELY

KÁDÁR GERGŐ

A POSZTKRITIKAI ATTITŰD RELEVÁNCIÁJA. MEGSZÓLÍTOTTKÉNT OLVASNI W. H. AUDENT

Kulcsszók: megszólítottság, posztkritikai attitűd, kritikai tartózkodás, a humaniórak értéke, esztétikai domén.

Móttó: „Mi lenne, ha megállítanánk egy pillanatra a kritikai gépezetet? Ha a részvétel, a csodálat vagy a belemérülés élményeit nem a naivitás vagy a felhasználói hiba jeleiként kezelnénk, hanem annak lenyomataiként, hogy miért is vonz bennünket a művészet? Ha egy olyan erőteljes és kifinomult nyelvet dolgoznánk ki a kötődésünknek is, mint amilyennel az elkülönülés retorikája rendelkezik?”

(Felski 2015: 179–180).¹

Sokféleképpen érinthet bennünket az artisztikus objektum. John Crowe Ransomnál azt olvassuk, hogy „a marxistákat olyannyira felháborítja Shakespeare királyi vagy nemes szereplők iránti vonzalma, hogy a színdarabok nem is jelentenek valódi esztétikai élményt számukra, csak erkölcsi izgalmat” (Ransom 2001 [1941]: 361). A 37. Országos Tudományos Diákköri Konferencián (Szeged, 2025) az egyik előadótársam Polcz Alaine *Asszony a fronton* című regényéről szóló kutatását ismertette, s egyszerre a nők ellen elkövetett nemi erőszak húsba vágó borzalmainak közepette találtuk magunkat. Egyebek mellett azt a visszajelzést kapta az előadó, hogy egyfajta kritikai távolságtartás csak növelné a munkája színvonalát. Próbáljon meg némileg elvonatkoztatni a leírtaktól, hangzott a zsűri javaslata. Berszán István szerint „Pilinszkyt nem lehet higgadtan olvasni”, ugyanis „ha mégis higgadtak maradunk, akkor nem Pilinszky költői kísérleteit olvassuk, hanem szövegeket, mintázatokat, történeti összefüggéseket, amelyek átlátható rendszerekbe, különféle társadalmi és nyelvi apparátusok működésébe [...] vezetnek” (Berszán 2018: 114–115 [kiemelés az eredetiben]). Előfordul, hogy napokon keresztül magunkban forgattunk megigéző frázisokat – például József Attila *Ódájának* sorait: „minden mosolyod,

¹ A Felski-idézetek, illetve az angol nyelvű szakirodalomból idézett passzusok saját fordítások, ezért lábjegyzetben mindig megadom az eredetit is: “What would it mean to halt [the] critical machinery for a moment? To treat experiences of engagement, wonder, or absorption not as signs of naïveté or user error but as clues to why we are drawn to art in the first place? To forge a language of attachment as robust and refined as our rhetoric of detachment?”

mozdulatod, szavad, / őrzöm, mint hulló tárgyakat a föld” –, mert valamiért nem tudtunk nem adni a műalkotás szavára. Másképp állunk rajta, ha a föld őriz bennünket.

Vajon elképzelhető-e egy olyan szisztematikus és igényes gondolkodás, amely a műalkotások általi érintettségünkről ad számot? Fogalmilag legalább kétféle érintettség különíthető el: 1. az, amelyik valamiféle elméleti-ideológiai-politikai stb. predispozíció mentén eleve eldönt valamit az irodalmi alkotásról (s emiatt kész, mondjuk, a legviszársabb mozzanatokot és szándékokat tulajdonítani a műnek – innen a marxisták „erkölcsi izgalma”); illetve 2. az, amelyik hajlandó engedni az artistikus objektum rá-ható magához intésének (Kádár 2024: 6–15). Elvileg ez utóbbiért olvasunk, amikor megszólítva olvasunk, viszont az irodalomtudomány mint szakma mégis az előbbit tette meghatározó paradigmájává. Nem is lehet elvitatni, hogy számos alkalommal valóban jogos valamely predispozíció értelmében vett „izgalmunk”, vagy valamely kritikai iskola nyomán formálódó ironikus, tartózkodó, néha egyenesen antagonisztikus viszonyunk. Ám amint azt a posztkritikai irányzat gondolkodói jelzik, a kritikai ethosz mint alaphangoltság és viszonyulási mód kizárólagosságra törekszik: „Nem a normák mint olyanok meglétét kifogásolom, amelyek nélkül a gondolkodás sem lehetséges, hanem a mostanában jelentkező, antinormatívnak nevezhető normativitás szüntelen szorítását: a szkepticizmust mint dogmát” (Felski 2015: 9).² Nemesyszer lehet az a benyomásunk, hogy az ilyenemű kritikai izgalom vagy tartózkodás jelenti az intellektuális tevékenységet az irodalomtudományban, mintha ez – és csakis ez – vezethetne szakmailag hiteles eredményekre. A kutatási gyakorlatok ilyen egyoldalúvá tételével azonban azt kockáztatja a kritika, hogy semlegesíti – Berszán István fogalmaival szólva – a „tartamdús” olvasásidőt (vö. Berszán 2006: 110), és teljességgel kívül marad a művészi intenzitású történéseken (Berszán 2018: 79).

A következőkben amellet fogok érvelni, hogy a kritikai tartózkodásra mint alaphangoltságra nem lehet visszabontani mindazt, ami az artistikus objektummal való találkozás során történik – vagyis nem a kritika az irodalommal való hivatásos foglalkozás egyedüli érvényes módja –, és komolyan veszem a megszólítottként való olvasás lehetőségét. Egy ilyen kutatói pozíció – posztkritikai attitűd – annál relevánsabbá válik, minél nyilvánvalóbb, hogy az esztétikai domén mögött leleplezett társadalomtörténeti-gazdasági-politikai stb. végső titok nem is annyira titok, mint inkább egyetlen mozgástérbe záródás (Berszán 2018: 198). Rita Felski szavaival:

A humán tudományokban egyre több hang követeli az irányváltást – a humaniorák céljainak és módszereinek átfogó újragondolását. A korábbi évtizedek kultúrharcaival szemben ezt az újraértékelést olyan kritikusok vezetik, akik között kiemelt szerepet kapnak a feminista és queer kutatók, s akikben nincs semmi nosztalgia a múlt iránt, ám annál több remény egy kevésbé cinikus és kiábrándult jövőt illetően. Ezekben a vitákban

² “My objection is not to the existence of norms as such – without which thinking could not take place – but to the relentless grip, in recent years, of what we could call an antinormative normativity: skepticism as dogma.”

egy sor kulcskifejezés visszhangzik: felszíni olvasás, új formalizmus, affektív fordulat, visszatérés a szépséghez (Felski 2020: viii).³

Felski tehát iránykorrekcióról beszél a humaniorák tekintetében, miközben egy kevésbé cinikus, kevésbé kiábrándult kutatói tartás kialakítását szorgalmazza. Bruno Latour már 2004-ben felismerte, hogy a kortárs kritikai szcéna legnagyobb része „mese pozícióba” (*fairy position*) helyezi elmarasztalt objektumait, és anélkül, hogy bármiféle ellentmondást érzékelne, „tény pozícióba” (*fact position*) állítja favorizált doménje objektumait mint a mese pozíciójúak kauzális magyarázatait (Latour 2004: 237–241). Az esztétika területének objektumai is így „lepleződnek le” fiktív tárgyakként. A kritika szerint olyan ontológiailag elemibb (például társadalmi-gazdasági-ideológiai stb.) determináltságokkal bírnak, amilyenekkel magának az esztétikának kell szembenéznie és foglalkoznia, amennyiben hitelt érdemlő diszciplína kíván maradni. Így válik az esztétika hovatovább önnön kritikájává, hogy elkerülje a „mű”-élvező szépelgés vádját. Különböző elemi meghatározottságokra „marad vak” mint diszciplína, hogy az állításainak egyszerűen képtelenség bármiféle hitelt tulajdonítani. Az esztétika doménje annyira származékos jellegű – annyiféle azt ontológiailag megelőző struktúra működésén alapszik –, hogy tételei kizárólag ironikus szétbontásuk közben képezhetnek érdembeli kutatási terepet.⁴

Figyelembe véve ezeket a teoretikus kiindulópontokat, nem nehéz elképzelni, hogyan juthattak önlegitimációs és metodológiai krízisbe a humaniorák (Felski 2015: 5). Hogy mint projekt legitim maradhasson, a humán tudománynak önmaga kritikájává kellett válnia. Nemigen tudunk elgondolni egy orvost vagy egy mérnököt önnön tevékenységének kritikusaként, miközben jóformán magától értetődőnek tűnik, hogy az esztétának ontológiailag eredendőbb doménekre kell visszabontania a megállapításait. Nyilván kérdésessé válik egy olyan diszciplína, melynek szakterülete a piac vagy az ideológia stb. működése mentén „leleplezhető”, s a fogalmai, önállóságukat elveszítve, ezekre az elementárisabb működésszerveződésekre transzponálhatók. De ennél súlyosabb kérdések is megfogalmazódnak. Milyen értéke van a humaniorák eredményeinek és fejleményeinek? (vö. Felski 2015: 186). Mi múlik a humán diszciplínák kutatóján, ha ettől a szakmától nem függenek emberéletek, a reáliák tudásképzetét standardizáló ítélet szerint pedig nem származnak belőle hasznosságuk okán alkalmazható tudásformák? A vázolt kritikai attitűd az ilyen vádakra kínált választ a humaniorák fogalmainak szétbontásával. Mihelyt becsatornáztuk a művészetet a politikai-ideológiai törekvések rendszerébe, a társadalomformálódási folyamatokba, a gazdasági machinációk struktúrájába – akár ezek aktív alakítójaként,

³ “A groundswell of voices in the humanities is calling for a course correction – an overhaul of the aims and methods of humanistic study. In contrast to the culture wars of previous decades, this reassessment is spearheaded by critics – feminist and queer scholars feature prominently – with zero nostalgia for the past but hopes for a less cynical and disenchanting future. An assortment of catchphrases echoes through these debates: surface reading, new formalism, the affective turn, the return to beauty”.

⁴ Ezért nehezményezheti Berszán István Rajcsányi Gellért kifejezését „a fölösleges esztétikai körökről”. Lásd Berszán 2018: 190.

akár ezek tüneteként –, egyszeriben „hasznos tudás” született. Láttuk azonban, hogy az ilyen magyarázatok a kiválasztott mechanizmusok, folyamatok, rendszerek mozgásterébe záródnak (vö. Felski 2015: 115–116). Másutt így érveltem:

[A kritikai] alaphangoltság [...] egyoldalúsága csaknem alapértelmezetté vált a humaniorák kutatásában. Ennek többek között az a következménye, hogy az elemzések, az értelmezések és a konklúziók kvázi automatizmusba torkollottak: a banalitás határát súrolják, ismétlődőek, már-már sematikusak, kiszámíthatóak és előreláthatóak. [...] Az ilyenemű elméletírásban jártas [egyetemi] hallgató jóformán előre és ad literam meg tudja mondani, hogy mi fog „izgalmasként” vagy „érdekesként” feltűnni az egyes interpretációkban. Persze azt is, hogy mit fog „problematikusnak” találni az adott értelmezés. (Kádár 2024: 17)

Az a vád, mely szerint a humanioráktól nem függenek emberéletek, kitünteti az élet biológiai és homeosztatiszikus aspektusait. Pedig tény, hogy az életnek többféle aspektusa van, úgyhogy több tekintetben is sarkalatos az élet minőségéről gondolkodni. Az én szakmám legáltalánosabban: a humaniorák művelése. Ebből adódóan az én hivatásomtól esztétikai, filozófiai, etikai, teológiai – „*horribile dictu*”: metafizikai – értelemben függ az élet minősége. Természetesen nem áll szándékomban semmiféle hierarchiát felállítani ezen aspektusok között. Azt viszont igenis hangsúlyozni szeretném, hogy a posztkritikai attitűd újra teljes relevanciájukban tudná szerepeltetni ezeket az aspektusokat és doméneket.

Egy ilyen attitűd és fogalmiság kimunkálása ugyanakkor már indulásból nehezményezhető feladat. Gondoljunk csak arra, milyen reláció áll fenn a legtagabb értelemben kritika és tárgya között. Megállapítható ugyanis, hogy a kritika mintegy ráíródik a tárgyára, saját markáns gesztusai nyomán hozzászámít a tárgyához. A kritika tárgyává tett dolog valamiféle ontológiai veszteséget szenved ezáltal, hiszen nem tehetünk úgy, mintha a kritikai szételemzés nem történt volna meg, ezért a kritika nélkül említett entitás már csak annyiban kezelhető önállóként, amennyiben a kutató hajlandó magára venni a kritika perspektívájából legfőbb bűnnek számító naivság vádját (vö. Latour 2004: 239). Ha J. L. Austint parafrázálva vetjük fel a kérdést – *How to Do Things with Arts and Humanities?* –, akkor abból kell kiindulnunk, hogy inkább az irodalomtudomány mint szakma igyekszik valamit tenni az irodalommal: markáns kritikát írni rá. Vegyük észre az ilyen kritikai tevékenység egyoldalúságát. A kritikus mint gyanúba keverő, destabilizáló, leleplező, faggatózó, tiltakozó, ellenálló, viaskodó ágens öntételezése vetül rá az artisztikus objektumra (Kádár 2024: 16–19). Tanulmányom Felski-mottójának értelmében a kritikusi pozíció felől nem áll módunkban elgondolni a műalkotás rá-hatásába kerülést, mivel az legfeljebb „hiszékeny bedőlésnek” minősülhet,⁵ melyet materiálisabb és létfeltétel-orientáltabb „izgalomra” kell cserélni.

Egyfajta „kritikai elidegenedés” (Berszán 2013: 92) – vagy „kritikológia” (Kádár 2024: 10) – vált általánossá a szakmában, ami egyre megkerülhetlenebbé teszi Derek Attridge felvetését: „Mi van akkor, ha az a gazdag tudományos és kritikai eszköztár,

⁵ Ilyen értelmű például Walter Benjamin *aurá*ról alkotott fogalma. Lásd: Benjamin 1969.

melyre ma az irodalmi művekről szóló vitáinkban támaszkodhatunk, ugyanannyira el is fedi a vizsgált tárgy természetét, mint amennyire megvilágítja azt?” (Attridge 2017: xvii).⁶ Hiszen aligha tud felmerülni Austin parafrázelt kérdése fordított belső viszonyokkal: *How Do Arts and Humanities Do Things to Us?* Miközben megítélésem szerint épp ebben a fordított irányban dolgozhatók ki egy posztkritikai attitúd fejleményei. Itt már nem az a kérdés, hogy mi mint kutatók vagy hivatásos olvasók mit tehetünk a művészetekkel – hiszen kritikailag szételemeztük már azokat –, hanem inkább ez: mit tesznek velünk a művészetek? Kellően fogékonyak vagyunk-e olvasóként, hogy megszólíthasson bennünket az artisztikus objektum? Egy *φίλος*-i alaphangoltságú művészetelmélet alapító kérdését így fogalmaztam meg a magiszteri disszertációmban: „hajlandóak vagyunk-e az artisztikus objektum *φίλος*-ai lenni?” (Kádár 2024: 13). A *φίλος*-i pozíció kínálhatná annak egyik lehetőségét, hogy mindenekelőtt ne magunkat – teoretikus vagy más természetű prekonceptjeinket és gadameri értelemben vett előítéleteinket – juttassuk érvényre a műalkotással való viszonyunkban, vagyis hogy ne mi kezdjünk vele valamit, hanem az artisztikus objektum önnön létében érdekeljen mint érvényre jutó realitás. A *φίλος*-hoz, ha az, ami, hozzászámít a műalkotás, emiatt nem tehetünk úgy, mintha nem az artisztikus objektum megszólítottja lenne. A posztkritikai attitúd értelmében egyre határozottabb formában kell artikulálnunk a kérdést: miért érint bennünket a művészet úgy, ahogy érint? Talán a műalkotás megszólító erejéhez való felzárkózásban állhat az irodalomtudomány egyik új feladata.

A kritikai tartózkodás – s az ezzel együtt járó ironia az esztétikai domén képzetessége iránt –, valamint a műalkotás rá-ható magához intésére felelő *φίλος*-i pozíció különbsége nem a művészetfilozófia konceptuális koholmánya. A fenomenológia is számot ad egy ezzel analóg distinkcióról. Martin Buber egzisztencialista fenomenológus ekképpen: „aki magát a tapasztalást kutatja, és nem arra figyel, amit megtapasztal, szükségképpen elvétí a tapasztalatot, mert megsérti a titok spontaneitását” (Buber 2017 [1952]: 43). Még ha az értekezés szótárán kívül is esik ma a *titok* és a *spontaneitás*, érvényben marad a különbségtétel. Nem a titok kihelyezésének problematikájával foglalkozunk. Nem az a célunk, hogy ha eddig a kritika által felszínre hozott, eredendőbb fogalmak igazságában láttuk a művészet titkát, akkor most azt magában az artisztikus objektumban véljük felfedezni. A tapasztalat – vagy a műalkotást környező működésszerveződés – vizsgálata nem fedi le egészében (néha egyáltalán) magát a tényleges tapasztalatot – a műalkotás megszólítottjaként álló *φίλος*-i létet. Ez az oka annak, hogy korábban így érveltem:

A φίλος magatartása nem a tudásban – sőt épp a nem-tudásban – teljesedik ki. De félreértés ne essék, nem egyfajta önkéntes ignorantizmust kívánok a kritika alternatívájaként javasolni. Inkább arról van szó, hogy a φίλος a heuréma ünnepében fenntartja annak a lehetőségét, hogy a műben mint olyanban több van annál, mint ami kritikai tudásként fel tud tárulkozni. Úgy is mondhatnánk, hogy a műben van valami, ami nem tudható. Voltaképpen ezt jelenti az, hogy a műalkotás van. Tehát amennyiben

⁶ “What if the immense scholarly and critical resources we are now able to draw on in our debates about literary works obscure the nature of the object being discussed as much as they illuminate it?”

kizárólag kritikailag tudunk a műről, elvétünk valamit a mű létét illetően (Kádár 2024: 14 [kiemelés az eredetiben]).

Ugyanakkor az eddigi teoretikus gondolatvezetés nyomán sem fogok úgy tenni, mintha könnyű lenne *φιλοσ*-ként olvasni, vagy mintha már *φιλοσ*-ként férnék hozzá az artistikus objektumhoz. Be kellett látom, hogy roppant körülményes – és messzemenő körültekintést igényel – minden olyan irodalommegközelítési gyakorlat, amely a domináns irodalomtudományi iskolák elméleti alapvetéseihez s az ezek folyományaként jelentkező metodológiákhoz képest másként kíván a műalkotásokhoz fordulni. Rita Felski ilyen módon veszi számba a posztkritikai irodalommegközelítés lehetőségeit: „naiv olvasás, szentimentális ömlengés, szubjektív benyomásokon alapuló megítélés, ködös dilettantizmus és puszta szócséplés [a költőről]” (Felski 2015: 151).⁷ Bizonyos értelemben kétségbeejtő ez a lista. Előszámlálja mindazt, amit okkal tartunk kritikátlanak: az oktondi, érzelgős, benyomás alapú, szigorú fogalmi kontúrokat nem ismerő, zavaros, fecsegő kommentárokat. S ha mindez nem lenne elég, Attridge tovább nehezíti a problémát: „Van valami alapvetően paradox – sőt talán elhibázott – abban a kísérletben, hogy egy nem irodalmi diskurzus segítségével közvetítsük mindazt, amit leginkább az irodalom képes nyújtani” (Attridge 2017: 7).⁸ Úgyhogy még ha valamelyest érvényes is a felvetésem, mely szerint a műalkotást ünneplő *φιλοσ* abban áll, ami eddig – a múltét valóságának elismeréséig – nem történt és nem történhetett, akkor is ott a kettős kérdés: meg tud-e egyáltalán szólni ez a *φιλοσ*? És ha igen, képes-e szakmailag releváns állításokat tenni?⁹

Ennyi pregnáns ellenvetéssel és ellenérvvel szembesülve, csaknem magunktól kellene kimondanunk a posztkritikai projekt fölött az ítéletet, hogy tudniillik eleve kudarcra van ítélve. Viszont, ha ezt tennénk, hiteltelenítenénk a kritikai tartózkodás, illetve a *φιλοσ*-i megszólítotttság közötti distinkció létjogosultságát. Az artistikus objektum megszólító erejének aktualitását mi magunk mint a szakma kutatói korlátoznánk – még hozzá önkéntesen – mindarra, amit a félszakmaiság vagy szakmaiatlanság von maga után: a naiv beszédmódra, a szándékos vakságra, a tisztán szubjektív heuréka-pillanatokra, az érzelmes vagy egyenesen érzelgős tárgymegszállásra, a tét nélküli csevegésre. Ezért gondolom úgy, hogy még akkor is komolyan kell vennünk a posztkritikai attitűdöt, ha az a domináns irodalomtudományos trendekhez képest egyelőre kidolgozatlan, az útkeresési szakaszánál tart, és emiatt kísérleteit sokan inkább zárványjellegű kuriózumként szemlélik, semmint olyan megközelítésként, melytől valós és érdemi eredmények várhatók.

A magam részéről Timothy Morton filozófia-felfogása felől gondolom újra mindezt. Morton állítása szerint a filozófia konceptuális formájú (vagy konceptuális

⁷ “[N]aïve reading, sentimental effusion, impressionistic judgment, fuzzy-headed amateurism, and mere ‘chatter about [the poet]’”.

⁸ “There is something fundamentally paradoxical, perhaps even wrong-headed, in an attempt [...] to use a non-literary discourse to convey what literature, most importantly, can do”.

⁹ A magiszteri disszertációm utolsó fejezetét a kritikus hiperartikuláltságának és a *φιλοσ* ankyloglossziájának szenteltem. Lásd Kádár 2024: 41–49.

formában kezelt) csodálat (Morton 2018: 165). A *φιλοσ*-i posztkritikai művészet-filozófia most épp ezzel kísérletezik: fogalmakat keres a művészet által kiváltott csodálkozását leírandó, miután a műalkotás megszólít bennünket. Pillanatnyi fogalmi „eklektikussága” (kutatásomat érő egyik legfőbb és ismétlődő bírálat annak „összefésülhetetlen fogalmi apparátusát”¹⁰ illetve) abból fakad, hogy konceptuális formába kell foglalni azt az újra relevánssá váló csodálatot, mely az artisztikus objektum általi megszólítottagságról szól. S honnan is kezdődhetne egy ilyen fogalmiság és szótár kimunkálása, ha nem azoktól a kortárs és nem kortárs gondolkodóktól, akik – függetlenül teoretikus hovatarozásuktól – tudnak valamit e megszólítottagságról, avagy segítenek arról számot adni?

*

Wystan Hugh Auden (1907–1973) nevét olyan jelentős modernista költők mellett emlegetik, mint T. S. Eliot vagy W. B. Yeats (lásd például Partridge 1976), holott eminens monográfusa, Edward Mendelson szerint tévedés őt a modernisták örököséiként olvasni (Mendelson 2009: xv). A legutóbbi időkig szokás volt egy-egy 20. századi verskorpuszt a modernitás normáihoz és kódrendszereihez való igazodása alapján megítélni, ezért alakult ki Audenről az a tévképzet, hogy írástechnikája színvonalát tekintve tulajdonképpen már a legkorábbi verskísérleteitől kezdve lefelé ívelt (uo.). Mendelson szerint azonban inkább arról van szó, hogy Auden nem olyan költészetet művelt, amelyet a kritikusai érdemben olvasni tudtak volna (uo.). Az alkotói és befogadói horizontok ezen diszparitását pedig minden bizonnyal tovább mélyítette Auden esztétikai alapvetése, mely szerint a különböző olvasási módokat megengedő irodalom számít a legértékesebbnek (Partridge 1976: 261). A továbbiakban egy ilyen – a szándék, a forma és az értelem ambiguitását mozgósító – villanella kétféle megközelítésére vállalkozom, egy napjainkban igen visszatetsző, „identitáspolitikai izgalmat generáló” aspektusból kiindulva.

Auden nőkről alkotott elképzelése összeegyeztethetetlenül kettős (lásd erről Montefiore 2013). A spektrum egyik oldalán ilyen mizogün közléseit tarthatjuk számon: „A nőknek hallgatniuk kellene. Mikor az emberek beszélgetnek, nekik a konyhában a helyük [...] A nőkkel nem szabad intellektuális témákról beszélni” (idézi Montefiore 2013: 107).¹¹ A spektrum másik oldalán viszont arra a feminista álláspontra helyezkedik, hogy a nők mentesek a mind nagyobb és hatékonyabb fegyvereket produkáló, fallikus versengéstől, és a női képzelet hűvös realisztikusságát méltatja (Montefiore 2013: 108). Erre a sarkított kettősségre támaszkodva tesszük fel a kérdést: kicsoda a megszólított a *But I can't*¹² (1940) című versében? Melyik végletet képviseli a megszólított „you”? Igaza van-e Mendelsonnak, hogy Auden olyan poémákat kezdett írni az 1940-es évektől,

¹⁰ Kulcsár-Szabó Zoltán OTDK-dolgozatomat illető bírálatából idézem ezt a szószerkezetet.

¹¹ “Women should be quiet. When people are talking, they ought to retire to the kitchen [...] Women shouldn't be talked to on intellectual subjects”.

¹² Az összes versidézet innen származik: Mendelson 2009: 119.

amelyekben az első szám második személyben megszólított címzett individualitásában elismert egyéenként egy valódi dialógus részese (Mendelson 2009: xx)?

A villanella műfaji követelményeinek megfelelően a versben négy alkalommal is megjelenik a „but I told you so” tagmondat, méghozzá valamennyiszer hangsúlyos – mert sorzáró – pozícióban. A közlés véget ér: ami elmondható volt, azt a beszélő hang mint maga a mondás el is mondta. „Megmondtam neked” – rekeszti be a közlés és általában a diskurzus mezejét a beszélő. S a megszólalás ezen lezárása annál súlyosabb, minél inkább „végső kérdéseket” feszeget, minél inkább valamilyen bölcsesség profetikus bejelentésének igényével lép fel a versbeli hang. S valóban: egy magát (legalább) episztemológiailag túlértékelő beszélőt irányít felénk a poéma. A csak beavatottnak szóló, aforisztikus sűrűségű megnyilatkozásai „alapvető igazságokat” közölnek a szimbólumok („bohócok”, „rózsák”, „oroszlánok”, „katonák”) tömör és velős formájában – hogy tudniillik csak az Idő ismeri az árat, melyet meg kell fizetnünk; hogy oka van a természetben uralkodó rendnek; és hogy hiába is fordulna fel minden a feje tetejére, az Idő hallgatni fog. A megszólaló a végérvényesség jogát követeli magának: „I told you so”. Kikivánkozik hát az értetlenkedő kérdésünk: mégis kicsoda ez a beszélő? Még pontosabban: milyen identitáspozíció hagyhatja jóvá a tudásbirtoklás retorikájának ilyenemű *tour de force*-át? Magyarán: a megszólalási póz problematikussága nem maradhat szó nélkül.

A költemény beszédmódja szétszalazhatatlan rokonságot mutat az öntételezésében monolitikus és domináló (szimbolikus) fallosszal mint a logosz birtokosával. A beszélő maga a férfi: az „én megmondtam neked” tónusában számonkérő apa; az episztemológiailag (is) győzedelmeskedő patriarcha; a mindentudás felé kacsintgató és végső magyarázatokkal szolgáló mester, aki hatalma révén egyeduralma alatt tartja a teljes megszólalási mezőt. Az is szimptomatikus, hogy a címzett „you” mindvégig hallgatásra van ítélve. Aki itt nyilatkozni akar, az előtt az egyetlen lehetőség a férfi beszéde. A megszólaló vertikális és merev „I” arra a kétségbeesően baljós törvényre mutat, hogy itt a beszéd a férfi beszédében áll – tehát kizárólag két alternatíva marad: vagy úgy beszélni, mint a férfi, vagy nem beszélni egyáltalán. Más identitáspozíciónak nincs nyelve: címzettként csupán passzív lehet. A rá irányuló totális mondás tárgyaként azt a kismizmizettekre osztott funkciót látja el, hogy fenntartja a párbeszéd szimulákrumát a végeredményében csakis monológgra – ön-beszédre – alkalmas férfinyelvben. A költemény lezárt egysége azt sugallja, hogy „megbeszéltek” – még inkább: „megbeszéltetett” –, ami abból áll, hogy az „én” beszélt, a „te” pedig engedelmesen hallgatott.

A végtelenségig spirálozhatnak ezek a kritikailag hiperartikulált körök, melyeket az identitáspolitika és -ideológia működéseként olvashatunk. A lexémák, a szintagmák és a szemémák itt az identitás- és az ideológiaműködés diszkért alakzatai. A tartózkodó és ironikus kritikus feladata pedig az, hogy ezeket a legvisszásabb fejleményekre hegyezze ki. S ezen a ponton túl Auden verse már csak a patriarchális beszédmező-kisajátítás egyik formájaként szemlélhető.

Ám most azt javaslom, hogy vegyük komolyan a poéma címét is: “But I can’t”. Ha jól megnézzük, ez a beismerés az ugyancsak négyszer elhangzó refrénszerű sor

kardinális végkifejlete: “If I could tell you I would let you know” – but I can’t. Ez a cím meghatározóan finomítja a vers összes további közlését. Amit eddig a beszélő episztemológiai optimizmusának tekintettünk, sokkal inkább önelemző radikális őszinteség: a versbeli hang az alapvető emberi léthelyzetet érintő dolgok beszédre bírhatatlanságával szembesül és szembesít. Nem lehet elmondani azt, ami van. A megszólalási mező uralhatatlan. A beszélő tehát nem csúszik össze „azzal, ami van” – hanem pontosan az elmondhatatlanságról szól. A korábbi identitáspolitikai olvasatban mellőztük a költemény tengelyét képező középső szakaszt:

*There are no fortunes to be told, although,
Because I love you more than I can say,
If I could tell you I would let you know.*

Nem lehet kedvező sorsról vagy jó szerencséről beszámolni – a végérvényes bölcsességekben artikulálódó apai hangnem egyszerre tartalomsűrítő közlésszegénységgé szelődül. Az eddig fennhéjázónak vélt „But I told you so” annak ismeretében értendő, hogy semmiféle végső titok sem juthat kifejezésre e megszólalásban. S itt érünk a vers magvát képező kulcsmozzanathoz: „I love you more than I can say”. Tekintetbe véve ezen közlés személyességét, aligha maradhatunk a fallikus „I” kinyilatkoztatott igazságainak elszenvedőjeként értett „te”-nél. A beszélő ugyanis szereti a megszólítottat. Beavatná – ha tehetné, de nem teheti – abba, amiről a szóolás mindössze önnön csöndjeiben szólhat. A szeretet – talán maga a féltő szeretet – keresi itt személyes megszólítottját: T é g e d .

IRODALOM

- Attridge, Derek 2017. *The Singularity of Literature*. Routledge, New York.
- Benjamin, Walter 1969. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. = Hannah Arendt (szerk.): *Illuminations*. Schocken Books, New York. Ford. Harry Zohn.
- Berszán István 2006. *A gyakorláskutatás kezdetei*. = Berszán István: *Irodalomelmélet – olvasásgyakorlat*. Presa Universitară Clujeană, Kolozsvár. 109–125.
- Berszán István 2013. *Gyakorláskutatás*. Kalligram, Pozsony.
- Berszán István 2018. *Ismétlés-e a gyakorlás? A megfigyelt és a követett ritmusról*. = Berszán István: *Ritmikai dimenziók: az irodalomtól a gyakorlásfizikáig*. Egyetemi Műhely Kiadó és Ráció Kiadó, Kolozsvár és Budapest. 71–103.
- Berszán István 2018. *Minek a művészete? A működésimmanenciáról és Damien Hirst cápájáról*. = Berszán István: *Ritmikai dimenziók: az irodalomtól a gyakorlásfizikáig*. Egyetemi Műhely Kiadó és Ráció Kiadó, Kolozsvár és Budapest. 185–200.
- Berszán István 2018. *Rendszeridő és kísérlet a fizikában az irodalom(kutatás)ban*. = Berszán István: *Ritmikai dimenziók: az irodalomtól a gyakorlásfizikáig*. Egyetemi Műhely Kiadó és Ráció Kiadó, Kolozsvár és Budapest. 107–124.
- Buber, Martin 2017 [1952]. *Vallás és filozófia*. = Martin Buber: *Istenfogyatkozás. Vizsgálódások vallás és filozófia kapcsolatáról*. (ford. Gáspár Csaba László) Typotex, Budapest. 31–58.
- Felski, Rita 2015. *The Limits of Critique*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Felski, Rita 2020. *Hooked. Art and Attachment*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Kádár Gergő 2024: *A működésimmanenciától az új filológiáig. A Pilinszky-költészet φύλος által motivált megközelítése*. Magiszteri disszertáció. BBTE BTK, Kolozsvár.

- Latour, Bruno 2004. *Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*, *Critical Inquiry*, 30/2: 225–248.
- Mendelson, Edward (szerk.) 2009. *W. H. Auden. Selected Poems*. Faber and Faber, London.
- Montefiore, Janet 2013. *Auden among Women*. = Tony Sharpe (szerk.): *W. H. Auden in Context*. Cambridge University Press, Cambridge. 107–117.
- Morton, Timothy 2018. *Being Ecological*. Pelican, h. n.
- Partridge, Astley Cooper 1976. *The Language of Modern Poetry*. Yeats, Eliot, Auden. André Deutsch Limited, London.
- Ransom, John Crowe 2001 [1941]. *A kritika mint puszta spekuláció*. = Bókay Antal, Vilcsek Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása*. Osiris Kiadó, Budapest. 357–368. Ford. Vámosi Pál.

RELEVANȚA ATITUDINII POSTCRITICE.
LECTURA LUI W. H. AUDEN DIN POSTURA CELUI ADRESAT

(Rezumat)

Studiul reexaminează conceptul de atitudine postcritică în interpretarea literară, susținând legitimitatea lecturii ca formă de adresare din partea obiectului artistic. Bazându-se pe teoriile lui Rita Felski, Bruno Latour și Derek Attridge, autorul critică hegemonia suspiciunii și a distanței critice în științele umaniste și propune o implicare *philos*-orientată, care recunoaște forța transformatoare a artei. Printr-o lectură postcritică a poemului lui W. H. Auden *But I Can't*, lucrarea arată cum adresarea poetică dezvăluie limitele afective și epistemice pe care ethosul critic tinde să le oculteze.

Cuvinte-cheie: a fi adresat, atitudine postcritică, distanțare critică, valoarea științelor umaniste, domeniul estetic.

ON THE RELEVANCE OF THE POSTCRITICAL ATTITUDE.
READING W. H. AUDEN AS AN ADDRESSEE

(Abstract)

The study reconsiders the concept of a postcritical attitude in literary interpretation, arguing for the legitimacy of reading as one who is addressed by the artistic object. Drawing on Rita Felski, Bruno Latour, and Derek Attridge, the paper critiques the dominance of suspicion and critical detachment in the humanities, proposing instead a *philos*-oriented engagement that acknowledges art's transformative agency. Through a postcritical reading of W. H. Auden's *But I Can't*, it illustrates how poetic address reveals affective and epistemic limits that the critical ethos tends to suppress.

Keywords: being addressed, postcritical attitude, critical distancing, the value of humanistic study, the aesthetic domain.

Babeș-Bolyai Tudományegyetem
Hungarológia Doktori Iskola
Kolozsvár/Cluj-Napoca, str. Horea 31
gergo.kadar@ubbcluj.ro