



Sipos Balázs

**A szocializmus esztétikái**

**Absztrakt:** A tanulmány a *szocialista realizmust* mint állami esztétikai normarendet veti össze Lukács György marxista esztétikájával. A szocialista realizmus a szovjet nagyipari kulturális termelés fogalma volt a politikai központból megrendelt reprezentatív produktumokra. Ettől még nem lehet tételesen definiálni, előírt formajegyei ugyanis, a rezsim biopolitikai szándékai és geopolitikai érdekei mentén, állandóan változtak. Ezek az alkotások nem önmagukért-valóak voltak, monászszerű és kifürkészhetetlen „műalkotáségyéniségek”, mint a modern művészet, hanem *valamire* voltak valóak, mint a hatalomlegitimáció szimbolikus instrumentumai; arra szolgáltak, hogy *szemléletessé tegyék a Szovjetunió valóságát*.

**Kulcsszavak:** államszocializmus, esztétika, különösség, Lukács György, művészet, művészettörténet, realizmus, szocialista realizmus, szocreál, sztálinizmus

**I. rész**

1.

**„Rettegett Iván kegyetlen uralkodó volt. Ez igaz. De azt is meg kellett volna mutatni, mi kényszerítette arra, hogy kegyetlen legyen.”** (Sztálin Eizenstein kihallgatásán, 1947-ben elmagyarázza az alkotóknak, miért tiltja be a *Rettegett Iván* második részét.)[1]

A *szocialista realizmus* a szovjet nagyipari kulturális termelés fogalma volt a politikai központból megrendelt reprezentatív produktumokra. Ettől még nem lehet tételesen definiálni, előírt formajegyei ugyanis, a rezsim biopolitikai szándékai és geopolitikai érdekei mentén, állandóan változtak. Ezek az alkotások nem önmagukért-valóak voltak, monászszerű és kifürkészhetetlen „műalkotáségyéniségek”, mint a modern művészet, hanem *valamire* voltak valóak, mint a hatalomlegitimáció szimbolikus instrumentumai; arra szolgáltak, hogy *szemléletessé tegyék a Szovjetunió valóságát*. [2] A produkciót tételesen megadott politikai kódokkal „programozták”: ezeknek az irányelveknek és tiltásoknak a függvényében kellett végezni a kulturális termelést. Ezért a legkevésbé félrevezető az a szándékosan kétértelmű, funkcionalista meghatározás, hogy a szocialista realizmus az volt, amit a Központi Bizottság (KB) irányította szovjet kultúrripar – részben mint kultúrcikket, propagandát, részben mint realitást, „létező szocializmust” – előállított.

Végig ezzel a fogalommal illették a sztálini rezsim (1924/7–1953), majd – a második világháborút követő kelet-európai kommunista hatalomátvételek után – még egy bő évtizedig a teljes keleti blokk kulturális termékeit, noha egyre lanyhuló hévvel és lazuló értelmezésben. Fénykorában magába foglalta az irodalom, a képző- és iparművészet, az építészet, a film, a színház, a komolyzene, a fotográfia és a balett, később a rádiós hangjáték és a tévéjáték ágazatait. Bizonyára a kertművészetet is felfalja, ha azt nem foglalta volna le már korábban a dialektikus materializmus talajáról elrugaszkodó micsurini örökléstan. Futószalagosította („taylorizálta”) az esztétikai szféra valamennyi narratív, dramaturgiai, figurációs, kompozíciós és egyéb ábrázolástechnikai eljárását, ezáltal – a polgári művészettel szembeni harc nevében – „deesztétizálta” őket. Totalizációs igénye a sztálini kormányzástechnika jellegéből fakadt: politikai-jogi

eszközökkel mindenfajta reprezentációs tevékenységet szabályozni kívánt, és sokáig sikerrel szabályozott is; visszavonta az esztétikai szféra önállóságát és a tömegmédiát égisze alá rendelte a teljes kulturális termelést. Azért tett így, hogy uralhassa mindazt, ami távoli és megfoghatatlan, mert csak szavakban, képekben, hangokban – képzetekben – létezik: a társadalmi múltat, jelent és jövőt. Érett korszakában, 1945 után, a három temporális síkot összerántotta, mert saját szituációját ekkor már *posztapokaliptikusnak* hitte. Túl a fasizmuson, túl a kapitalizmuson, túl az osztálytársadalmon, a bevégzett történelem örök jelenét kívánta sugározni. „A sztálini időszak művészete [...] egy világtörténelmen túli, vadonatúj és örökkévaló birodalmat vélt építeni, egy apokaliptikus királyságot, amely magába fogja kebelezni a múltból mindazt, ami jó volt, és kiveti magából mindazt, ami rossz. [...] [Az ekkori] lelkes építkezést nem lehet a múltba való regresszióként értelmezni, annyira fontos volt a rezsím számára, hogy az övé egy abszolút apokaliptikus jövő, ahol a múlt és jövő közti különbség többé nem érvényes.”[3]

Így, nem dogmatikus merevsége ellenére, hanem épp amiatt, valóban *deliráns* volt: saját sejtelmét, szorongását és jóslatait szimulálta, mint valóságot, mint *szocialista realitást*, hallucinációiból konstruált tömegkultúrát, és ezt nevezte propagandának.[4] Önértelmezése szerint nem véleményeket terjesztett, hanem a Történelem igazságát, ahogy azt a történelmi materializmus (a marxizmus-leninizmus) sztálini felfogásában (a dialektikus materializmus Sztálin által kisajátított nyelvén) hirdette. Ennek téziseit közleményekben, határozatokban, politikai beszédekben, tankönyvekben szövegezte meg; ezeket a beszédaktusokat kellett aztán szemléletes esztétikai objektívációkban meg- vagy újraalkotni.[5] „Azaz a szoc-reál az első pillanattól fogva *konceptuális művészet* volt. A különféle képek egy textuális ideológiai esztétika tematizálásának, demonstrálásának, interiorizálásának voltak az eszközei.”[6] A rezsím, mint a végső igazság valamennyi birtokosa, paranoid tüneteket produkált; önnön dicsőségének pompázatos spektakuluma mellett rémlátomásokat állított elő vélt vagy valós, belső és külső ellenlábasaírói, előbb „a náciokról”, majd „az amerikaiakról”, mindig „a hanyatló Nyugatról”. Ebben is, de már abban is, ahogy a művészetet a tömegmédiába integrálta, sőt abban is, ahogy populáris („mindenki által befogadható”) kultúrát követelt – vagyis a művészi sikert mindinkább a népszerűségben mérte, üldözve mindazt, ami külön, furcsa, érthetetlen –, végül abban is, hogy az egész társadalmi valóságot kulturalizálta (teleszórta reprezentatív termékekkel: portrékkal, szobrokkal, jelképekkel...), a történelmet derealizálta, és mindenféle radikális politikát reprezentációs tilalom alá helyezett – mindebben tehát közeli rokona a későkapitalista kulturális logikának. Ezt jelzik helyesen a kutatók, amikor komolyan veszik, hogy a rezsím saját antimodern jellegét *poszt-modern*ként határozta meg.[7] Akkor is mai világunk előképe, ha itt már nem a legfelsőbb politikai szerv (akkoriban: a KB) határozza meg a követendő irányvonalakat, hiszen a kiterjedt szimuláció korában a politika is beleszervült a reprezentáció gépezetébe, hanem – piaci mutatók, nézettségi adatok és biometrikai statisztikák (figyelemszint, ingerküszöb, kattintási és vásárlási hajlandóság stb.) alapján – számítógépes algoritmusok.

Az alábbiakban a szocialista realizmusnak csak a kialakulását és az érett (1950-es évekbeli) korszakát tárgyalom; hanyatlása évtizedeivel nem foglalkozom.[8] A fentiek jegyében megkülönböztetem két fajtáját. Az egyik: *esztétikai normarend* – közkeletűen ezt értjük állami szocreálon; a másik: az esztétikum mibenlétének, illetve kiteljesedésének *filozófiai eszméje* – ezt nevezzük Lukács tulajdonképpeni marxista (történelmi-materialista) esztétikájának. Ennek nyomán az alábbi érvelés központi tézise, hogy a Párthoz való deklarált odatartozás és számtalan terminológiai hasonlóság ellenére Lukács, az „ortodox marxizmus” legjelentősebb kelet-európai filozófusa, sosem, még *politikailag* és *történetileg* sztálinista korszakában (kb. 1930–1956) sem alkotott „szocreál” esztétikát. Pontosabban: szocreál *esztétikát* senki sem alkotott: a kiforrott szocreál termelési előírásokból állt; Lukács esztétikája viszont deskriptív volt, mindig az alkotások „épp-így létéből” kiinduló. Ezt az éles különbséget a – lentebb megmutatott – terminológiai átfedések is csak árnyalják, alapjaiban nem módosítják. Ez az ellentmondás (politikai/történelmi „sztálinizmus” kontra esztétikai „antisztálinizmus”) olvasható ki a Lukács-korpusz 1930–1956 között keletkezett írásaiból. Az ellentmondás azért nem merev, hanem, voltaképpen, dialektikus, mert, egyfelől, az általam most történelmi korszakként kezelt sztálinizmus csakis „esztétikailag” (saját, rögtön leírandó reprezentációs kódjai szerint – de, mint a lentebbi végkövetkeztetés megmutatja, *A különosság mint esztétikai kategória* [a továbbiakban: *A különosság*] és *Az esztétikum sajátossága* Lukács szerint is csak így) lehetett képes saját szemszögéből és az alattvalói számára történelmiként, sőt, a történelem bevégzéseként artikulálni magát, így „esztétikájának”: a szocreálnak az opponálása evidensen

politikai tettként is értelmezhető; másfelől viszont *A különösség* olyan (noha korlátozott, *post festum* megmutatkozó) történelmi teleológiát told be legitimáló metanarratívaként esztétikai elmélete „mögé”, amely óhatatlanul a létező sztálinizmus apoteózisa. Ezt az ambivalens viszonyt, kellő óvatossággal, a következőképpen jellemezhetjük: a filozófiát a rezsim (politikai-történelmi hivatásának) szolgálatába állította, elfogadta mint a forradalmi marxizmus megvalósításának aktuálisan lehetséges kontextusát, esztétikai elméletét azonban nem igazította hozzá (noha terminológiája néhol átfedéseket produkált a rezsim önreprezentatív elméletével – de a gyakorlatával alig).

Az állami szocreál kollektív alkotás: alapelvei Szovjetunió 1920-as évekbeli (kultúr)politikai harcai során munkálódtak ki,[9] ahogy a sztálini állam fokozatosan megszállta az orosz művészeti mezőt, és a KB, végső soron maga a generalisszimusz és a sokáig örökösének tekintett jobbkéze, Zsdanov öntötték dogmába; innen vitték haza a második világháború után az emigráns moszkovita kommunisták, hogy adaptálják hazai intézményrendszereikre.[10] Mint *elvben* egységes esztétikai-politikai elvárásrendszer, amelynek a jegyében mindenütt a szovjet politika eredményességét, az orosz tudomány haladását, a Vörös Hadsereg erejét, valamint Sztálin és helyi hasonmásai bölcsességét kellett hirdetni az összes művészeti ágban, akárcsak a vadonatúj popkultúrában (mozi, rádió, tévé), a *gyakorlatban* a nemzeti meghatározottságok, habituális beágyazottságok, kulturális hagyományok, továbbá a politikai szövetségkötések (a kisgazdákkal vagy a parasztsággal, a szociáldemokratákkal vagy a Nyugatról hazatérő kommunistákkal...) logikája, illetve a változó rendszerlegitimációs igények függvényében szakadatlanul fluktuált szerte a keleti blokkban, már virágzása évtizedeiben is. Szóról szóra ugyanazok a jelszavak mást írtak elő Moszkvában a harmincas évek elején, mint a negyvenes évek végén, vagy Magyarországon az ötvenes évek elején, mint 1956, pláne 1968 után.

Lukácsé azonban a *preskriptív* normarenddel szemben, valóban esztétikai, azaz *deskriptív* elmélet: a globális társadalomfejlődésként felfogott osztályharc marxista nagyelbeszélésének a keretében nem a kultúriparról szól, hanem a létező műalkotások – a nyugat- és közép-kelet-európai kultúra, főként az irodalom klasszikus remekei – történelmi-társadalmi mibenlétét és mirevalóságát igyekszik megragadni. Nemcsak roppant összetettségénél, de már egyes axiómáinál fogva a végsőkig ellenállt a politikai instrumentalizálásnak. Legelsősorban azért, mert nem adta fel az önálló, nem állami művészet eszményét. Éppen ezért, *a közkeletű elképzelésekkel szemben, Lukács sosem volt, mert nem lehetett sem a Rákosi-,[11] sem a Kádár-rendszer[12] esztétikai ideológusa.* Ezt egyébként félreérthetetlenül jelzi már az is, hogy egyik rezsimben sem töltött be semmilyen hivatalos tisztséget. (Életében tíz napig volt miniszter: 1956 őszén, Nagy Imre forradalmi kormányában.) Magyar egyetemen 1946-tól 3 évet taníthatott (a Pázmány Péter Tudományegyetem – a mai ELTE – esztétika tanszékén), az 1949-es „Lukács-vita”[13] után javasolták neki, hogy kérjen munkaszabadságot (ekkoriban fejezte be *Az ész trónfosztását*), 1954-ben térhetett vissza, ’56 után pedig már ténylegesen felfüggesztették.[14] Sosem hozhatott létre vagy vezethetett tanszéket saját tantervvel, általa kinevezett oktatókkal. Kései kötetének kiadását rendre akadályozták (ezért jelentek meg előbb Nyugat-Németországban – a Luchterhand Verlagnál –, mint Magyarországon: a kéziratokat Lukács kiküldte vagy a tanítványai kicsempészték, hogy a kinti publikáció megmásíthatatlan tényével gyakoroljanak nyomást a magyar kiadókra), korai műveit (a *Történelem és osztálytudat*ot éppúgy, mint a premarxista írásait) sokáig ő nem engedte megjelenni (ironikus módon előbbi esetében az általa egyáltalán nem kívánt 1960-as francia megjelenés[15] kényszerítette arra, hogy beadja a derekát). ’56-os szerepvállalásáért fél évre Romániába internálták, de nem végezheték ki, részint a nemzetközi skandalumtól tartva, részint mert sosem követelte a Varsói Szerződés felmondását és a szovjet csapatok kivonását; hazaengedése után bő egy évtizedig nem kapta vissza a párttagkönyvét (pedig igényelte). Világhíre és régre visszanyúló, noha bizalmasnak nem nevezhető viszonya a rezsim vezetőségével megvédte őt és tanítványait; ám halála után a Lukács-iskola és -óvoda tagjainak többségét vagy elkergették Magyarországról, vagy indexre tették, nem engedték munkához jutni.[16]

A mellőzés, olykor üldözés egyenes következménye volt annak a jókora szakadéknak, ami az állami szocreál és Lukács esztétikai elmélete közt tátongott. Előbbi a modern kormányzástechnika szerves része, a szuverenitás szocialista elmélete; utóbbi a filozófiai nevelés klasszikus programjának sajátos, proletár átírata: az alávetett emberi egyén öntudatra eszmélését – szellemi önállósulását, „emancipációját” – fogalmazza meg. Előbbi a politikai hatalomnak az egész valóságra való kiterjesztését célozza; utóbbi a

felvilágosodás projektumának befejezését a proletariátussal.

De a Lukács által évtizedeken át toldozott-foldozott fogalmi rendszer, szemben a normatívval, magyar és főként angolszász területen[17] máig meghatározza azoknak a nyelvét, akik a műalkotást a történelmi-társadalmi valósággal szoros összefonódásban gondolják el, mint olyan tükrözést (reflexiót), amely az általa tükrözött valóságra nemcsak visszahat (bonyolult közvetítések eredményeként), hanem azt lényegibb módon mutatja be, mint ahogy a hétköznapi tudat láthatja empirikusan, „színről színre”; befogadóját pedig új, a létező valósággal szemben kritikus (távolságtartó, reflektált) tudatállapotra hozza. Ez a két jellegzetessége kapcsolja össze elméletét a diszkreditált normatívval, amennyiben ez teszi a marxista értelemben felfogott műalkotást a társadalomkritika, ennél fogva az osztályharc kitüntetett objektumává – egyszerre fegyverre és csatátérre; és ez a veszélyes potencialitása, a szubverzió mindenkor fennálló fenyegetése követeli meg tőle (Lukácstól) is az esztétikai tapasztalat konstans regulázását, vagyis a tükrözés és a befogadás adekvát műveleti rendjének – a tükrözöttnek (a „konkrét”, „társadalmi-történelmi valóság”) az elsőbbsége felől megszabott – definiálását. Ezért lehetett Lukács – érzékeny, olykor zseniális meglátásaival együtt – rendkívül elfogult, vonalas irodalomkritikus a '40-es évek Magyarországon, akinek a korabeli elemzésein, gyakran tényleges feljelentésein a gondolkodásával rokonszenvező mai olvasó gyakran csak hüledezni tud. Ezekben az írásokban olyan alapelvek mentén kért számon „realizmust”, amelyekről messziről lerítt a dogmatizmus, de amelyek értékelésem szerint nem a kultúriparosított sztálini szocreálhoz, hanem a marxizmus-leninizmus-sztálinizmus politikai hagyományfolytonosságához való hűségének voltak a kifejeződései. Ez a határvonal, tudjuk jól, lehetővé teszi. De igyekszem demonstrálni – ez jelen írás fő tétje –, mennyivel szélesebb fogalmi játékeret nyitott meg Lukács előtt az, hogy nem a zsdanovi modellhez tartotta magát, hanem önállóan alkotott esztétikát a marxi-lenini-sztálini folytonosság keretei között; ugyanakkor azt is látni fogjuk, hol húzódtak ennek a korlátai.

Értelmezésemben a magyar filozófus elméletének a különlegességét az adja, hogy – e szigorú kettős axiómát: a valóságvonatkozást és a befogadó kritikai nevelését fenntartva – mégis a műalkotás (a remekmű) autonómiáját, pótolhatatlan egyediségét igyekszik artikulálni: *a színtiszta esztétikai tapasztalat eszerint az emberi emancipációban éppúgy nélkülözhetetlen, mint a történelemben való részvételben és a valóság megismerésében (ami Lukácsnál ugyanaz).*

Ezért nem helyettesítheti – és nem is írhatja felül – az esztétikum sajátosságát semmilyen politikai dogma betanulása, semmiféle párhűség és semmiféle tisztán reál- vagy természettudományos kogníció: az, ami szocialista-realista szemmel kiolvasható még a nem ennek az esztétikai normarendnek megfelelően létrehozott műalkotásból is („a valóság diadala”), és ami az eszerint megalkotott, a kortárs valóságot tükröző műalkotásokban már közvetlenül megtapasztalható, csakis így, *művészi újraalkotottságában* tárul fel a maga eredendő valójában: mint az empirián és a hétköznapiokon túlmutató, legvégső-leglényegibb *történelmivalóság*.

A mindkét szocialista realizmus által osztott kettős axiómából természetszerűleg következik az, hogy a szocreál konzekvensen összeforrasztja a művészetfilozófiát és a politikát (akár mint forradalmi militantizmust, akár mint kormányzástechnikát). Ennek a jellemzően huszadik századi törekvésnek, amely más elvek szerint, de a fasizmusokban és a liberalizmusokban is könnyen kimutatható, a szovjet típusú szocialista realizmus volt a legsikerültebb (mert a leghosszabb ideig érvényben maradt) *kormányzástechnikai* megvalósulása. Vele szemben a lukácsi (filozófiai) szocialista realizmus *forradalmi militantizmusként* (az emancipáció esztétikai elméletként) volt igazán hatékony, kormányzástechnikaként viszont, végső soron, alkalmazhatatlannak bizonyult. Ami azt jelenti, hogy a magyar szocialista realizmus fogalmisága lukácsi volt ugyan, szellemisége azonban szovjet típusú; Lukács György filozófiai elmélete a magyar kultúrában rendre ellenzéki pozícióba került, és jellemző módon a '68-as reformerek (az „emberarcú szocializmus” képviselői és tanítványai) elképzeléseiben fejtett ki valós hatást. Ennek köszönhetően azonban túlélhette azt a rendszert – a létezett szocializmust –, amely kiszakította belőle azokat a filozófiai fogalmakat, amelyeket esztétikai legitimációjához fel tudott használni, de mint egészes elméletet elhallgattatta, betiltotta, bizonyos időszakokban üldözte is.

Ezt tekintjük a szocreál – a szovjet esztétikai univerzum – kettéhasadásának forradalmi esztétikára és normatív kultúrára. Ez a kettősség a létezett szocializmusokat képzett kommunistaként megérő százezreknek lehetett napi tapasztalata. Hajlíthatatlanságával Lukács mindannyiuk skizofréniájának adott hangot.

## 2.

### ***A szocialista realizmus alapvető feladata a szocializmus megteremtése volt – nem műalkotásoké, hanem a szovjet valóságé.***[18]

Az államosított szocreál a tömegmédiás (a nyomtatott médiában, illetve a színpadi és filmes reprezentációban szisztematikus) manipuláció első kelet-európai technikája: funkciója a „territórium” és a „populáció” fölötti totális kontroll.[19] Vagyis *par excellence* biopolitikai eszközként alkalmazták,[20] az új (szocialista) embertömeg és valósága megalkotása érdekében. „A Sztálin alatti szovjet kultúra örökölte az avantgárd hitet, hogy az emberiség megváltoztatható, ennél fogva az a meggyőződés vezette, hogy az emberi lények alakíthatóak. A szovjet kultúra olyan tömegeknek szólt, amelyeket még meg kellett teremteni.” – írja Boris Groys, a sztálinizmus neves elemzője.[21] Az állami szocreál befogadója nem eleve adott; a „(multi)médiás bombázás” (*media bombardment*) révén keletkezik. Már csak ezért sem irányozhatták elő a valóság másolását, utánzását vagy reflexióját, a történelmi, társadalmi vagy természeti élővilág „hűséges leképzését”, még kevésbé annak értelmezését vagy kognícióját (tudatosítását). Az esztétikum: eszmék (szimulákrumok) tükrözése – ezáltal a szovjet valóság kialakítása. Ez értelemszerűen nem állhatott meg a tudatformálásnál, és nem korlátozódott az avantgárd folytatására „más eszközökkel”; saját érdekei szerint felhasználta a teljes klasszikus orosz kultúrát és történelmet: „A szocialista realizmus megkülönböztető jegye az, hogy *transzformatív*. Nem a valóság ábrázolásának, hanem a *megváltoztatásának* a művészete. Ennek nagy része az avantgárdból jött; a sztálinista kultúra kiterjesztette saját életvilág-építő projektjét, nem annyira önálló műalkotások előállításaként értve a művészetet, hanem annak a társadalmi miliőnek a kialakításaként, amelyben az emberek éltek. Ettől még nem kell túlértékelni az avantgárd szerepét. Ennek a [transzformatív] funkciónak ágyazott meg az új módszerben [a szocreálban] egyrészt a társadalmi nevelés hagyománya, amely minden korábbi orosz irodalom szerves része volt (ebbe a hagyományba illeszkedett maga a forradalmi avantgárd is az elképzelésével, hogy megváltoztatja a világot), másrészt az új felépítményekről szóló marxi elgondolás, amelyek nem pusztán leírni, hanem megváltoztatni hivatottak a világot, végül pedig maga a szocialista realizmus megalapítója, Makszim Gorkij, aki a kultúrát »második természetnek« tekintette, a műalkotás célját pedig abban jelölte ki, hogy teremtsen »második valóságot«. Ez a transzformatív funkció úgy írható le, mint a valóság *derealizálása*.”[22]

Innen a szocialista realizmus jegyében született kulturális alkotások jellegzetesen nagyszabású, érzéki ingerekben bővelkedő, a heroizmust nevelésesen vagy groteszkül eltúlzó jellege. Alekszandr Geraszimov impresszionisztikus festménye a Moszkvát szemlélő Sztálinról és Vorosilovról (1938), ahogy Ék Sándoré a salgótarjáni fronton vonuló Rákosi elvtársról (1951), kevésbé ejtik rabul az érzékszerveket; annál letaglózóbb Alekszander Dejneka tablója a hófehérbe öltöztetett, angyali sztahanovistákról (1937), Jurij Pimenov impresszionisztikus képei a varázslatosan párizsias „új Moszkváról”, Alekszandr Szamohvalov (a lenini festőiskola alapítója) klasszicista csoportképe a szovjet atlétákról (1935), Iszaak Brodskij kultikus Lenin-portréi és a számtalan Lenin-, Sztálin-, Dzerzsinszkij-büszk szerte a birodalomban; Vera Muhina gigantikus *Munkás és kolhozparasztnője* (az 1937-es párizsi világiállítás emblematikus darabja); Viktor Karrus és Roman Treuman idilli csoportképe a traktorvezetők versenyére készülő férfiakra (1951); Borisz Iofan art decót és klasszicizmust keverő, a bábeli torony mintájára elképzelt épületterve, a Szovjetek Palotája, tetején Lenin hatalmas szobrával (ennek előkészületei 1933–41 között zajlottak, de a német támadás után lehetetlen volt finanszírozni az észbontóan drága projektet, hiába volt Sztálin szívügye). És meglehet, hogy ma csak nagy türelemmel olvashatók az olyan, nem csupán tolsztoji mércével ponyvaregények, mint Gladkovtól a szocializmus építésének első éveit bemutató *Cement* (1925) és Osztrovszkijtól az ugyanezt még szélesebben ábrázoló *Az acélt megedzük* (1934, minden idők legnagyobb

példányszámban eladott orosz nyelvű irodalmi alkotása), Alekszej Tolsztoj *Golgota* című érzelmes regénytrilógiája „a forradalom tisztítótüzeről” 1914-től a húszas évekig; de annál figyelemre méltóbb Andrej Platonov karneváli remekműve, a kommunista utópiát a középoroszországi sztyeppére képzelő *Csevangur* (1928, ez olyan jól sikerült, hogy csak az első fejezete jelenhetett meg, a kötet 1978-ig be volt tiltva). Az egyetemes filmtörténeti kánonnak ugyanígy kiiktathatatlan darabja Eizenstein két nagy kísérlete a cárizmus és a sztálinizmus összekapcsolására: *A jégmezők lovagja* (Aleksander Nevsky, 1938) és a *Rettegett Iván* (az első rész 1944-ben zajos siker, a másodikat Sztálin – miután a korszak reprezentációs rezsimjét követve óhatatlanul magára ismer a paranoiás uralkodóban – azonnal betiltja); de semmiben nem marad el a mai hollywoodi szuperhős-blockbusterektől Csiaureli hallucinatív filmje, a *Berlin eleste* (1949), ahol Sztálin kézi vezérrel irányítja a Kremlből a németországi előrenyomulást, majd a diadalittas brit, francia, amerikai és – persze – orosz katonákat és civileket teljes eksztázisba ejtve személyesen is megérkezik, egyenesen az égből, a náciitanított Berlinbe; Vlagyimir Petrovtól a *Sztálingrádi csata* (1949), ahol ugyancsak a generalisszimusz stratégiai leleménye veri vissza Hitler csapatait.

Ezek az alkotások – megannyi ferdítés, költői túlzás, szépítés és szemenszedett hazugság –, bármilyen esztétikai értéket képeznek ma, mind-mind a rezsim legitimációja szempontjából kulcsfontosságú eseményeket mitizáló reprezentációk voltak. Színesen, jól átélhető módon mesélték újra meg újra az októberi szocialista forradalmat, a polgárháborút, a kollektivizálást, az iparosítást, a második világháborút vagy – az érett sztálinizmus speciális igényei szerint – a cárizmus jól megválogatott epizódjait. Gyakran megmosolyogtató szószerintiséggel bemutatták, hogy a történelmet a proletariátus csinálja, az osztályharcnak vége, a munkás-paraszt szövetség végérvényesen megkötötte, a Vörös Hadseregnek semmi sem állhat az útjába, és hogy mindezek fölött a bölcs vezér, Sztálin örökös éjjel-nappal. Így világosan kijelölték a befogadók helyét a reprezentációs mátrixban: ők a cselekvő tömeg (mindig makulátlan fiatal oroszok – fiúk és lányok – tipizált megjelenésében), ők a hősök; de Sztálin a földre szállt istenség, az eszme megtestesülése, akinek a szerető pillantása jóváhagyja a hősiességet. Minden vágy tárgya a Másik vágya, Sztáliné: vágy az ő elismerésére. És ez az isten sosem türelmetlen vagy kicsinyes, pláne nem haragvó, sosem áll bosszút; az összes festményen, filmen és regényben jóságos és bölcs, és ha olykor elbizonytalanodik vagy akár tétovázik, valójában már akkor is tudja a megoldást, csak várja a megfelelő időpontot, a kairoszt. (Ez a megfontoltan késleltető attitűd volt hivatott megmagyarázni, miért kellett annyi veszteséget szenvednie az országnak a második világháborúban.)

Ezeknek a lélegzetelállító produktumoknak a szüzséje, plasztikus ábrázolásmódja, szentimentalizmusa jobban hasonlít a kultúripar mai, a történelmet hősközpontúan mitizáló, ingergazdag termékeire, mint James Agee és Walker Evans, Edward Hopper vagy John Dos Passos korabeli „szocialista-realista” műveire vagy az Európában divatos riportregényekre, tényirodalomra, esetleg a XIX. századi orosz „kritikai realizmus”-ra, amelyből szintén eredeztette magát. Készítőik nem valóságábrázolásra törekedtek, hanem – a kanti esztétika emlékezetes fogalmának az eltérítésével – kiváltani a „birodalmi fenséges” [*imperial sublime*][23] lehengető érzetét: nem csupán átírni a történelmet, hanem a kulturális termékekkel telíteni, sokkolni, lehengetelni a szuverén alattvalóit.

Nem csoda, hogy erről a szocreál kánonról és a benne megnyilvánuló esztétikáról – habár kénytelen volt propagandacikkokban méltatni legalább az irodalmi alkotásokat[24] – önálló művészetelméletében Lukács egyetlen szót sem ejt. A szovjet irodalomról is csak azután kezd propagandisztikus cikkeket írni, hogy a Lukács-vita lezárultakor Rákosi személyes telefonhívásban erre kéri. Még a vita utáni önkritikájában is kénytelen elismerni, hiba volt olyan keveset írnia a létező szocreálról.[25] Árukladó, hogy ezeket a cikkeket önálló filozófiai-esztétikai köteteibe nem veszi fel. Általában a szovjet filmről, színházról, építészetről, képzőművészetről még cikkeket sem írt. (Hiába volt a háború után már mindenképpen a film a rezsim fő reprezentációs csatornája, Lukács ezt – és a fotográfiát – az '50-es években még csak nem is tekintette igazi művészetnek.) Az általa kidolgozott realizmuskonceptió fő építőelemei: Diderot színházelmélete; Goethe természettudományos kísérleteken alapuló esztétikája; Hegel dialektikája; az emberi társadalomfejlődés Marx és Engels által kidolgozott nagytörténete és a proletár cselekvés lenini elmélete. Mindezeket az elemeket Lukács egyetlen (civilizációs) fejlődési láncolatra fűzi fel, ahol a művészet egyre hitelesebb (realisabb), ugyanakkor egyre *sajátosabb* képet ad a valóságos történelmi-társadalmi folyamatokról. Ez a modell („fejlődéssel” fokozódó közeledés a

valósághoz) a tudományos mérőműszerek pozitívista paradigmájához van igazítva, ugyanakkor egy döntő ponton eltér tőle: azért nem pusztán arról van szó, hogy az egyre „realistább” műalkotások egyre precízebb „képet” adnának a valóságról, mert az esztétikumra jellemző *mimetikus* tükrözés nem a materiális értelemben vett valósághoz igazodik, hanem egy metanarratívához: a történelem „igaz” (marxi-lenini) lefolyásához. Ennélfogva az *esztétikum*, akárcsak a *szellem* a hegeli *Fenomenológia* vagy az *osztály* a *Történelem és osztálytudat* lapjain, fokozatosan önnön *sajátlagosságát*, mintegy eredendő realista mivoltát lesz képes beteljesíteni azáltal, hogy az alkotók és befogadók előtt az osztályharc kibontakozásával, illetve a megfelelő (marxi-lenini) elméletek lefektetésével mindinkább megvilágosodik a történelmi fejlődés *értelme* (*célja*). Roppant különös mozgásról van szó: az autonóm művészet, amely extenzív értelemben már a polgári korszakban kikülönült, egy hozzá képest *heteronóm* (politikai) folyamatsor kibontakozása (az összeurópai munkásosztály hatalomra jutása) révén válik egyre *szuverénebbé*, intenzíven teljesebbé – azaz: mind függetlenebbé az osztályelőítéletektől, és *hívebbé* a valóságos folyamatokhoz. Minél inkább a várakozásoknak megfelelően alakul a történelem, annál *szuverénebb* lesz az esztétikum: annál pontosabban tükrözheti *est* a történelmet és semmi mást (semmilyen hibásnak tekintett alternatív történelmet). Amennyiben a tükröző (a művész) igaznak tartja azt, ahogy a marxizmus-leninizmus leírja a valóságot, ez csakugyan része a felvilágosodás és az esztétikai autonómia modern történetének, annak proletár változata. Ellenkező esetben az esztétikum a zsdanovinál is átfogóbb, mert rejtettebb propagandizálása. (Azért rejtettebb, mert elvontabb, nem explicit.)

Mikor először tárgyalta e folyamatot *A különöességben*, Lukács azt kizárólag irodalmi hivatkozások mentén írta le: miután futtában elbeszéli az esztétikum kikülönülését a rituális-vallási szférából, mindenekelőtt a XIX. századi orosz és francia („nagy)realizmus(”) tartományára utal – Flaubert, Balzac, Tolsztoj, Dosztojevszkij (nagyjából ez a személyes kánon már a fiatalkori *A regény elméletében*) –, a XX. századi szélsőpont pedig véletlenül sem az ünnepezt Osztrovszkij vagy a később (1965) Nobel-díjas Solohov, hanem Thomas Mann. Még a szocialista realizmus – egyébként általa sem lebecsült – név- és programadója, Gorkij is csak utalásszerűen tűnik fel. Magyar szerzőkre (bármelyik évszázadból) utalás sincs. Mérhetetlenül fontosabb kérdés a számára, hogy miért olvassuk a nyilvánvalóan *nem* szocialista realistákat, ha egyszer (vagy azért, mert Marx műveit még nem ismerhették, vagy azért, mert kimondottan elutasították) téves osztályálláspontból ábrázolták a történelmi valóságot, mint az, hogy mire való a létező szocialista realizmus. (Erre a válasz, látni fogjuk, részben a „realizmus diadala”; részben pedig a kommunista eszkatológia, amely az esztétikumot sem kíméli.) Mintha egy skolasztikus traktátusban oldalak százain át olvasnánk arról, hogy pokolra kerültek-e azok a bölcsek és hősök, akiknek a Megváltó eljövetele előtt kellett élniük, arról viszont, hogy milyen is a mennyország, csak pár sort.

A létezett szocreálra visszatérve fontos hangsúlyozni azt is, hogy ez a multimédiás esztétikai képződmény nem szűkült a tömegkultúrára (mozi, operett, ponyva); a kezdetektől kiterjedt az esztétikai nevelés[26] hagyományos területeire is. Tehát rögtön pedagógikus is volt. Minden alattvalónak tudnia kellett írni, olvasni, reprezentációkat értelmezni, hogy megérthessék, miben vesznek részt. A vágyak adekvát csatornázásához köz- és felsőoktatás kellett; az esztétikai rezsim felállítása további szakembereket, ergo művészeti egyetemeket követelt; a marxista-leninista-sztálinista tudásanyag feldolgozása, elrendezése, fordítása és közreadása kutatóintézeteket, akadémiákat és kiadókat, bölcsezséket, szerkesztőket, lektorokat, literátorokat ezreit; a disszeminálás pedig további intézményeket (könyvtárakat, művházakat, mozikat, ifjúsági- és nőegyleteket, továbbképző káderiskolákat, esti egyetemeket, munkahelyi önképző köröket stb.); és az alkotókat és a kritikusokat is össze kellett fogni, államosítani szakszervezeteiket és a kulturális sajtót; emellett pártszervezetet alapítani minden munkahelyen és az összes intézményben; és mindehhez állami bürokráciára volt szükség, amely átlátta a kultúraelőállítás, -terjesztés és -befogadás egész materiális rendszerét, állandóan vizsgálta hatékonyságát, karbantartotta és kiszűrte a hibákat. Valamennyi kelet-európai népköztársaságban nagyjából ugyanez a rendszer jött létre, mert mindegyik mintája a sztálinizmus volt; a központosított, modern esztétikai állam kiépítésének a *know-how*-ját a szovjetek már a húszas években lefektették. Mindenütt országos kultúrpolitikává formálták a munkásmozgalom szervezetépítési szokásait, a kezdeti koalíciós időkben még azért, hogy megszilárdítsák a kommunista pártok alternatív hatalmát, a fordulat éve (1948-49) után azért, hogy fenntartsák az általános mozgósítottságot, ’56 után pedig azért, hogy elejét vegyék a mozgalmaknak. De a hatalomtechnikai megfontolások mellett az a cél is vezette őket, hogy az egykor elitkultúrának tekintett művészeti és bölcséleti hagyományhoz is hozzáférést

biztosítsanak; az egész népeiséget részesíteni kívánták – kétségkívül biopolitikai céllal, de az általános műveltség javára – kulturális tapasztalatban, metafizikai élményben, a tudományos kutatás úttörő eredményeiben. Amíg a rezsím vezetősége hitt az ortodox marxizmus-leninizmusban (nehéz lenne itt szélső időhatárt húzni, de a kádári konszolidációnak aligha ez a forradalmi történelemkép volt az alapja), ezeknek a reprezentációknak a szövevénye alkotta a szovjet valóságot. És magától értetődőnek tekintették, hogy a belőlük való részesedést nem akadályozhatja semmiféle nyílt vagy rejtett vagyoni vagy műveltségi cenzus, nemi, etnikai, vallási vagy egyéb diszkrimináció; hogy a kultúra és a tudomány nem lehet privilégium – és ez, noha megintcsak egybeesett a társadalmi valóság totális dominanciájára törő hatalmi érdekekkel, elvileg összhangban volt az emancipatorikus marxizmussal is. Gyakorlatilag kevésbé.

Mert ha a szocreálra gondolunk, vagy újránézzük a fenti szovjet *blockbustereket*, ha elidőzünk a hatalmas tablóképeknél és időt szánunk a polgárháború kalandjait és borzalmait vagy az építkezést elbeszélő, repetitív, sokezer oldalas regényekre, nem ezek a nemes eszmények jutnak elsőre az eszünkbe. Az egytől egyig grandiózus szocreál alkotások döntő többsége első ránézésre émelyítő, nevetséges; hatásmechanizmusuk átlátszónak hat; kifürkészhetetlenségük, ami a művészi hatás elsődleges biztosítéka, látszólag semmis. Szépelgők és érzelmesek, amitől akár giccsesnek is tűnhetnének, mégsem ez üt meg minket először. Hanem az erőszak. Nem pusztán azoknak a politikai rendszereknek az erőszakossága, amely keletkezésük evidens kontextusa, és amelyet szigorúan cenzúráztak a reprezentációkból: maguk az alkotások, ezek az álomvilágot festő, éneklő, mantrázó alkotások erőszakosak. Lehetetlen nem látni, hogy nem arra szolgáltak, hogy – az esztétikai megkülönböztetést érvényesítve, az alkotásokat az életvilágból kikülönítve, hétköznapi önmaguktól eltávolítva, önálló ítéletalkotásra készen – kontempláljanak felettük, hanem – a befogadás vallási-rituális kódjai szerint – arra, hogy csodálják őket és rajtuk keresztül a rezsímet, a rezsím középpontjában pedig Sztálint (és avatárjait). Ezek a reprezentációk a hatalom emanációi voltak és maradtak; végső értelmük a lehengerlés. Nem hagytak helyet és időt semmiféle rejtély megképződésének; az ambivalencia, az eldönthetlenség, a jelentésképzés függőben hagyása nem szerepelt a szerzői intenciók között. Egyértelműséget kellett oktrojálniuk a befogadókra. És azért nem lehetett könnyű kiállni őket, mert a nézniező nem pusztán visszanezített nézőire, mint minden műalkotásból, hanem megfigyelte őket – és ezt nem is rejtette el; de éppen ezért vonzották is a tekintetet, és vonzzák még ma is, ahogy minden pornográfia vonzza a maga leplezetlenségével. Ezt nevezte Foucault hatalmi pervertációnak. Az erődemonstráció nem pusztán gyakorlóját rontja meg, hanem a nézőt, az alattvalót is cinkossá teszi: bevonja önnön megmutatkozása rítusába, élvezetessé teszi számára saját képletes leigázását. A totalitárius művészet tapasztalata különös katarzisz: nem az alávaló bűnt vagy az alantast alakítja felemelővé, hanem az önálvetést teszi kívánatosá; nem megtisztít a félelemtől és a részvételtől, hanem félelmet kelt, ugyanakkor, pillanatokra, együttérzésre indít azzal az erővel szemben, amely magát a tapasztalót is bármikor agyonütheti. És ha ez ma humoros, akár nevetséges, annak nyilvánvalóan az az oka, hogy Sztálin ereje távoli, birodalma meszeszerű; túlságosan éles a kontraszt a rezsím örökkévalóságát ünneplő reprezentációk és a Szovjetunió szánalmas összeomlása között.

Mégsem könnyű kigúnyolni a szocreált úgy, ahogy a kultúripar olcsóságain nevetünk. És ez nem is csupán a – ma is bámulatot keltően – nagyszabású volta miatt van így; sokkal inkább az általuk megidézett referenciális mező: a paranoid hatalom és annak mostani hűlt helye az, ami kínosan kényelmetlenné teszi őket. Így azonban Sztálin birodalma összeomlásával hozzájuk adódott valami, amit sem megrendelőik, sem készítőik nem szántak nekik: az erő, amely egykor oly leplezetlenül nyílt volt, visszahúzódva talányos lett, hatása nehezen érthető, forrása rejtett. Ma is szuggesztív, de már nehezen felfejthető, milyen történelemkép jegyében agitál. Így, történelmi dokumentummá változva, a szocreál objektumok visszanyertek valamit abból az esztétikai effektusból, a kifürkészhetetlenségből, ami tulajdonképpen sosem adatott meg nekik. Bizonyára ez az átlényegülés okozza, hogy az ezredforduló óta – legalább két generációnyi érdektelenséget, unalmat és undort leküzdve – a posztsovjet kutatók ismét, sőt talán *először* valódi érdeklődéssel fordulnak a szocreál ábrázolások felé. (Kiváltképpen a képzőművészet és az építészet terén, ahol már a kilencvenes években megjelentek a recepciótörténeti fordulatot sürgető első írások,[27] azóta több visszatekintő tárlat nyílt,[28] mostanra pedig az összes jelentősebb kelet-európai múzeumnak igényes gyűjteménye van 1922 és 1957 között keletkezett szovjet alkotásokból, amelyeknek a kereskedelmi értéke is emelkedik. Ugyanilyen érdeklődés, néhány fontos kivételtől eltekintve, az irodalom és a film-, színház- és táncművészet kutatóit kevésbé jellemzi, ami alighanem összefügg azzal, hogy az



ezekben az ágazatokban egykor született műalkotásoknak evidensen nincs és nem is lehet olyan felvevőpiacuk, mint a képzőművészetnek.) Számunkra már nem a hatalom fürkész tekintete az izgató; minket az az újdonsült kérdés nyűgöz le, amire a válasz korábban fájdalmasan evidens volt, mert szájba rágta a marxizmus-leninizmus-sztálinizmus üdvtörténete, de ami most, a történet magyarázóerejének a kétségtelen kihunyásával, borzasztóan titokzatos: honnan eredt ez az elsőprő erő? És mitől volt ilyen apokaliptikus? Miért hirdette érett korszakában – a szocreál három évtizedes időszakában, leghevesebben a virágkorában (1945–57) – egész Kelet-Európában azt, hogy a leplek lehulltak, *a történelem véget ért...*? És ha idáig jutunk a kérdésekben, a hatalom evidenciájának a megkérdőjelezésében, akkor néhány még nyugtalanítóbb, tendenciózus megfogalmazásban többnyire költői vagy spekulatív, itt azonban – egy lehetséges történeti alternatíva vázolásának a segítségével – drámáinak szánt és közelítőleg megválaszolható kérdést is fel kell tennünk, ezek ugyanis, ilyen-olyan formában, szüntelenül kísértik mindazokat, akik áttekintik a forradalmi marxizmus apokaliptikus történetét, esetleg kimondottan hozzá szeretnék kapcsolni politikai vágyökonómiájukat. Mi okozta, hogy a szocialista realizmus mint kultúra nem emancipatorikus lett, mint ígérte, hanem egy zsarnoki rendszer önlegitimációs eszköze? Miért nem sikerült eltörölni a művészet megrendelői, termelői és befogadói közti különbséget, ha egyszer ezt írta elő *A kommunista kiáltvány* (1848), sőt ezt vetítette előre még Lenin 1917-es állam- és forradalomelmélete is? Miért nem a művészet építette a szocializmust, ahogy nemcsak a '10-es, sőt '20-as évek avantgárdjai, de még a '45-ös felszabadulást lelkesen ünneplő kelet-európai művészek is remélték – miért az állam építette ki az őt kiszolgáló művészetet?

[1] Idézet az *À la barbe d'Ivan* (Pierre Léon, 2010) című dokumentumfilmből.

[2] A „műalkotáségyéniség” meghatározását ld. Lukács György: *A különőség mint esztétikai kategória*. Budapest: Akadémiai, 1957. 200.

[3] Groys, Boris: *The Total Art of Stalinism*. Ford.: Rouble, Charles. New Jersey: Princeton UP, 1992. 73. (Itt és a továbbiakban, hacsak nem jelzem a fordító nevét, a fordítás a sajátom.)

[4] A magyar rezsím terminológiájában a propaganda, azaz a politikai manipuláció nem előkódolja a valóságot, hanem azt megvilágítani, megismerni hivatott. Ld. „A propaganda csak akkor kerülhet – elvi, elméleti igényességét megtartva – közelebb a valósághoz, akkor tehet jobban eleget valóságfeltáró szerepének, ha fokozottabban támaszkodik a hazai tudományos munka eredményeire, teljesítőképességére.” Győri Imre: A tudományos-technikai haladás időszerű kérdései. A propaganda feladatai. *Társadalomtudományi Közlemények* 11. évf., 1. sz. (1981). 6–10., 6. A szerző 1957–1982 között a Kádár-rendszer agitációs és propaganda-ügyosztályán dolgozott, a cikk írásakor ügyosztályvezető volt.

[5] Nem volt ez másképp a később létrejött szocializmusokban, a „szatellit-államokban” sem. „A realista színház a szocialista gyakorlatban nem mutatja a valóságot, hanem *építi*, tehát az emlékezet textúrája a valóságészlelés és valóságépítés során szövőődik olyanná, amilyenné.” Jákfalvi Magdolna: *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz/TMA, 2023. 20. (Kiemelés tőlem.)

[6] György Péter: A szocialista realizmus újraértelmezése. *Élet és irodalom* 52. évf., 37. sz. (2008). (Kiemelés tőlem.) Azzal, hogy az „első pillanattól fogva” konceptuális lett volna, lentebb vitatkozom.

[7] Ld. Groys: *The Total Art...*, 108–116. A múltból eklektikusan kiválogatott stílusesszéközök és témák, illetve az orosz történelem módszeres átírása, a sztálinizmus eredettörténetének egyre fokozottabb „oroszosítása” tették a szocreál legkedveltebb eljárásává a *pastiche*-t, aláásva bármifajta koherens, lineáris történelmi nagybeszélés lehetőségét. (A szándékolt kollektív amnézia hasonló esztétikai gyakorlatát folytatják a kelet-európai autokráciák ma.) Groys erre a birodalmi *pastiche*-ra, illetve a Sztálin-rezsím „posztapokaliptikus” mivoltára alapozza nagy tézisést, miszerint a szocreál minden lényegesben megelőlegezte a(z amerikai) posztmodern. (Hasonló leírást ad: Epstejn, Mihail: *A posztmodern és*

*Oroszország*. Ford.: M. Nagy Miklós – Bagi Ibolya. Budapest: Európa, 2001. Vö. „Epstejn szerint a posztmodern olyan mélyen gyökerezik az orosz civilizációban, történelemben és mentalitásban, hogy kezdeteit meg sem lehet határozni, mert a mesterséges valóság tipológiailag szerves archetípusa az orosz életnek, és csak új kifejezésre lelt a kommunizmus korában.” Hetényi Zsuzsa: „*Miről is szólnak azok a könyvek?*” Budapest: Eötvös, 2020. 444.) Ennek az írásnak a keretei között ennek a folytonosságnak a tézisével nem lehetséges vitatkozni; csak szeretném jelezni legfőbb főntartásomat: az amerikai posztmodernnek – amely kétségkívül ugyancsak *birodalmi* stílus, ám univerzálisan terjeszkedő: nem etnikai-territoriális, hanem *interraciális-globális* – már egyáltalán nem lesz operatív kategóriája a (szükségképpen nemzetállami) *történelem*: „»Historicity« effaces history. [...] [T]he past as »referent« finds itself gradually bracketed, and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts.” Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. *New Left Review* 1. folyam, 146. sz. (1984). 53–92., 66.

[8] Tudományos konszenzus, hogy 1956 körülre tehető a szocreál megrendülése Lengyelországban, Csehszlovákiában és Magyarországon; Albániában, Romániában és Bulgáriában, amelyek más politikai-ideológiai utat járnak, tovább fennmarad. De az ideológiai irányváltásnak csak a katalizátora a magyar forradalmat követő fokozatos politikai átszervezés; az valójában már Sztálin halála után megindult (Rákosiék visszatérése a hatalomba ’55-ben kilengés), amit jól jelzett, hogy Hruscsov beszéde a sztálinizmus elítéléséről ’56 februárjában elhangozhatott (igaz, csak a pártkongresszus előtt). A változás kétségtelenül lassú volt, de hát a Szovjetunió érett évtizedeiben soha semmiben sem kapkodott, ráért: hiszen örökkévalónak hitte magát. A szocreált és vele együtt az egész (esztétiko-politikai alapokon nyugvó) sztálini ideológiát azért vetették el, mert felismerték, hogy ideje megindítani a szocialista modernizációs projekt új szakaszát. Nemcsak a rezsím reprezentációs médiumai és ezek tartalmi változtak meg (visszaszorultak a hagyományos „művészeti” eszközök a tömegmédiá javára), hanem a történelemfelfogása is. Innentől már nem a klasszikus esztétikák romjain fölépült szocreál és a marxista-leninista filozófia, hanem az alkalmazott és reáltudomány – különösen a kibernetika, az informatika, a statisztika, a vegyipar; az ún. „tudományos-technikai forradalom” (ITF) –, kísérőjeként pedig a populációdinamikát leíró társadalomelmélet szállította a rezsím számára hiteles tudást. Az ideológiai befolyásolás is átkerült a fogyasztói mindennapokba: már termékekkel, nem reprezentációkkal látták el a lakosságot. Mivel pedig mindez másfajta kompetenciákat igényelt, előbb-utóbb a kommunista elitváltás akkor is megtörtént volna, ha nem tör ki az ’56-os forradalom, és nem úgy verik le, ahogy. (Ld. Kalmár Melinda: *Galaxisok vonzásában – Magyarország és a szovjetrendszer (1945–1990)*. Budapest: Osiris, 2014. Kül. 166–197, 390–399.) A szovjetrendszer magyar szubvariánsának „kényszerű-szükségyszerű metamorfózisával”, integrációs és optimalizációs korrekcióival kapcsolatban a történész „adaptációs célú” politikai „módszerváltásokról” beszél, amelyek végigkísérték a „létezett szocializmust”: a vezetőség rendre „decentralizáció és hatalomkoncentráció”, „differenciálás és centralizálás”, „professzionizálás és erő-összpontosítás”, „szekularizálás (eltávolítás, kiszervezés) és államosítás” különféle kombinációival kísérletezett, ahol „az elv mindig ugyanaz volt: [a] hatékonyság[nek] és az irányítás áttekinthetőség[ének az együttes fokozása] [...]” Ennek folyamányaként léphetett elő az idők haladtával az alkalmazott (reál)tudomány előbb önálló gazdasági ágazattá (’50-es évek), majd az egypártrendszeren belül (viszonylag, de egyre inkább) önálló politikai tényezővé (’60-as évek). „[B]ár a politikai és gazdasági hatalmat gyakorló élittel sohasem konkurálhatott, a kelet–nyugati verseny szorításában navigáló irányítás kénytelen volt [a tudomány] professzionális elemeivel kooperálni.” (Kalmár: *Galaxisok...*, 205–207.) Hasonló autonomizációs folyamat játszódott le a valóság közvetítésének másik fontos területén, a tömegek és az elit tájékoztatásáért felelős információ-szolgáltatói szektorban, azaz a sajtóban is, amelynek a „békés koegzisztencia” folytán, ahogy egyre több hír-, hang- és képanyag szivárgott be a kortárs Nyugatról, egyre racionálisabb érvekkel, korszerűbb technikákkal és tényszerűbben kellett (volna) bizonyítani a keleti blokk felsőbbrendűségét, miközben bizonyos fókig „a modern [nyugati] világ fellazító tendenciáit” is elkerülhetetlenül integrálta. (Kalmár: *Galaxisok...*, 207–208.) – Ezeket a tényezőket mind-mind figyelembe kell vennie annak, aki azzal a mediális-recepció környezettel foglalkozik, amelyben a szocreál esztétika összeomlott, viszont Lukács érett esztétikája (*Az esztétikum sajátossága*) nemcsak hogy megjelent, de akadémiai-egyetemi körökben igen jelentős hatást fejtett ki: alapvető tananyaggá vált.

[9] Árnnyaltan bemutatja, hogyan egységesítette erőszakkal a húszas évek végére az évtized elején még egymással versengő esztétikai frakciókat és elképzeléseket a sztálini kultúrpolitika a szocreál ernyője alatt: Dobrenko, Evgeny: *The Making of the State Writer – Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture*. Ford.: Savage, Jesse M. Stanford: Stanford UP, 2001. A szocreál normarendszeréről ld. Dobrenko: *Late Stalinism – The Aesthetics of Politics*. Ford.: Savage, Jesse M. New Haven: Yale UP, 2020. A sztálini rezsim politikai képzelőerejéről, illetve a kultúrpolitikai harcokról színes képet fest: Clark, Katerina: *The Fourth Rome – Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture*. Cambridge: Harvard UP, 2011.

[10] Az erőszakos honosításról ld. Scheibner Tamás: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása – A szocialista realista kritika és intézményei, 1945–1953*. Budapest: Ráció, 2014. Lukács moszkvai tartózkodásáról ld. Lukács György – Vezér Erzsébet: *Megélt gondolkodás – Életrajz magnószalagon*. Budapest: Magvető, 1989, 33–44. Vö. Sziklai László: *Proletárforradalom után – A kominternált Lukács György, 1930–1945*. Budapest: Kossuth, 1986. Részletesen tárgyalja Lukács részvételét a harmincas évek szovjet irodalmi vitáiban: Clark: *The Fourth Rome...*, 163–168, 312–324.

[11] A Rákosi-rendszer esztétikai ideológiáját, a szocialista realizmus magyar útját Révai József alkotta meg. Révai a teljhatalmú „négyesfogat” tagja volt (Rákosi Mátyás, Gerő Ernő és Farkas Mihály mellett), 1949–1953 között népművelési miniszter. (Lukács ezalatt belső száműzetésben volt, miután az 1949-es Lukács-vitában húsz évvel korábbi népfrent-javaslatja miatt megtámadta régi ellenfele, Rudas László. Nem Révai rendelte el a támadást, de nem is védte meg Lukácsot [habár a legenda szerint segített neki eldönteni, miket érdemes magára vállalnia önkritikájában]. Az irodalmi vitákban addig rendkívül aktív – az Európai Iskola és az *Újbold* betiltását egyenesen indítványozó – filozófus önbírálatot gyakorolt és a háttérbe húzódott.) Révai modellje olyan népi-nemzeti irányba tolt a szocreált („lobogónk: Petőfi!”), ami Lukácstól távol állt, a kései sztálinizmussal azonban szinkronban volt. Éppen ezért formavilágában, kánonjában, jelszavaiban meglehetősen eltért tőle, hiszen míg utóbbi egészen a cárizmusig nyúlt vissza, ott vélvén felfedezni az „oroszlényeget”, addig Révai a magyar romantika hagyományához kötötte az építendő szocialista kultúrát. (Ld. Révai József: *Marxizmus és magyarság*. Budapest: Szikra, 1946.) Ám közös volt bennük, hogy zárójelezték a munkásmozgalom valamennyi autentikus forradalmi irányzatát, ezek ugyanis mind avantgárdok voltak.

[12] A Kádár-rendszer esztétikai ideológiáját három irodalomtörténész dolgozta ki, a szocialista kultúra Révai által meghatározott triumvirátusának, Petőfi Sándornak, Ady Endrének és József Attilának az életművéről közölt nagyszabású kötetekben: Pándi Pál, Király István, Szabolcsi Miklós. Pándi egyben a *Népszabadság* (a Párt napilapja) kritikarovatának, majd egy önálló kritikai folyóiratnak – a *Kritikának* – a szerkesztője; Király egyben Aczél György beszédírója és tanácsadója (Aczél névleg művelődésügyi miniszter – ebben a minőségében Révai utódja –, valójában az egész kulturális szféra irányítója); Szabolcsi egyben az Irodalomtudományi Intézet vezetője (1967–80), az Országos Pedagógiai Intézet főigazgatója (1981–88), hármójuk közül egyedülként nemzetközileg is elismert irodalomtudós. Lukács realizmusfogalmát és esztétikáját mindannyian tanulmányozták és igyekeztek felhasználni. Ezt némileg akadályozta, hogy Lukács keveset írt líráról és a magyar irodalmi hagyományról is lényegesen kevesebbet, mint az európairól. De még komolyabb akadály volt, hogy a három irodalomtörténész már radikálisan megváltozott történelemfilozófiai realitásban dolgozott ahhoz képest, amelyben Lukács legfontosabb önálló irodalomelméleti és -történeti monográfiája, *A történelmi regény* íródott (1936/7-ben, a Szovjetunióban). És ezt az új történelmi realitást, nevezetesen a „létező szocializmus”-ét, egészen másképp értelmezték, mint a kései Lukács, úgyhogy az esztétikumnak is tőle eltérő funkciót tulajdonítottak. Nyilvánvalóan részletes demonstrációt igényelne mindegyikük különböző – és változó – „kortudata”. Most csak egyetlen példa: „a mindennapok forradalma” (Király István), amelynek a jegyében a Kádár-korszak kulturális ideológiája saját termékeivel „vonzóvá” igyekezett tenni a mozgalom nélkül létező szocializmust „a fiatalok” szemében (Király ugyanis világeletemben egyetemi tanár volt). A marxizmusnak ez az – egész blokkra jellemző – „muzealizálása” (Dobrenko: *The Making of...*) szöges ellentéte volt mindannak, amit Lukács valaha gondolt. (A kései Lukács történelemfelfogása *A társadalmi lét ontológiájáról* [1976, posztumusz] szoros olvasatával rekonstruálható, ezt máshol fejtem ki.)

[13] Ld. Poszler György: A „Lukács-per” (1949–1951). *Irodalomtudomány* 67. évf., 2. sz. (1985). 231–259.

[14] Információk Hermann Istvántól, ld. *Vallomások Lukács Györgyről*, (Kovács András, 1989) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z9A3CeXD-G4>. Hozzáférés: 2024.11.08.

[15] Lukács, Georg: *Histoire et conscience de classe – Essais de dialectique marxiste*. Ford.: Axelos, Kostas – Bois, Jacqueline. Párizs: Minuit, 1960. Lukács húszas évek eleji érvelése a polgári tudat megtörésének, a kollektív történelmi tudat kialakításának a módozatairól, az árufétisről, a totalitás kategóriájának a fontosságáról, a Párt középponti mediációs szerepéről stb. döntően hatott a párizsi ’68 szélsőbaloldalának egyik legfontosabb elméleti ihletőjére, ld. Jappe, Anselm: *Guy Debord*. Ford.: Nicholson-Smith, Donald. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999, 20–31. Mivel a francia szöveget az 1922-es német alapján el tudták készíteni a fordítók, a szerzői jog nemzetközi érvényesíthetőségének nem kimondottak kedveztek a hidegháborús viszonyok, a Minuit-vel pedig semmilyen kapcsolatban nem állt, Lukácsnak igen korlátozott eszközei voltak fiatalkori, rég „meghaladott” kötete ottani publikálásának a megakadályozására. De amikor – a francia sikeren felbátorodva – saját nyugatnémet kiadója tervbe vette az újrakiadást, akkor már feltételül szabhatta, hogy csak egy terjedelmes önkritikai előszó kíséretében járul hozzá. (Ld. Lukács, Georg: *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Neuwied: Luchterhand, 1968.) Ebben az előszóban magyarázza el, fiatalkori történelem-, politika- és marxizmusfelfogásának mely aspektusait tartja vállalhatatlannak. Az 1971-es (első!) magyar kiadás szerkesztőjének visszaemlékezését a kötet előkészítésére ld.: Vajda Mihály: *Geschichte und Klassenbewusstsein – magyarul. Beszélő* 3. évf., 2. sz. (1998). 106–108.

[16] Lukács viszonyáról Kádárral és rendszerével legutóbb ld. Kardos András: A „hamis realista” és a „túlfeszített lényeglátó”. *Műút – Dűlő* 2024036 (2024). 6–32. Bírálatomat ld. Sipos Balázs: Dá-dá – Megjegyzések Kardos András cikkéhez. *Műút – Dűlő* 2024036 (2024). 32–75. URL: <https://muut.hu/archivum/46444>. Hozzáférés: 2024.11.08.

[17] Noha a tízes évektől megjelentek fontos, sőt, kevésbé fontos írásai is németül, az ötvenes évek végétől pedig angolul is Nagy-Britanniában, Lukács valóban globális áttörését egyrészt a nemzetközi eléréssel rendelkező és legerősebben kánonformáló *New Left Review* folyóirat segítette elő, amelynek maga a főszerkesztője, Perry Anderson készített életútinterjút a filozófussal (*NLR* I., 68. sz. [1971. július–augusztus], benne a szállóigévé vált fordulat: „*right or wrong: my Party*”), majd illusztris szerzők (Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht) társaságában kiadta 1938-as esszéjét (Lukács, Georg: *Realism in the Balance*. In: Lukács, Georg: *Aesthetics and Politics*. London: Verso, 1977. 28–60.); másrészt írásainak (elsősorban a történelmi regény és a realizmus mibenlétéről szóló tanulmányoknak) integrálása a hatvanas-hetvenes évek amerikai egyetemi rendszerében (újra)intézményesült irodalomelmélet kurzusaiba. Ebben a folyamatban kulcsszerepet játszott a század második felének legnagyobb hatású marxista művészetfilozófusa, aki ekkoriban a Harvardon és a Yale-en oktatott és már a legkorábbi írásaiban behatóan foglalkozott a lukácsi esztétikával, terminológiáját pedig máig használja, ld. Jameson, Fredric: The Case of Georg Lukács. In: Jameson, Fredric: *Marxism and Form*. Princeton: Princeton UP, 1974. 160–205. Vö. Jameson: The Three Names of the Dialectic, ill. *History and Class Consciousness as an Unfinished Project*. Mindkettő In: Jameson, Fredric: *Valences of the Dialectic*. London/New York: Verso, 2009. 3–75, 201–223. Vö. Jameson: *The Antinomies of Realism*. London/New York: Verso, 2013. Introduction. Természetesen Jameson mellett már a hetvenes évekből is több brit vagy amerikai irodalmár is említhető (pl. Eagleton, Terry: *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1976; Bisztray, George: *Marxist Models of Literary Realism*. New York: Columbia UP, 1978. Mindkettő kimerítően tárgyalja a magyar filozófus realizmusfogalmát, de nyelvi okokból nem fér hozzá jelen tanulmány fő olvasmányához, *A különöességhez*, és nem ismer[tet]i Lukács viszonyát a zsdanovi szocreállal vagy a létező szocializmussal). Mivel az „irodalomelmélet” (*literary theory*) nevű *patchwork* az Egyesült Államokban meghatározott kánonja nagyrészt átkerült az európai egyetemekre, máig alig van olyan bevezető célzatú irodalomelméleti sillabusz a nyugati felsőoktatásban, amely ne írná elő Lukács néhány fontosabb szövegének olvasását. Eközben, felettébb ironikus módon, Oroszországban ma érdektelen, Magyarországon megtűrt vagy hallgatólagosan – ismét – betiltott szerző, akinek a munkáit jelentős irodalomelméleti tanszékeken egyáltalán nem tanítják, archívumát

pedig a kormány 2016-ban felszámolta. Utóbbiról ld. Mesterházi Miklós: A Lukács Archívum tündöklése és bukása – Egyben nekrológ. *Lukács Archívum (LANA)*, é. n. (2016?). URL: <https://www.lana.info.hu/archivum/tortenet/>. Hozzáférés: 2024.11.08.

[18] Dobrenko, Evgeny: *Political Economy of Socialist Realism*. New Haven/London: Yale UP, 2007. xxi.

[19] Vö. Foucault, Michel: *Sécurité, Territoire, Population – Cours au Collège de France (1977–1978)*. Párizs: Gallimard/Seuil, 2004.

[20] Vö. Foucault, Michel: *La Naissance de la biopolitique – Cours au Collège de France (1978–1979)*. Párizs: Gallimard/Seuil, 2004.

[21] Groys, Boris: Educating the Masses. In: Groys, Boris: *Art Power*. Cambridge: MIT, 2008. 146.

[22] Dobrenko: *Late Stalinism*. 24–26.

[23] Vö. Clark: *The Fourth Rome*. 276–307.

[24] Ld. Lukács György: *Nagy orosz realisták – Szocialista realizmus*. Jav., bőv. kiadás. Budapest: Szikra, 1951. Az első két kiadásban csak Csernisevszkijről, Puskinról, Tolsztojról és Dosztojevszkijről volt szó. Ehhez jöttek hozzá – többek között – Gorkijról, Fagyajevről, Solohovról, Platonovról szóló írások.

[25] Lukács György: Bíráló és önbíráló. *Társadalmi Szemle* 8–9. sz. (1949). 571–592.

[26] Vö. Scheibner: *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása*. 116. skk.

[27] Magyar nyelven az első: György Péter – Turai Hedvig (szerk.): *A művészet katonái – Szólinizmus és kultúra*. Budapest: Corvina, 1992.

[28] Rieder Gábor doktori disszertációjából idézve, néhány fontosabb totalitárius művészeti összehasonlító kiállítás: ilyen volt a bécsi Künstlerhausban 1994-ben megrendezett *Művészet és diktatúra* című tárlat, a Berlin–Moszkva-tengelyt felrajzoló müncheni tárlat 1995-ben, a berlini Német Történelmi Múzeum 2007-es *Művészet és propaganda. Nemzetek összeütközése 1930–1945 c.* tárlata, a szovjet, német és olasz anyag mellett amerikaival kiegészülve. Ld. Rieder Gábor: *A magyar szocreál festészet története (1949–1956) – Ideológia és egzisztencia*. (Doktori disszertáció) ELTE BTK Művészettörténet-tudományi D. I., 2012. 4. skk.

## II. rész

### 3.

A húszas évek eleji szovjet kultúra a forradalom (persze erősen megrostált) elemeiből épült; nagyon is felhasználta az avantgárd habitusokat és formakincset. Ennek elfelejtése banalizálja a lassan kibontakozó sztálini doktrína retrográd, represszív fordulatának a tényét, mert szükségszerűnek állítja be, hogy a szovjet esztétikai rezsim a tömeges megvezetés és megtévesztés, vagyis a centralizált, kultuszépítő és történelemhamisító propaganda gépezetévé vált. Ugyanis a szocialista realizmus elvárásrendszere nemhogy 1917-ben, de még Lenin halálakor (1924), sőt, voltaképpen még a második világháború kitörésekor sem volt véglegesen felállítva. Az esemény sor mégoly vázlatos rekonstruálásával is nyilvánvalóvá tehetjük, hogy máshogyan is alakulhatott volna a világtörténelem első szocialista társadalmának a művészete; az erőszakos kultúriparosítás nem volt eleve elrendelt.

Szocialista-realista szovjet alkotások, mint az előző fejezetben olvasható felsorolás mutatja, már a húszas években keletkeztek. Már ekkor így nevezték őket. De az is jól látható, hogy a művészek és a politikai elvárások összehangolása ekkor még nem volt hézagmentes. Platonov, Eizenstein, Iofan mind pártos alkotók voltak, a kívánalmakat kielégítő műveket akartak létrehozni. Miért vallottak kudarcot? Miért nem adott a szovjet rezsim rögtön precíz definíciót – zsinórmértéket – a szocreálról?[1]

Bár Sztálin '24-es hatalomátvétele után folyamatosan szondázták-szabályozták az esztétikai mezőt, a kultúrpolitika (vagyis a művelődésügyi- és propagandaminisztérium) sokáig maga sem tudta, milyennek kell lennie a valóban szocialista műalkotásnak és művésznek; hogy esztétikai objektivációkból áll-e össze, indukcióval, a szocialista kultúra, vagy fordítva: a kultúrpolitika szab-e irányt annak, hogy a megszabott alapelvekből milyen művészcsinálás következik; és hogy milyen szerep hárul benne a befogadóra. Az irodalompolitikában modellértékű alpműveket jelöltek ki, ehhez azonban kénytelenek voltak a preszocialista (orosz) időszakhoz fordulni, mert nem tehettek mást: egyfelől nem hivatkozhattak létező szocialista művészetre, hiszen az ő rendszerük volt az első; másfelől ekkorra már gyanúba keverték az orosz forradalmi mozgalom összes autentikus tendenciáját, valamennyi avantgárdot (a futurizmust, a konstruktivizmust, a kubizmust, a szuprematizmust, a formalizmust, az akmeizmust és a kozmizmust), mivel a konszolidálódó rendszer (okkal) tartott felforgató erejüktől; nem tetszettek összeegyeztethetőnek a kiépülőben lévő személyi kultusszal és a meggyökeresíteni kívánt üzenettel, hogy az osztályharcnak vége. Ám a régi avantgárdokat mégsem tüntethették el, ahhoz túlságosan népszerűek voltak, sokan közülük – főleg a költők – a forradalom jelképei; csak a '30-as évek során, főleg a nagy perekben végezhettek velük, amikor a forradalomnak egyetlen jelképe maradt, maga Sztálin. Úgyhogy – mégoly óvatosan – muszáj volt teret engedni Majakovszkijnak, Mandelstamnak, Paszternaknak, Babelnak; Mejerholdnak, Eizensteinnek, Vertovnak; Slovszkijnak, Tinyanovnak, Eichenbaumnak. De helyettük inkább Gorkijra hivatkoztak, „a szocialista realizmus atyjára”, akit ezekben az évtizedekben a legfontosabb valaha volt orosz művésznek állítottak be; hiszen tőle, amellet, hogy „köztudottan mindig is szocialista öntudattal alkotott”, távol állt az esztétikai forradalom; epikájából „a klasszikusok nyugalma áradt”. [2] Ezért volt az új rezsim tanulóéveiben a szocialista realizmus legfőbb mintapéldája *Аз anya* (1906) és az önéletrajzi trilógia (1913–14). De Gorkijon kívül sokáig nem volt kéznél más politikailag megbízható esztétikai autoritás.

A cárizmus utolsó évtizedében a népesség legkülönbözőbb rétegeiben és nyelvezetén érlelődő utópiák között a tudományos szocializmus (később, Plehanov nyomán: a dialektikus materializmus) csak az egyik kommunizmus-variáns volt, kezdetben még a majdani bolsevikok körében sem kizárólagos (hiszen ők is „menet közben”, a háború alatt alkották meg ideológiájukat, a szocdemekhez is viszonyítva, míg sokan száműzetésben voltak vagy bujkáltak): a majdani marxizmus-leninizmus a millenarizmus, a keresztény apokaliptika és a szlavofil messianizmus különféle, egymásnak is ellentmondó rétegeire épült. [3] A XIX. század végén egyforma esélye volt annak, hogy az ítéletnap proféták szocialisták vagy keresztények lesznek, esetleg mindkettő. (Nem véletlenül lett volna Aljosa Karamazov kommunista mozgalmár, ha

Dosztojevszkij nem csak hőse előtörténetét tudja megírni.) Senki sem tudta pontosan, hogy néz ki a fölépítendő új világ; csak az volt biztos, hogy a feudális elválasztásoknak le kell omlani. És az 1917-es októberi forradalom csakugyan az elit-, a népi és szubkultúrák, a tarkabarka politikai-teológiai szekták és avantgárd csoportok közötti határok ledöntését célozta. Miután a bolsevikok elfoglalták a Dumát, majd felülkerekedtek a polgárháborúban, a meggyőződéses ateista és személyikultusz-ellenes Lenin és Trockij mitikusra növesztett alakjába csatornázták, ezáltal – bizonyos fokig – szekularizálták a politikai-teológiai várakozásokat. De a számunkra legfontosabb az, hogy a húszas évek legelején még nem az ipari produktivizmus volt a szovjethatalom elsődleges ideológiája, nem a „bővített újtermelés”, hanem a mindenre (természetesen a nehéziparra is, de nem csak arra) kiterjedő  *kreativitás*. A szovjethatalmat a népből fakadó „kollektív *teremtőerőre*” kívánták alapozni (ebben a „néplélek” romantikus képzetére is építhettek), nem a Marx által leírt, elidegenedett *munkaerőre*. És ennek a teremtőerőnek elsődleges kifejezésformát (ugyancsak az orosz hagyomány sajátossága folytán)[4] éppenséggel az *irodalom*, mégpedig a klasszikus („nagy”, „oroszi”) realizmus adott. A bolsevikok valóságos „ideológiai grafomániát” plántáltak az addig pusztán olvasásra, passzív befogadásra szoktatott „népbe”.

Ez a *valóságos kulturális forradalom* (ahogy azt majd Mao is érti) az 1920-as évek irodalmi tömegmozgalmában kulminált. 1918-ban indult az avantgárdoktól ihletett proletkult; két év múlva már 85,000 tagot és félmillió követőt számlált. A RAPP (a Proletárirók Oroszországi Szövetsége) a munkástanácsok és a termelőszövetkezetek körében szervezte meg a helyi „korrespondensek” hálózatát, akik irodalmias beszámolókat írtak arról, hogyan zajlik náluk a termelés. Író- és olvasókörök alakultak a nagyvárosokban a munkás- és parasztfiatalok számára. A „hősi munkás” [*udarnik, shock-worker*] sztahanovista mintájára megképződött a hipertermelékeny író mintapéldánya, majd létrejöttek az íróbrigádok is.

Erről a kulturális forradalomról – amely tömegek számára tette lehetővé a részvételt a kultúrában, miután *eszközt és jogot* nyújtott nekik a nyilvánosságban való megjelenéshez – Lukács soha sehol nem ejtett szót. Vakságában talán az a lenini-sztálini előítélet érvényesül, amely a monumentális alkotások összességéként és alkotók arcképcsarnokaként gondolja el a filozófiai teoretizálásra méltó kultúrtechnikai tevékenységet. Arra, hogy milyen mélyreható ez az előítélet az ortodox, a pártvonalra minden eretnecség ellenére azért ügyelő marxizmusban, jó példa a maói kulturális forradalommal elvileg szimpatizáló Alain Badiou, aki a szocialista októbernek a huszadik század jelképes megindításában betöltött szerepéről írt munkájában[5] szintén elmulasztja nemhogy teoretizálni, de egyáltalán megemlíteni ezt a népi, participatív-emancipációs mozgalmat, sőt, még a jóval ismertebb proletkultot is.[6]

A fiatalok többsége az expresszionista és a konstruktivista líráért lelkesedett. Két tragikus sorsú költő volt a példaképük, az 1925-ben öngyilkos (depressziós) Jeszenyin és a majd 1930-ban öngyilkos (iszonyú politikai nyomás alá helyezett) Majakovszkij. Kettőjük poétikai gyakorlatából nem a gondos művészi megformálást, a realista epika fogásait, a társadalmi-történelmi tablőfestést lesték el, hanem előbbtől a romantikus önkifejezést, utóbbtól az ipari produkció látomásos képeit, és mindkettőjüktől a tekintélyellenességet, az ikonoklázmust. Ez a húszas évek előrehaladtával mindinkább ellenkezett a kultúrpolitikai pártvonallal. A húszas évek közepétől egyre nyomatékosabban biztatták a leendő költőket, hogy – ha Gorkijon már túlestek – olvassanak inkább szorgalmasan Puskind, főként a *Cigányokat* (1827), a *Borisz Godunovot* (1831), az *Anyegin*t (1933), és tanulmányozzák Tolsztoj nagyregényeit. Vagyis visszatértek a 19. század végi felvilágosító orosz oktatáspolitikai modelljéhez. Elkerülendő, hogy az esztétikai forradalom más eszközökkel folytatódjon, azzal állt elő a rezsim, hogy az orosz és a szovjet kultúra voltaképpen folytonos. Kiderült, hogy az új világ realizmusa *formailag* az orosz nagyrealizmus örököse; hogy az avantgárd technikák helyett tanácsosabb a cári „*ancien régime*”-ben született művek formakincséből építeni a szocialista kultúrát. A RAPP ugyan kiterjesztette az írás igényét az ipari és mezőgazdasági termelés a nyugati központoktól távoli régióira, ám konzervatív jelmondata az volt, hogy „tanuljunk a klasszikusoktól!”. A pályakezdő munkás- és parasztíróknak nem Majakovszkij látomásos költészetét, hanem Gorkij tárgyilagos riportjait volt tanácsos imitálniuk jelentéseikben. Kisvártatva felfüggesztették a proletkultot. A Párt 1925-ben, a Sztálin hatalomátvétele utáni évben határozatlan

mege erősítette: a forradalom befejeződött: innentől a szocializmus ebben az egy országban épül. A „spontaneizmust” és az „akcionizmust” politikai elhajlásnak minősítették; a deklarációk szerint ettől fogva az irodalmi termelésben is központilag felügyelt, „biztos” technikai tudásra, azaz „hitelesített” szakértelemre lesz szükség. Ehhez elengedhetetlen a klasszikus formák tanulmányozása. Miután Lenint bezárták a mauzóleumba, rátértek arra, hogy a leninizmust is „muzealizálják”. Megfogalmazták a feladatot: forradalmi líra helyett higgadt („realista”) elbeszélő prózában kell megörökíteni, mi mindent ért el a forradalom, a lehető leginkább közérthető nyelvezettel és olyan típusalakokkal, amelyek a legszélesebb körben azonosulásra indítják az olvasókat.

Számunkra ez a történet legérdekesebb csomópontja.

Ugyanis ahhoz, hogy a fiatalok „megtanuljanak írni”, azaz szabványos elbeszélésekbe foglalni a fiatal szovjet rezsím krónikáját, a rezsímnek tanárookra van szüksége. A harmincas évek elejére ölt alakot a sajátosan szovjet „irodalmi képzés”, amelyet az „írómesterek” autoritására építenek. Ez a legelső alkalom az európai irodalom történetében, amikor az alkotás szabályrendszerét államilag intézményesítik, az elvárt ábrázolástechnikákat didaktikus tankönyvekben és folyóiratokban terjeszteni kezdik, a fiatalok kiválasztását felügyelik, az alkotásokat folyamatosan megbírálják. Noha ez az intézményesítés még nem ér el a bölcsészettudományos egyetemekig, minden bizonnyal ez az amerikai irodalomtörténetben „program-érának” nevezett majdani (hidegháborús) modell prototípusa.[7] A kritikus megszűnik magánzó lenni; az „írómester” alakjában *közszolgá* lesz, egyszerre ítéssz, pedagógus, teoretikus, történész, aki a frissen felállított szocialista kutatóintézetekben helyezkedhet el, fizetését az államtól kapja, és hasonló publikációs elvárásoknak kell eleget tennie, mint mai utódainak. (A cenzori funkciót nem ők látták el; erre is voltak hivatások.)

Ilyen írómesterként pozicionálják újra a formalista irodalomelmélet a Szovjetunióban maradt jelentős alakjait, így Viktor Sklovszkijt, Jurij Tyinanovot vagy Borisz Eichenbaumot.[8] De ugyanilyen írómesterként lép majd be a szovjet nyilvánosságba pár év késéssel a történelmi regény és a realizmus nemzetközi szaktekintélye, Georg Lukács is. *Annak a korpusznak a nagy része, amely a hatvanas évekre Magyarországra is átkerült mint formalista irodalomelmélet, eredetileg ezeknek az államilag ösztönzött, habár egyetemeken nem „akkreditált” íróprogramoknak a heterogén tananyaga volt*, amelyeket, a mai értelemben vett egyetemi képzések híján, nem zárt kutatócsoportokban, hanem a szovjet nyilvánosságban terjesztettek, vitattak. A formalista irodalomelmélet programja – a vers- és prózanyelv meghatározásai, a fordításelmélet, a klasszikusok műhelytitkai, a műfajdefiníciók, a preszovjet örökség feldolgozása stb. – arra a célra szolgált, hogy az irodalmi termelésbe belépett fiatalok bő tíz évvel korábban felszabadított kreatív energiáit mederbe tereljék, nekik mércét adjanak, szakmájukat éppolyan tudományos igényességgel körülhatárolják, mint az alkalmazott tudományokét. Az alkotói önkény polgári elhajlás; az irodalom is csak egy termelési ágazat a többi közül. A kultúra, a feudalizmustól eltérő, meritokratikus kódok szerint, de ismételtlen hierarchizálódik.

Így szerelhették le és küldhették vissza a szabályos irodalmi termelésre alkalmatlanok tízezreit a nem kreatív iparágakba, és alakíthatták vissza egyszersmind a munkaeszközét birtokló, kreatív munkaerőt kulturális bér munkássá. Annak, aki a mából visszaolvassa az ekkor megjelent kézikönyvek címeit, kísérteties érzése támadhat: mintha egy amerikai kreatívírás-kurzus sillabuszát olvasná (vagy egy avantgárd költeményt).[9]

A „formatanulmányozás” igénye szakcikkek és könyvek garmadáját szülte arról, hogyan „dolgoztak” a klasszikusok. A címek magukért beszélnek: „Hogyan dolgozott Puskin?”; „Hogyan dolgozta ki versszakait Puskin?”; „Gribojedov, az írás mestere?”; „Hogyan dolgozott Gogol?”; „Osztrovszkij kreatív munkamódszere?”; „Osztrovszkij műfogásai?”; „Hogyan dolgozott regényein Dosztojevszkij?”; „Hogyan dolgozott Nyekraszov?”; „Hogyan dolgozott Goncsarov?”; „Tolsztoj munkája művein?”; „Tolsztoj, a művész?”; „Hogyan írta nagyregényeit Tolsztoj?”; „Uspenszkij: egy szóművész műhelyében?”; „A csehovi technika?”; „Gorkij, mint saját fiatalkori műveinek szerkesztője?”; „Gustave Flaubert irodalmi alkotástechnikája?”; „Hogyan dolgozott Prosper Merimée?”; „Stendhal alkotómódszere?”; „Hogyan dolgozott Balzac?”, és így tovább. Ez csupán néhány cím az 1930–32 közötti termésből. Ezekben a



tanulmányokban rendre a „mesterek” „előkészületeit” és alkotói szokásait vették számba (hogy mindig magukkal hordtak egy jegyzetfüzetet, hogy újra meg újra átolvasták és javították kézírataikat, újraírták a nyersfogalmazványokat, beszélgettek „az utca emberével”, a munkásokkal és a paraszttal, figyeltek a körülöttük lévő világra...). A hangütést a *Lityeraturnojaja Ucszba* című folyóirat adta meg, amely ilyen és hasonló praktikus útmutatókkal kívánta felvenni a harcot „az irodalmi kézikönyvek szakértőinek bevált receptjeivel és az emelkedett irodalmi körök félanalfabéta fecsegésével”. [10]

De az irodalom formalista alapjai nem bizonyultak tartósnak; a szovjet kultúripar, miután kiépült, nem a klasszikus orosz kultúrát folytatta. A harmincas évek végén az írómesterek hatáskörét drasztikusan korlátozták, a kutatóintézetek szabályozásán szigorítottak, a nyílt vitákat felfüggesztették. (Ekkor dőlt el, hogy nem lesz valóságos hatástörténete a Szovjetunióban Lukács *A történelmi regényről* kifejtett elméletének sem, amely ennek az irodalomelméleti paradigmának az utolsó hullámához tartozott.)

Ez a végső fordulat kellett ahhoz, hogy megszilárduljon a szocreál.

Ennek a fordulatnak két kiváltó oka volt. Az egyik, hogy az irodalmi körökbe szervezett, folyóiratokban tanítgatott ifjú munkás- és parasztírókat nem sikerült befogni arra a feladatra, amit a rezsim nekik szánt. Alkotásaik (több ezer kötet jelent meg, több száz folyóirat alakult) az írómesterek és a kultúrkáderek megítélése szerint nem értek fel Puskin, Tolsztoj, Csehov műveihöz, és (ezért) nem voltak alkalmasak tömeges propagandának. A szovjet irodalom csúcsműveit elenyészően kis számban írták olyanok, akik végigjárták a proletkultot és a RAPP köreit. Miután a forradalom eredetileg a múlttal való szakítást, a műveltségi cenzus eltörlését, a szabad kreativitás gyakorlatait ígérte, értelmetlennek tetszett elmélyedni írástechnikai kérdésekben. Képzettségük sem volt hozzá, és – jól szervezett köz- és felsőoktatás, ösztöndíjprogramok és kollégiumrendszer híján – pénzük sem. (Ebben lesz sokkal hatékonyabb az amerikai változat a második világháború után, nem kis részben a veteránoknak egyetemi képzést biztosító G.I. Bill.) A harmincas évek közepén még a minimális támogatásokat is megvonták; az oktatás kívánalma lekerült a napirendről. (Több tucat fennmaradt annak a sokezer proletkultosnak az elkeseredett verseiből és segélykérő leveleiből, akik a nagyvárosokba özönlöttek szerencsét próbálni, de nem jártak sikerrel, és vagy tönkretette őket a nyomor, az alkohol, az éhezés, vagy visszaűzte őket a kudarc, a városi magány, a honvágy vidéki családjukhoz.) [11]

A harmincas évek végére a szocialista *Bildung* helyett a sztálini rendszer legitimációja és a szovjet összvalóság átesztétizálása vált prioritássá. A felszabadított (az írás és olvasás hatalmával felruházott) tömegek művészete helyett fölállt a központosított tömegkultúra, az epikus nagyformák kánonja. A sztálinizmus, érett szakaszába lépve, az orosz történelem önálló korszakának hirdette magát; kultúrájának is ezt az önállóságot kellett kifejeznie. Kiváltképp Sztálin – csak a legnagyobb cárokhöz: IV. (Rettegett) Ivánhoz, I. (Nagy) Péterhez hasonlítható – egyedülállóságát. A kultúra alárendelődött a személyi kultusznak. A reprezentációs kódokat ritualizálták, típusalakokra és sematikus gesztusokra redukálták, hasonlatosabbá téve az érett sztálinizmus önkifejezését az ikonfestészetéhez, mint Tolsztoj, Dosztojevszkij, Csehov felvilágosult, vívódó, szkeptikus modernségéhez. Ekkor született az előző fejezetben felsorolt festmények, regények és filmek java. A háború kitörésével a kultúrrezsim nyíltan Nyugat-, modernitás-, liberalizmus- és demokráciellenes fordulatot vett. Ezt nyomatékosította a fokozódó antiszemitizmus is.

Ez volt tehát a másik oka annak, hogy a sztálinizmus esztétikája nem lehetett folytonos a klasszikus orosz kultúrával: Sztálin világának lehettek ugyan (távoli és dicsőséges) előképei, de nem lehetett precedense; lehettek ugyan nyugati szövetségesei a háborúban, ám nem lehettek egyenrangú diplomáciai partnerei; az orosz és nemzetközi kommunista mozgalom háttérbe szorításával elveszett a közelmúltja és beágyazottsága az európai modernségbe, ugyanakkor nem lehetett valóban nyitott a jövője sem, mert maga volt a beteljesült, poszt-modern történelem. Magányosan magasodott mindenek fölé, mint a vezér ekkor elszaporodott szobrai szerte a birodalomban. [12]

Andrej Zsdanovot 1934-ben nevezték ki a KB ideológiáért felelős titkárává; az írómesterek helyét átvette a propaganda ura. Az irodalom újdonsült feladata ambivalens volt: egyszerre kellett ábrázolnia az átépült

szovjet-orosz világot a lehető legszélesebb valóságosságában, és idealizálnia az – egyébként kézzelfogható – eredményeket, szigorúan kitakarva mindent, ami negatív. Zsdanov ekkor, a szovjet írók első kongresszusán fogalmazta meg először a szocialista realizmus doktrínáját, az új kulturális rendszer sarokkövét: „A szocialista realizmus a legkomolyabb, legjózanabb, leggyakorlatiasabb munka, ötvözve a legnagyobb hősiességgel és a legnagyobb szabásúbb kilátásokkal.”[13] Ahhoz azonban, hogy a sztálinizmus esztétikai rezsime végleges alakot ölthessen és teljesen önálló (Lenintől és a *mozgalomtól* mentes, Sztálin és a *nép* közös fegyvertényeként tálalható) őstörténetre tegyen szert, amely mindörökre beírja az orosz történelem legdicsőbb lapjaira, kiapadhatatlan alapanyagot nyújtva az érett rezsime utolsó évtizedében az összes dolgozni engedett alkotónak, kellett még egy kétségbevonhatatlan világtörténelmi diadal. Ezt jelentette a nagy honvédő háború. Ezért, hogy a tulajdonképpeni Zsdanov-korszak csak 1946-ban indult; ekkor lépett a sztálinizmus a legmagabiztosabb, legöntudatosabb korszakába. A katonai siker föl pumpálta a rezsime nárcizmusát; a grandiózus győzelem minden nélkülözést, pusztítást és taktikai hibát feledtetett; Hitler legyőzése végérvényes bizonyíték volt az immár Sztálinnal azonosított szocializmus feljebbvalóságára, nemcsak minden korábbi orosz politikai rendszerhez, hanem a liberális-kapitalista parlamentarizmushoz képest is. Mindenekelőtt a filmművészetet, az irodalmat és a színházat szabályozták; ezeknek volt a legnagyobb elérése. Az új művészetnek csakis a győzedelmes honvédelemről, illetve a boldog és feszültségmentes új világról szabadott áhítattal szólnia. Sztálin ekkor már így jellemezte a proletkultot: „a proletár forradalom elárulása, a szocializmus elárulása. Az úgynevezett »proletkultusok« ultraforradalmi frázisai mögött az ellenforradalom rejtőzött.”[14] Még a nagy orosz hagyomány is gyanússá vált, pláne a francia, a német, az angol. Minden nosztalgia az árulás melegágyának tetszett, mert más történelmi idősíkok alternatív valóságát állította volna a kizárólagos sztálini mellé.

Zsdanov 1946-os határozatai[15] jelölték ki az esztétikai rezsime alapelveit. Ez volt a minta az egész szovjet szféra számára. A fogalmakat a propagandavezér a '30-as évek szovjet irodalmi vitáiból szelektálta ki; korábban mindegyikről hosszas vita folyt, a lista tartalmazhatott volna más terminusokat is. Könnyen kiolvasható, hogy egyszerre jelölnek ki esztétikai, politikai és etikai irányelveket a szocreál produktumoknak:

1. a valóság átalakítása a szocializmus szellemében [a kulturális alkotás „által”! – SB];
2. historizmus, „történeti konkrétság” a történelmi materializmus jegyében;
3. ideológiai tudatosság [*idejnoszt*];
4. pártosság [*partijnoszt*];
5. népi(es)ség vagy inkább népi szellem [*narodnoszt*];
6. forradalmi romantika, „a valóság forradalmi fejlődésének ábrázolása”;
7. realizmus – „a legszigorúbb, legjózanabb gyakorlati munka” [tehát a realizmus inkább etikai, mintsem esztétikai fogalom! – SB];
8. a valóság lefestése a valóságos életformáknak megfelelően; ebben is „konkrétság” [tehát tilos a szovjet valóságtól eltérőt ábrázolni! – SB];
9. hitelesség [szándékosan homályos fogalom, a gyakorlatban megfelelés a múltból írt párt-krónikáknak[16] és a jelenről kiadott hivatalos közleményeknek – SB].[17]

Érdeemes gyorsan összevetni, mi lett ebből huszonöt évvel később Magyarországon, miután átment Révai József kezén, a rákosizmuson, '56-on és a kádári konszolidáción. Ebből látható, Zsdanov kódrendszere milyen szilárdan állt, de az is, mennyiben sérült. Az alábbi pontokat Köpeczi Béla[18] határozta meg 1970-

ben; ez a *kádárista* szocialista realizmus axiómatikája:

1. emberközpontúság;
2. világnézeti (szocialista) tudatosság;
3. aktív humanizmus;
4. pártosság [Köpeczi szóhasználatában ennek jelentése: „elkötelezettség” – SB];
5. népiség és közérthetőség;
6. a kritikai realizmus és az avantgarde szintézise, ezáltal „az objektív valóság” megmutatása.[19]

A Zsdanov és Köpeczi listája közti legfontosabb különbség az, hogy a valóság forradalmi átalakítása, egyszerre mint politiko-esztétikai program és téma, köddé vált; valamint – ettől nem függetlenül – az, hogy többé nem feladat a történelem tapasztalatában, a múltat átsajátító és a jövőt alakító kollektív projekt megélésében részesíteni a befogadókat.

Ezeknek a terminusoknak egy része már jelen volt Lukács *Történelmi regényében* (1936/7): a historizmus, a néplélek „tükrözése”, a „konkrétság”, és persze a valóság forradalmi átalakulásának ábrázolása a sztálini esztétikai rezsím lexikájának is legalapvetőbb elemei. Ennek nyilvánvalóan abban rejlik az oka, hogy közös marxista szókincsből, toposzokból merítenek. Lukács ugyanazokkal a terminusokkal írja le a klasszikus (19. századi) realizmust, ítéli el a „dekadens” századvégi polgári regényt, majd hagyja jóvá fenntartásokkal, egyfajta „esztétikai népfront” jegyében, a két világháború közötti német antifasiszta-liberális szerzők újabb történelmi regényeit, mint amelyeket Zsdanov is használ. De a – lentebb bemutatandó – *Különöség* (1954/5) már nem használja a néplélek fogalmát, és általában nem is említi a népiséget; szcientistább felfogásra, egy elvontabb történelmi folyamat tükrözésének az igényére cseréli a populizmust.

De van néhány fogalom, amelyet Lukács már ’37-ben sem használ, sőt, később kimondottan bírálni kezd. Ilyen a népiség *mint* közérthetőség (populizmus), a „forradalmi romantika”, a pártosság, a humanizmus (amit Köpeczi kétszer is felvesz a listára!), és korolláriumuk, a „pozitív hős”. De a legfontosabb az, hogy *hallgatólagosan magát a „szocialista realizmust” (mint stílust, de mint kultúrípárt is) elutasítja*. Sem *A történelmi regényben*, sem pedig önálló esztétikai írásaiban nem propagálta. Nem csak arról van szó, hogy ez nem az ő műszava: nem tekinti hivatkozási alapnak a szocreál kánont, és nem fogadja el annak a háborús apokaliptiszisnek és a rákövetkező „feszültségmentes” (hiba nélküli) építkezésnek a narratíváit, valamint a személyi kultuszt, amelyek elválaszthatatlanok voltak a stílustól. Azaz nem fogadta el, hogy a kommunizmus megszületett volna a náciizmus „legyőzésével” és Sztálin hatalmának megszilárdulásával. A lírikus – Lukács emlékezetes metaforájával, amelyet József Attilára alkalmazott – „*partizán*”, nem pártkatona; a „költői igazság” csak idővel igazolódik, nem az aktuálpolitikai kontextusban.

Igaz, ez a különút még kevéssé rajzolódik ki Lukács a Köpeczi-kötetbe felvett „Mai szocialista realizmus” című ’45-ös tanulmányában[20] vagy *A kritikai realizmus jelentősége ma* című előadásorozatában (1958, magyarul kötetben 1985, posztumusz). De ezek az átmenetinek nevezett időkben születtek, amikor Lukácsnak propagandisztikus feladata volt, szemben 1936/7-tel a Szovjetunióban, illetve az ’50-es évek eleji magyarországi visszavonultsággal. Ezért nem viselik magukon Lukács sajátos kézjegyet. Ekkor irodalmi demonstrációs anyagként és filozófiai hivatkozásként sem a teljes történelmi materializmuson belül egyedi, majd hogynem excentrikus műveltséganyagát használja, hanem a szovjet klasszikusokat, főleg Gorkijt.

Ugyanakkor a „szocialista perspektíva” (a „pesszimizmus”, a „dekadencia” és a passzivitás merev elutasítása), illetve a historizmus és a „konkrétság” igénye mindhárom axiómatikát alapjaiban

meghatározta – Zsdanovét a negyvenes, Lukácsét a harmincas és az ötvenes, Köpecziét a hetvenes években. Zsdanov azzal is konszenzuális meggyőződést mondott ki, hogy „a szovjet irodalom máris a legöntudatosabb az egész világon”, és hogy ehhez hasonló „kommunista öntudatra” kell törekedni a színház és a film területén is. Ez a „tudatosság” [idejnoszt] már a szocializmus *lenini* etikájának is a kulcsfogalma (a *Történelem és osztálytudat*nak is az alappillére); Zsdanov szerint ennyit tesz: „A szovjet művészet tudatossága kommunista tudatosság; a tudományos kommunizmus marxi-lenini elméletén, azaz tudományosan megalapozott szocialista ideálokra alapszik. Így tudja a szovjet művész megragadni a valóságot annak fokozatos forradalmi kibontakozásában.”[21]

A „kommunista tudatosság” a pártosság alapelve is; ez indokolja, miért köteles a kommunista alkotó követni a pártvonalat: természetesen azért, mert a Párt szabja meg, mely kritériumoknak kell megfelelnie a kommunista tudatformának. Így a „tudatosság” egyfajta szemüveg, amely helyreigazítja az életről vett anyagok reflektálásának, megválogatásának és konceptualizálásának a fókuszát.[22]

Innen ered az állami szocreál és a lukácsi realizmus *emberképének* legfőbb különbsége.

Zsdanov a természetes emberi beállítódás korrigálásaként fogta fel a tudatformálást, a befogadó átkódolását a helyes, „tudományos” (dialektikus-materialista) beállítódásra. Lukács ellenkezőleg: ő – a *Történelem és osztálytudat* eldologiasodás-fejezetének grandiózus alapgondolatát fenntartva – az ember eredendő („természetesen” mesterséges, „második természetű” vált) átideologizáltságából indult ki. Az esztétikai tapasztalattal megszerezhető tudat nála nem (ál)tudományos alapokon nyugszik, hanem *az elidegenedést legyőző osztály* önszerzeménye *lesz*. Lukács számára ez a harmincas évektől – Marx 1844-es *Gazdasági-filozófiai kéziratának* a megismerését és a *Történelem és osztálytudat* felülbírálatát követően – élete végéig egyet jelent majd a történelemnek *mint közös emberi alkotásnak* a birtokbavételével, egyszersmind a *nembeli egység* átélésével. Az eszmélés nála: *részesezés* – a civilizációnak mint az ember saját alkotásának a befogadása. *Mivel ez nem propagandisztikus, hanem klasszikusan felvilágosító pedagógiai program, azoknak a kulturális objektumoknak a befogadására is kiterjed, amelyek „klasszikusok”, de nem pártosak, azaz nem illeszkednek a marxizmus-leninizmus nagy történetéhez.*

Ezért hívom fel rá újra a figyelmet, hogy Lukács hihetetlenül terjedelmes publicisztikai életműve olvasható úgy, mint a szovjet, majd a magyar olvasóknak nyújtott segédanyag ahhoz, hogy képesek legyenek összeegyeztetni a preszocialista kulturális alkotásokat a kortárs jelen politikai, történelmi és esztétikai dogmaival – lássák meg bennük azt, ami az új és jobb világ előzménye, vagy ami megőrizhető érték –, azaz *továbbra is olvashassák, legyen miért olvasniuk őket*. Ilyesmi a merev szovjet koordináták között teljességgel elképzelhetetlen; Zsdanov mindent kizár, ami eltér a pártvonalától. Az eszmélés lukácsi koncepciója viszont nem a pártvezetéssel való szinkronizációt, hanem a történelmi materializmus inkorporációját irányozza; márpedig a marxi tanítás (demonstrálja Lukács *összes*, rendre filozófiatörténeti gondolatfutamokból felépített munkája) befogadhatatlan a bölcséleti és esztétikai előzmények megismerése nélkül. Ezért nem találni Lukács semelyik önálló esztétikai elmélkedésében semmiféle utalást szovjet vagy magyar párthatározatokra, de még Zsdanovra sem, sőt, Sztálinra is csak az ötvenes években (míg Leninre még az utolsó szövegeiben is rendszeresen pozitívan hivatkozik), miközben Nicolai Hartmannról vagy Spinozáról, Shakespeare-ről vagy Balzacról hosszas gondolatmeneteket olvashatunk.

Zsdanov 1946-os határozatai számba vették az ingadozás jeleit is. Ezek listázása egyet jelentett a teljes orosz avantgárd betiltásával; a nagy orosz hagyomány zárójelzésével; a maradék művészeti autonómia felszámolásával. Ugyanakkor a szovjet szocreál még egy sajátosságát felszínre hozzák – azt, hogy legalább annyira meghatározták a lényegét a *negatív*, mint a *pozitív* jegyek: a szocreál nem pusztán az, aminek az előírások szerint „pozitívan” lennie kell, hanem – voltaképp a definiálás dialektikus módszerét követve – az, ami vagy amilyen *nem* lehet.

A tiltások, amelyek olyannyira kihagyhatatlanok voltak mindenfajta szocialista esztétikából, hogy Révai, Köpeczi és Lukács[23] is egytől egyig használta őket, a következők:

1. „visszavonulni a múltba”, „elidegenedni, elfordulni a jelentől” – ez „nosztalgia”, „eszképizmus”;
2. „hibákat találni a szovjet valóságban”, nem észrevenni az eredményeket és „a megvalósult kommunizmus látványos jegyeit” – ez „pesszimizmus”;
3. formalizmus, bármiféle „tisztá művészet” (szimbolizmus, akmeizmus stb.) – ez „elitizmus”, „individualizmus”;
4. engedményeket tenni a szórakoztató művészetnek, „kiszolgálni az ósdi kispolgári ízlést” – ez „vulgaritás”;
5. propagálni a kortárs polgári művészetet, amelytől idegen a történelmi optimizmus és a humanizmus (elrettentő példák: Eugene O’Neill és W. S. Maugham színháza, a „Sartre-ok” írásmódja) – ez maga a „dekadencia”. [24]

Nem példátlan a történelemben, hogy egy esztétikai rezsimit bináris kizárásokkal határoznak meg (népiesség/elitizmus; optimizmus/pesszimizmus; forradalmi haladás/eszképizmus; konkrétság/elvontság; historizmus/nosztalgia; tevékenység/passzivitás; hasznos művészet/tiszta művészet stb.). Éppígy a cenzúra sem ismeretlen (ezekben az években még Nyugaton is sok helyütt érvényben van, Európában elsősorban a szexuális szabadosság ellen, de a mccarthyizmus idején [1947–1959] célzatosan a „kommunista eszme” és képviselői kerülnek indexre az amerikai kultúriparban – hogy csak a legismertebb esetet említsük). De a szocreál esetében a tiltások mindent átfogó, definitív jellege mégis egy egészen újszerű művészeti funkciót körvonalaz. Ennek előzményét legfeljebb a középkori keresztény egyházak kultúrpolitikájában lelhetjük fel – azzal az éles különbséggel, hogy utóbbiak nem nemzetállami keretek között érvényesültek (így a világi állam védelmet is nyújthatott ellenük), és nem a nemzeti kulturális hagyomány használatát szabályozták.

Az új funkció abban állt, hogy a támogatott és tiltott zsdanovi karakterjegyek magát a művészeti mezőt *a populáció megfigyelése és fegyelmezése kiemelt terepévé* avatták. Olyan hatóságilag felügyelt térré, ahol az alkotók nem pusztán művészi, hanem emberi-állampolgári minőségükben is állandóan vizsgáztak. Ebben a szimbolikus térben *magaa műalkotás is mint erkölcsi magatartás* jelent meg, azon nyomban emberi alakot öltött, antropomorfizálódott: közvetlenül olvashatóvá tette (elárulta) alkotója politikai beállítódását, vagyis azt, ami egyedül számított, és elhelyezte a bináris rubrikák valamelyikében.

Az esztétikai mezőbe való hatósági beavatkozásokkal példát lehetett statuálni: megmutatni – persze nem pusztán a műalkotásokon, hanem a művészekkel való bánásmódon keresztül – a teljes populációnak, milyen viselkedésformákat tüntet ki és milyeneket tolerál a szovjet állam. Ebben az értelemben volt a művészeti mező az akkurátusan felügyelt társadalmi nyilvánosság legfőbb fóruma. Másfelől abban is újat hozott, hogy – „abból a célból, hogy a realizált ideológia ábrázolásával derealizálja az életet” [25] – totális művészetet követelt. Olyat, amely jócskán túlmutatott a wagneri *Gesamtkunstwerken*en, ugyanis nem szűkölt a reprezentációs színterekre, hanem *magának a lakosságimiliónek* a teljes átesztétizálását célozta: művészet és természet/társadalom, mimézis és reália, történelem és fantazmagória határának a lebontását.

A formalizmusnak, az „elavult ízlésnek” és a polgári kultúrának (vagyis: az avantgárdnak; a klasszikusoknak; a kortárs nyugati művészeteknek), továbbá a fennálló bírálatának az együttes tiltása pedig azt is félreérthetlenné tette, hogy az érett sztálinizmus Zsdanovnál *szigorúan önreferens*. A műalkotás kizárólag azt reprezentálhatja, amit a rendszer önmagáról állít.

A kulturális termelés a politikai diskurzus szemléltető eszköze.

Így szakította meg Zsdanov az orosz kultúra folytonosságát és kapcsolta le az orosz művészeti termelést arról a közép-európai hagyományvonalról, amellyel az orosz irodalom, képzőművészet és építészet ekkor már másfél évszázada együtt haladt. Vakító erővel láttatta előre ezt a történelem utáni magányt, a „világszerte rettegett” sztálini rezsím magára záródását a húszas évek szovjet kultúrájának alighanem

legprófétikusabb alkotása, Andrej Platonov szívszaggató utópiája a Csevingur nevű kisvárosról, ahol legelőször megvalósult az áhított kommunizmus: „[...] miközben a szovjet Csevingur sérthetlensége felett őrködött, hasznosnak tartotta azt az érintőleges tény is, hogy a város a sík, mostoha sztyeppén fekszik, és még az ég is a sztyeppéhez hasonlít fölötte – sehol nem látni szép természetet, amely elvonná az emberek figyelmét a kommunizmusról és egymásról.”[26]

[1] Az alábbiakban elsődleges forrásom: Dobrenko: *The Making of...* A kötet gondolatmenetének rövid áttekintését ld. xv–xx.

[2] Betoldott idézeteket, illetve Gorkij viszonyát az irodalmi mozgalomhoz, ld. Dobrenko: *The Making of...*, 192–198.

[3] Ennek szövevényes társadalomtörténetét ld. Slezkine, Yuri: *The House of Government – A Saga of the Russian Revolution*. Princeton: Princeton UP, 2017.

[4] A korai szovjet kultúra történése mutatott rá nemrég: „Oroszországban az olvasás sosem képezte a vallásgyakorlás fontos részét; a népesség többsége akkor tanult meg olvasni, amikor a tizenkilencedik század legvégén először beült az iskolapadba, a legelső elolvasandó könyveket pedig a nemrég felállított nemzeti [irodalmi] kánonból kapták. Nem voltak családi Bibliák, amelyek versenghettek volna Puskinnal és Tolsztojjal.” Slezkine, Yuri: *A Sacred Scripture of Doubt*. *The New York Review of Books*, 2024. július. URL: <https://www.nybooks.com/articles/2024/07/18/a-sacred-scripture-of-doubt-wonder-confronts-certainty-morson/>. Hozzáférés: 2024.11.08.

[5] Badiou, Alain: *A század*. Ford.: Mihancsik Zsófia. Budapest: Typotext, 2010.

[6] A „néppel” szemben – az elit javára – az Althusser-iskolában uralkodó gyanakvásról ld. Rancière, Jacques: *La leçon d'Althusser* (1974). Párizs: La fabrique, 2012. Ennek a satirikus vádiratnak számos Althusser elleni pontja az idős Lukácsra is illik.

[7] Vö. McGurl, Mark: *The Program Era – Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Cambridge: Harvard UP, 2011.

[8] Ld. még: Tihanov, Galin: *The Birth and Death of Literary Theory – Regimes of Relevance in Russia and Beyond*, Stanford: Stanford UP, 2019. Sklovszkij esete (aki a '30-as években végig elkötelezett maradt a rendszer mellett, annak diskurzusát beszélte-alakította, mégis máig ható irodalomelméletet dolgozott ki, középpontjában a *fordíthatóság* eszményével) különösen érdekes, ld. 26–68.

[9] A felsoroltak közül magyarul, két-három évtized késéssel, ld. pl. Sklovszkij, Viktor: *A széppróza*. Budapest: Gondolat, 1963; E. Fehér Pál (szerk.): *Élmények és gondolatok – Szovjet esszék*. Budapest: Európa, 1967; Fehér János (szerk.): *Korszerűség és hagyomány – Mai szovjet esszék*. Budapest: Európa, 1973; Eichenbaum, Borisz: *Az irodalmi elemzés*. Budapest: Gondolat, 1974; Tinjanov, Jurij: *Az irodalmi tény*. Budapest: Gondolat, 1981, stb. A nálunk is – méltán – ösztönzőnek bizonyult Mihail Bahtyin a harmincas években nem gyakorolhatott semmilyen hatást az irodalmi termelésre; 1929-ben egy tíz évvel korábbi politikai szervezkedésben való részvétel miatt száműzték Kazahsztánba, csak 1937-ben költözhetett vissza Moszkva közelébe.

[10] Dobrenko: *Making of...*, 310–1.

[11] Mindehhez ld. Dobrenko: *The Army of Poets: 'Proletarian Creativity' (Anamnesis)*. In: Dobrenko: *Making of...*, 61–116.

[12] Arról, hogy a kollektív emlékezetnek és képzeletnek a háború utáni tartós átformálása egészen

Putyin mostani rezsimjéig érezteti baljós hatását, a korszak történésze így ír: „Mondhatni, a mai Oroszországot éppenséggel a háborús években öntötték formába. A Szovjetunió birodalmi nagysága, a legyőzhetetlensége és az általa világszerte kiváltott félelem iránti posztszovjet nosztalgia a legkevésbé sem az 1930-as évek terméke (a szovjet legyőzhetetlenséget és nagyságot hirdető mítoszokat a háború előtről az 1941-es katasztrófa eloszlatta). Ezek a vágyképek a háború utánra datálhatók. Ebből az időszakból ered a diadal állami kultusza és a hódító Sztálinról kialakított kép is, Sztálinról, aki előtt a nagyhatalmak »megremegnek«. [...] Sőt, még magának a nosztalgianak a forrásai is a késő-sztálinizmusból származnak: a háború előtti jövőorientáltság teljesen kiürült, semmilyen vonzó jövőkép nem ködlött fel, a jelen tudatos alakítását pedig fölváltotta a mindig épp soron következő autokrata politikai improvizációja.” Dobrenko: *Late Stalinism*. 13.

[13] Clark: *Moscow, the Fourth Rome*. 114.

[14] Clark: *Moscow, the Fourth Rome*. 372.

[15] Vö. Zsdánov, A. A.: *A művészet és filozófia kérdéseiről*. Ford.: Gyáros László. Budapest: Szikra, 1949.

[16] Ld. pl. *A Szovjetunió Kommunista Pártjának története*. Budapest: Kossuth, 1959; Sztálin, Joszif: *A Szovjetunió nagy honvédelmi háborújáról [1943!]*. F. n. Budapest: Szikra, 1949.

[17] Dobrenko: *Late Stalinism*. 24–25. (Dobrenko mindegyik pontnak külön fejezetet szentel a kötetben.)

[18] Irodalomtörténész, ekkor az MTA főtitkár-helyettese, nemsokára főtitkára, később művelődésügyi miniszter.

[19] Köpeczi Béla (szerk): *A szocialista realizmus*. I–II. kötet. Budapest: Gondolat, 1970. 5–63.

[20] Köpeczi: *A szocialista realizmus*. II. kötet. 438–442.

[21] Dobrenko: *Late Stalinism*. 142.

[22] Dobrenko: *Late Stalinism*. 143–4.

[23] „Elvontság”, „vulgaritás”, „obszcenitás”, „formalizmus”, „elfordulás a jelentől”, „menekülés”, „pesszimizmus”, „dekadencia”, „spontaneizmus”, „burzsoá individualizmus”, „népellenesség”, „olcsó szórakoztatás”, „barbárság”, „misztifikáció”, „mitizálás”, „irracionalizmus” – Lukács ezeket a negatív bélyegeket használja leggyakrabban, már *A történelmi regényben*, sőt, még korábban is: már az expresszionizmus elleni fiatalkori bírálatában is megvannak. Sosem vizsgálja felül őket.

[24] Dobrenko: *Late Stalinism*. 178–179.

[25] Dobrenko: *Late Stalinism*. 179.

[26] Platonov, Andrej: *Csevangur*. Ford.: Szabó Mária. Budapest: Magvető, 1989. 291. Az 1929-ben elkészült regény először Nyugaton jelent meg 1972-ben (oroszcso nyelvven), a Szovjetunióban csak 1988-ban engedték hivatalosan kiadni.

### III. rész

#### 4.

„A polgári gondolkodás lényegéhez tartozik, hogy nem lehet el illúziók nélkül.”[1]

Miután végigolvasta Marx frissen felfedezett fiatalkori *Gazdasági-filozófiai kéziratait* (avagy: a párizsi kéziratokat)[2] és részt vett sajtó alá rendezésükben, Lukács elhatározta, hogy megírja a marxizmus hiányzó esztétikáját.[3] A formatív esemény 1930–31 fordulóján történt, a moszkvai Marx-Engels-Lenin Intézetben. „Marx utóélete csak most kezdődik”, ismételtette állítólag.

Az emigráns filozófus akkor már bő tíz éve, a tanácsköztársaság (1919 március–augusztus) leverése óta illegálisban élt – a húszas években főleg Bécsben, néha, konspiratív céllal, Budapesten vagy Berlinben; ha pedig az ÖK(b)P kongresszust hívott össze, Moszkvába utazott. (Már 1919-ben felállították a Kominternt, hogy amennyire lehet, a Szovjetunió központjából koordinálják a kelet-európai – többnyire betiltott – kommunista pártok és sejtek tevékenységét, de a pártvezetés már ekkor előszeretettel rendelte magához az elvtársakat; és a húszas évek elején sorozatosan elszenvedett vereségek miatt bőven volt mit megbeszélni.) 1930-ban döntött úgy a Párt, hogy Lukácsra a moszkvai Intézetben van szükség. Ekkorra vált a szovjet vezetőség számára világossá, hogy a fasizmus ellen hosszútávú harcra kell berendezkedni, a legális szociáldemokrata pártokkal viszont nem köthető kompromisszum. A népfrontpolitikát, amit a *Blum-tézisek*ben (1929) Lukács is javasolt,[4] elvetették; a kelet-európai propagandamunkából visszavettek. Sztálin már 1924-ben deklarálta a „szocializmus egy országban” (a marxi-engelsi tézist követő Lenin örökségével és Trockij permanens világforradalmi tervével teljesen ellenkező) programját; erről a Párton belüli vita 1927-ben lezárult, Sztálin rezsimje az évtized végén szilárdan állt.

Lukácsot tehát 1930-ban beosztották az 1844-es párizsi kéziratoknak, az 1960-as évekbeli humanista marxizmus alapszövegének a filológiai rekonstrukciójával és szerkesztésével foglalkozó kutatócsoportba. (Feltehetően ugyanitt olvashatta a majd csak az évtized végén megjelenő *Grundrissét* is, Marx 1857–1859-es kéziratait *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalairól*.) Ezzel akaratlanul is életre szóló elméleti feladatot adtak neki, közvetetten hozzájárulva a legjelentősebb hagyományos marxista esztétikai elmélet megalkotásához. A *Tőke* (első kötet: 1867) előtt írt Marx-szövegek megismerése ugyanis alaposan felforgatta Lukács addigi marxizmusát. Állítása szerint ekkor vetette el a *Történelem és osztálytudat* alapkoncepcióját.[5] Történelemtudományában ettől kezdve nem a proletariátus lesz a történelem főszereplője; ezt a nevet a harmincas évek közepétől voltaképp csak propagandisztikus publicisztikájában használja, filozófiai munkáiban nincs helye. A történelemnek nincs osztályspecifikus szubjektuma, az egész emberiség az alany. Úgyhogy az univerzális emberi összetartozásra kell ráeszmélni és ezt az eszmélést, illetve a hozzá szükséges gazdasági, technológiai és kulturális, politikai fejlődést kell a megfelelő kritikai elmélettel elősegíteni, beleértve az emberiség *magában való* szellemi és materiális vívmányainak praktikus felhasználását, illetve ennek a demokratikus-szocialista praxisnak az elméleti megokolását is. Ez tenné lehetővé a *magáért való* nembeliség kiteljesedését, mégpedig az *elidegenedés* (mindig csupán viszonylagos, de szükségképpen kollektív, máshogy értelmetlen) leküzdésén keresztül. (Az elidegenedés a korai Marx-kézirat sokrétűen meghatározott kulcsfogalma, jelentésárnyalataira – az embernek saját munkája termékétől, magától a munkavégzéstől, a munkatársaitól és a magában való nembeliségétől, a benne rejlő bőséges kapacitásoktól való elidegenítésére mint az ipari bérmunka változatos, de összefüggő folyamányaira – itt nincs mód kitérni; ezekkel a szimptomákkal persze már a *Történelem és osztálytudat* is számol, de kimutatható, hogy az elidegenedés különféle aspektusai a kései társadalomontológiában eltérő és egyben jelentősebb hangsúlyt kapnak, azzal együtt is, hogy maradéktalan felszámolásukat Lukács akkor már – strukturális okokból – lehetetlennek ítéli.) Így az 1930-as évektől a politikai-eszkatologikus telosz is fokozatosan megváltozik Lukács kritikai társadalomelméletében. Nem az osztálytársadalomnak, a vagyoni és hivatásbeli különbségeknek a proletár hatalomátvétel és -gyakorlás révén való megszüntetése, hanem az etnikai, felekezeti, nemzeti, faji elválasztásokat áthidaló nembeli egységnek és magáért valóságának a megvalósítása lesz a szocializmus végső küldetése – mégha az 1945-ös „felszabadulás”



utáni magyar publicisztikájában Lukács, a pártvonallal tartva, egy ideig még nem ezt az egyetemes küldetést fogja hangsúlyozni, hanem visszanyúl a húszas évek osztályharcos, antifasiszta politikai nyelvezetéhez. Kései társadalomontológiájában azonban ez – leszámítva az Egyesült Államok elleni közhelyes hidegháborús retorikát – visszaszorul, miközben mind kevésbé mutatja valós kilátásnak, hogy az osztálytársadalommal együtt valaha is felszámolják a munkamegosztást (azaz hogy megvalósítsák a kommunizmust); ezt a forradalmi programot egy „realistább”, a sokszorosan komplex társadalmak bővített-reprodukciós igényeivel, ti. a mind fokozottabb specializáció megmaradásával rigorózan számoló elgondolás váltja fel, amely politikai norma gyanánt beéri a „demokratizálódással” és az elidegenedés lehető legteljesebb mérséklésével azáltal, hogy mind szélesebb rétegeknek adatik meg az értelmes és öntudatos munkavégzés lehetősége. Ugyanis a fejlődés motorja, ugyancsak az 1844-es párizsi kéziratokkal összhangban, a legelső és legalapvetőbb nembeli sajátosság: pontosan a *munkaképesség*, amelynek révén az ember – a humanista marxizmus axiómája szerint – társadalmiasítja, racionalizálja, azaz létrehozza és folytonosan alakítja nembeli önmagát és tárgyi világát, így – ha képes kollektíven túllépni saját munkálkodása, munkaterméke és egzisztenciája elidegenedésén, legalábbis beépíteni az elidegenedés aspektusai ellenében ható szociális biztosítékokat (ilyen volt pl. a kollektív tulajdon fikciója vagy a munkahelyi politizálás intézményei) – magáévá teszi és a továbbiakban tudatosan tervezi meg saját történelmét. Ennélfogva – a kései Lukács szerint – mindenféle pozitív politikai programnak legelső lépésben az *autonóm munkaerő felszabadítását* kell megcélözni.[6] Bármit tartunk ennek a társadalomontológiának az akkori vagy mostani kritikai potenciáljáról, az kétségbevonhatatlan, hogy mentes az úgynevezett pártmetafizikától és a sokat támadott teleologikusságtól, üdvörténetiségtől.[7] Lukács kései elképzelése még a Kádár-rendszernek a sztálinista típusú berendezkedéseknél lazább ideológiai bázisával sem volt teljes összhangban: noha a munkakultuszban osztozott vele, demokratizációs és autonomista igényeivel mégis tőle balrabb helyezkedett el, habár mindig a „létező szocializmus” politikailag kijelölt határain és „világképén” belül maradván. A későbbiekben igyekszem megmutatni, hogy ez a különütasság – a kritikai távolságtartás a mindenkori pártvonallal szemben, de a Párton és világán *belül* – már *A különösségben* is érvényesült.

A moszkvai Intézetben Lukács megismerkedhetett a szovjet irodalom 1930-as évekbeli belügyeivel. Épp javában zajlott a szocialista realizmus mibenlétéről szóló vita; a szovjet kultúra, a RAPP (a Proletárirók Oroszországi Szövetsége) kezdeményezésére, visszafordult a klasszikusokhoz. Mivel Lukácsnak évtizedek óta érlelt olvasata volt a francia és orosz realizmusról (már az 1914-ben papírra vetett *A regény elmélete* ezeket teoretizálja), már ekkor könnyen bekapcsolódhatott volna, de még nem tudott jól oroszul (később sem tanult meg folyékonyan beszélni), és kisvártatva (1931-ben) visszaküldték Berlinbe, az ekkori stratégiának megfelelően nem azért, hogy ellenállást szítson, hanem hogy ellensúlyozza a Forradalmi Proletárirók Szövetségének ultrabalos áramlatát. Még azt is engedélyezték, hogy polgári írókat nyerjen meg szövetségesnek (Lukácsnak kitűnő kapcsolatai voltak a német kulturális mezőben); fontosabb volt a konszolidáció, mint az ideológiai kényeskedés. Hitler hatalomátvétele (1933) után kiutasítják Németországból; visszatér Moszkvába, letelepszik. Beszédes, hogy ezután is a *német* párttagkönyvét használja, miközben nemzetisége *magyar*, állampolgársága azonban *szovjet*; egész pontosan: „pártpolgár”: a Kominterné. (Útlevelét, Georgij Oszipovics névre, a szovjet hatóságok állították ki.)[8] Mint a '10-es évektől kezdve mindenütt, itt is német tudósként tartják számon.

1938-ig a Kommunista Akadémián és a Tudományos Akadémián dolgozik, a klasszikus idealizmust kutatja, anyagot gyűjt. Közben egyre aktívabb az irodalmi vitákban. A *Lityeraturnij Kritik* hasábjain egyáltalán nem jelentéktelen megszólaló: nemzetközileg ismert filozófus tiszteletet parancsoló mozgalmi múlttal, több országban végzett konspiratív tevékenységgel; megkérdőjelezhetetlen irodalmi szaktekintély, Marx-tudós: „Noha Lukács nem tekinthető a szocialista realizmus elmélete hivatalos megalkotójának, a harmincas évek közepén közölt cikkei voltaképpen a legigényesebb, legtömörebb, leginkább használható összefoglalást adták ennek az úgynevezett »módszernek« az alapidinamikájáról és implikációiról. Elővezette, hogy az esztétika a totalitás szemléletét nyújtja, de nem az akadémikus értelemben vett esztétika, mint »a szép tudománya«, hanem mint átfogó filozófiai, *egyben* történelmi világnézet.”[9]

Kisvártatva már az *Intyernacionalnaja Lityeratura* szerkesztőbizottságának a tagja. Az elmúlt másfélszáz év

(főleg német) irodalmáról közölt ismeretterjesztő cikkeket, későbbi kötetei törzsanyagát; német könyvújdonságokhoz is hozzájutott, ezeket rendszeresen szemlélte, figyelte a német irodalom „fejlődését”. [10] Feltehető, hogy a történelmi regényről szóló monográfiájának az ötlete is ekkor merült fel benne: ekkor kellett felfigyelnie a tendenciára, hogy a náciizmus előretörésével egyre több jelentős szerző írt a jelen parabolájaként szolgáló, többnyire a zsidó, keresztény és európai identitás keletkezését, összeszövődéseit és bonyodalmaikat problematizáló történelmi regényt. [11] Mivel pedig a történelem reprezentálhatósága és megélhetősége, valamint a historizmus módszertana (legkésőbb a *Történelem és osztálytudat* óta) Lukács marxizmus-felfogásának is homlokerében volt, magától értetődik, hogy a tendencia maga is történeti és politikai megokolásért kiáltott. Ennek folyományaként pedig elméleti kérdések is előálltak, az egyik, hogy képesek-e dokumentumokra támaszkodó, de fikciós eszközökkel megírt műalkotások akár a tudományos materializmusnál is hatékonyabban tükrözni a történelmet; a másik pedig az, hogy milyen történelemfelfogás rajzolódik ki ezekből a – javarészt liberális-humanista szerzők által írt – regényekből, miként értelmezik paraboláikkal a jelent. Ebben az időszakban kezdte Lukács is használni a *szocialista realizmus* meghatározást a „leghaladóbb” (szovjet!) irodalmi tendencia leírására. [12] A realizmus fogalma, amely már fiatalkori esztétikai kísérleteiben is felbukkant, a „szocialista” jelzővel ellátva a legszorosabb értelemben történelmi jelentőségű lett: az értelmezések harcában dőlt el, milyen irányt vegyen a szovjet kultúrpolitika. Ezek a viták nyilvánvalóan komoly ösztönzést jelentettek az önálló lukácsi realizmus kimunkálására; de az ő számára semmi sem Moszkvában kezdődött, és nem is ott ért véget. Abban viszont bizonyára megerősítették, hogy fiatalkori intuíciója helyes volt; a „realizmusprobléma” – az objektív (emberfüggetlen, „dezanropomorf”) valóság megragadásának, a történelmi fejlődés demonstrálásának és *emberiként* átélhetővé, emberarcúvá tételének a feladata – élete végéig társadalomfilozófiája és esztétikája sarokpontja maradt.

De a lukácsi és a szovjet realizmusfogalom közti repedés már ekkor megjelent; a forradalmi marxizmus két ellentétes kifutása között húzódott a fő törésvonal. Nem mintha az orosz irodalmárok kiszolgálták volna Sztálin hatalmi igényeit, míg a magyar filozófus egyéni filozófiai meghatározást keresett. Nem a politikai érdek állt szemben a filozófiai érdekmentességgel; Lukács éppolyan meggyőződéses kommunista, ami itt szükségképpen azt jelentette, hogy sztálinista volt, mint a diktátor többi híve. A fő különbség, hogy *Lukács és a szovjet irodalmárok különbözőképpen értették a felszabadulást és az esztétikum ebben játszott szerepét*. Mégpedig azért, mert az oroszok számára a felszabadulás horizontja a Szovjetunió volt, biztosítéka a szuverén orosz állam, amely egységes ideológia alá rendeli a teljes – etnikailag, kulturálisan, vallásilag heterogén – nagy-oroszországi populációt, megszüntetve megőrzi [*Aufhebung*] az egész addigi orosz történelmet, és érvényesíti birodalmi aspirációit a világpolitikai porondon. Lukács számára az erős Szovjetunió szükséges politikai (vagyis nála: történelmi) előfeltétel; de a *világnézeti felszabadulás* (az esztétikum sajátossága révén) nem merül, mert nem merülhet ki a szovjethatalom megszilárdulásában. Ehhez *közvetítésre* van szükség, amely beviszi a tudatba a történelmi-társadalmi átalakulás jelentését, intellektuális hozadékát. A megvalósult szocializmus politikai (történelmi) szükségszerűsége, majd magában való realitása akkor lesz csak számunkra-való, ha az esztétikai tapasztalaton keresztül befogadható lesz az *értelme*; színről színre nem az, csak ha tükörképében, esztétikai reflexióban rá lehet eszmélni. És nem csupán a szovjetek diadalára, hanem a racionalizáció egész civilizációs eredményére. Ehhez szükséges, de nem elégséges feltétel az orosz bel- és geopolitikai érdekek hathatós érvényesítése; az eszme ugyanis korábbi a szovjethatalomnál, a klasszikus német idealizmusban gyökerezik, Jéna, Weimar ugyanúgy termőtalaja, mint Moszkva.

Miután Lukács otthagyta az Akadémiát, a következő két évben(!), szabadúszóként, befejezte és kiadta *A XIX. század irodalomelméletei és a marxizmus*, az *Adalékok a realizmus történetéhez*, a *Schiller esztétikája és A történelmi regény* című köteteit, mellettük megírta *A fiatal Hegelt*, amit lehetetlen volt publikálni [13] (részint a készülő antiklasszikus, majd németellenes fordulat miatt, de azért is, mert a szöveg a német polgári forradalom kudarcát gondolja végig, márpedig az egyre paranoiásabb sztálini klímában, ahol mindent a jelennel analógiában értelmeztek, ez akár a Szovjetuniót is gyanúba keverhette volna, mint „elárult forradalmat” [14]), és majdnem befejezett egy Goethe-monográfiát. Az ekkori legjelentősebb publicisztikai, mint címükből is kitetszik („Tendencia vagy pártosság?”, „Riport vagy ábrázolás?”, „Elbeszélés vagy leírás?”), [15] a leendő szocreál alapfogalmait hivatottak tisztázni. (Ugyanezeket a bináris szembeállításokat *A különőség* második része újra előveszi.) Lukács ezek kizárólagos eldöntésével leendő

prózaírók számára nyújtott praktikus technikai útmutatót. Ő mint kritikus, történész, filozófus itt *tanító:írómester*.

Cikkei didaktikussága, masszív avantgárdellenessége, a „dekadencia” elutasítása a jövőépítés széles kilátásai javára, valamint az, hogy a nagyrealista (orosz) elbeszélést állítják eszményképként az olvasók (potenciális írók) elé – mindez jól illeszkedett a RAPP pedagógiai kampányába (ld. az előző fejezetben); *A történelmi regény* is ennek utolsó hullámához tartozik. Lukács annyiban kétségkívül megfelelt a kultúrpolitikai elvárásoknak, amennyiben összes lehetséges vetélytársától szilárdan elválasztotta – és ezzel határozta meg – a szocreált. Elítélte a riportot és a leírást, azaz a formalizmust, a naturalizmust, a dokumentarizmust, illetve ezek tudományfilozófiai megfelelőit: az empirizmust és a pozitívizmust; és etiko-politikai megfelelőit: a spontaneizmust és az egzisztencializmust; elítélte mindazt, ami „a világ felületének” pontszerű képződményeit a maguk eredendő rendezetlenségében „tükrözi vissza”, azaz nem szervezi a köznapi, molekuláris érzület-sokaságokat moláris aggregátumokba, nem integrálja az eseményeket szocializmus nagytörténetébe.[16] Az elítéltek *világnézete* nem helyes. Ez a mindközönségesen *individualista* vagy *naturalista* világnézet ugyanis *túl sok* realizmust enged meg, vagy „befelé”, vagy „kifelé” túl sokat markol: a világleírások túlsordulóan valóságosak, a mélylélektani vájkálás egyéneknél pedig nélkülözi azt, ami a közös világ része. Mindkét esetben az a fő baj, hogy az alkotók nem szelektáltak, formáltak meg és igazították hozzá a társadalomfejlődés marxista-leninista-sztálinista történelméhez, vagyis a szovjet jelen hivatalos leírásaihoz mindazt, amit a valóságból felfogtak. Ennek híján az általuk visszaadott érzületsokaságoknak lehet ugyan tetszetős esztétikai küllemük, nem lehet viszont semmi *értelmük*. [17]

Nagyobb megértéssel, mert ez a korai szocreál gyermekbetegsége, de a cikkek ugyanígy elítélik a *sematizmust* is: az „egyszerű és egyvonalú” történetvezetést, az álfonfliktust, valamint azt, hogy „az emberek halvány sémákká lesznek.” [18] Ezzel az „egyéni meseszövés” követelményét szegezük szembe, a cselekvény „színes és változatos” gabalyítását, aminek az a leglényegesebb ismertetőjegye, hogy „közel hozza az embereket” az olvasóhoz, mégpedig azáltal, hogy az író „belehelyezkedik” az általa ábrázoltak helyzetébe, és megnyitja a „beleélés” lehetőségét az olvasó előtt is: az elbeszélői forma nem csupán látnivalót kínál (mint a leírás), hanem lehetővé teszi a karakterekbe való „beleköltözést”; ennél fogva felfüggeszti szubjektum–objektum, szemlélő–szemlélt „polgári” elválasztását. Ez a klasszikusságában ártatlannak tetsző imperatívusz, az empátiára való felhívás köti hozzá legszorosabban Lukács ekkori koncepcióját a zsdanovihoz; ez teszi világossá, hogy a szocreál ábrázolóművész saját „lelki” és etikai képességeiből, osztálytudatából is vizsgáljuk: az olyan értelmiségi, aki nem képes „beleköltözni”, ezáltal „hiteles” módon azonosulásra felkínálni a szocializmus kétkezi építőinek az alakjait, nem méltó a *szocialista* jelzőre. (Ilyen – az alkotók *politikai* felügyeletét megindokoló – etiko-esztétikai elvárás *nem* jelenik meg *A különőség* 15-20 évvel későbbi lapjain, ott már csak az alkotásnak a materiális valóságra irányultsága számít; az alkotó személye „magánügy”-nek [!] minősül.)

1941. június 29-én, egy héttel azután, hogy a Harmadik Birodalom megtámadja a Szovjetuniót, Lukácsot letartóztatják, a vád előbb kémkedés, majd hazaárulás (ez súlyosabb). A Goethe-kéziratot az NKVD elkobozza, később a KGB megsemmisíti.[19] Azonban már augusztusban kiengedik. Saját (szükszavú) elmondása szerint a kihallgatásai „nagyon komikusak voltak”: a tiszték állítólag rá akarták bizonyítani, hogy trockista, amit a trockizmus és leninizmus különbségéről tartott párttörténeti kiselőadásokkal cáfolt.[20] (Ilyen epizód a vizsgálati ügyiratokban – sajnos – nem szerepel.[21] De a vád abszurditását legalábbis jelzi, hogy Lukács történetesen a húszas évektől élete végéig hangosan ellenezte a trockizmust, mindig is hevesebben, mint a sztálinizmust; persze ettől még halálra ítéletheték volna akár trockista elhajlásért, akár bármiért.) Máig bizonytalan, kinek a parancsára és miért tartóztatták le, aztán kiszáratva miért engedték szabadon; a legendák szerint a magyar pártvezetés járhatott közben, talán maga Rákosi, akinek a kérésére Georgi Dimitrov (1935–1943 között a Komintern elnöke) hozatta ki.[22] Lukács visszaemlékezéseit azzal zárta, hogy „szerencséje” volt; rengeteg közeli ismerősét meggyilkolták a sztálini tisztogatásokban. A legvalószínűbb, hogy őt kiterjedt német kapcsolatrendszere, egyáltalán: „németessége” tette gyanússá a titkosszolgálat szemében; de beérték azzal, hogy a német támadás idején ráijessenek. 1941 végén más értelmiségiekkel együtt Taskentba evakuálták a háborús veszély miatt, ’42-ben visszatérhetett Moszkvába. A következő három évről még ennél is kevesebbet tudni. 1945-ben

hazatért Budapestre, itt élt egészen a haláláig.

A marxista esztétika megvalósításán több mint három évtizedet dolgozott. Többszer oldalt írt a realizmusról: cikkeket, tanulmányokat, előadásokat, elemzéseket, filozófiai spekulációt, traktátust. Máiig ez a hatalmas szöveganyag a legjelentősebb magyar nyelvű hozzájárulás a marxizmus nemzetközi, interdiszciplináris tudományához.

Legelső átfogó kísérlete *A különöségről [Besonderheit]* szóló traktátus.[23] Ritkán tárgyalt mű (noha ennek is volt újrakiadása 1985-ben); egyfelől beárnyékolják az ifjúkori munkák, másfelől a Nagyesztétika. A szemünkben, páratlan történeti értékén túl – ki más írt volna esztétikai traktátust az ötvenes években? –, kísérletező jellege tünteti ki. Fogalmazásmódja kiforratlanságában vibrálóbb, mint *Az esztétikum sajátosságának* (1965)[24] másfélezer oldalon át hömpölygő prózája, tankönyvi elrendezettsége. Az előbbi kötet kategóriái még nincsenek olyan szilárdan elrendezve, hagynak kombinációs teret az értelmezésnek; az egész szövegen érezhető, hogy *work-in-progress*. Első fele történeti áttekintés, egyszerre a fogalom bölcséleti eredetéről, filozófiatörténeti kibomlásáról, a neki egyre inkább megfelelő esztétikai objektumok létrejövéséről és a társadalmi valóság – az iménti kettővel egyformán szinkronban zajló – rejtett mozgatójának, az osztályharcnak a kiélesedéséről, majd szerencsés végkimeneteléről (ahogy a szocreál általában, úgy *A különőség* is magától értetődőnek veszi, hogy a harc Keleten eldőlt, a proletárdiktatúra – a termelőeszközök kollektív tulajdonba juttatásával – felszámolta az osztályellentéteket). Filozófia, művészet, történelem, Lukácsnál megszokott módon, végig kéz a kézben halad. A kötet második fele aztán bemutatja, milyen hatékonyan alkalmazható a kidolgozott fogalmi rendszer a szovjet diskurzus fő vitapontjainak (pártosság vagy önállóság; sematizmus, tény, dokumentum vagy tipizálás; leírás vagy narráció; művészegény vagy irányított művészet stb.) eldöntésére.

A címbe emelt kulcsszót, a különösséget logikai, pontosabban *episztemo-logikai* kategóriaként kell értenünk; ez jelöli az esztétikum helyét a lukácsi ismeretelméletben. A *különös* mint létforma egyfelől az *általános* (természettudományos törvény) és a *partikuláris* (empirikus adat), másfelől az *univerzális* (filozófiai fogalom) és a *szinguláris* (egyéni élettény) négyszögletű mátrixának közepén – a két átló metszetében – foglal helyet. Azért nevezzük *episztemo-logikai* kategóriának vagy *létformának*, mert a művészet sajátos kognitív (megismerési) potenciálját jelöli. Lukács esztétikája ugyanis megveszekedetten *racionalista*: a művészet itt nem érzi a játszás vagy gyönyörkeltés, nem is egyéni önkifejezés vagy intim titkok, traumák feldolgozása, hanem a történelmi-társadalmi valóságról előállított, az általánost a partikularitással, az egyénit az univerzálissal keresztező, *különös* tudás, olyan ismeretanyag, amely a humán- és természettudományos megismerésnél is közelebb hatol az emberi civilizáció két jellegadó sajátosságának: történetiségének és közösségi mivoltának fokozatosan kibontakozó mélyszerkezetéhez. Az esztétikai tapasztalat egyszerre kapcsolja bele a művészt és a befogadót a históriába és a nembeli egységbe: így és ezért a humán historizáció és szocializáció legfőbb médiuma. És nem pusztán abban az értelemben, hogy *emlékeztet* vagy *rúébrezt* az ember történeti és közösségi létmódjára, ezek ugyanis nem eleve meglévő és változatlan létjellegzetességek (szubjektív egzisztenciálék), hanem egyénfeletti, tőle független, objektív folyamatok, amelyeknek az esztétikum a lényegét (az értelmét) közvetíti a befogadó felé.

Lukács nem volt elégedett *A különőség*ben elért áttöréssel. Pedig – fiatalkori premarxista művétől, a soha meg nem írt Dosztojevszkij-könyvhöz szánt „előszótól”, *A regény elméletétől* (1914), illetve az ugyancsak befejezetlen *Heidelbergi művészetfilozófiától* (1916–18)[25] eltekintve – ez volt az első önálló filozófiai munkája, amelyet nem más szerzőnek vagy korszaknak szentelt, és az első, amit be is fejezett. Efelől még joggal vélhette úgy, hogy nem sikerült megfelelően egyeztetnie a történeti kibontakozást és az elméleti fejtegetést; továbbá túlon túl elvontnak ítélte: hiányolta az antropológiai megalapozást, az esztétikum beillesztését az életvalóságba. Ezeknek a kijavítása, egy valóban átfogó (marxista) esztétikai szintézis megalkotása foglalta le a következő több mint fél évtizedben. Ennek definitív eredménye lesz egy évtizeddel később *Az esztétikum sajátossága*. Ha élete utolsó éveiben nem ír még – váratlanul – egy háromkötetes marxista társadalomontológiát, bizonyára előbbi tekintette volna életműve koronájának: az ortodox marxizmus első és talán egyetlen szisztematikus esztétikáját. (Az érdeklődésében Lukácshoz legközelebb álló Adorno – akivel személyesen is ismerték egymást, és aki írásaiban rendszeresen használja az eldologiasodás lukácsi koncepcióját, de akivel az ötvenes évektől kizárólag kölcsönösen megsemmisítő

kritikákat írtak egymásról – esztétikai elmélete messze távolodik az ortodoxiától.) Az esztétikai *opus magnum* egyes kulcsfogalmai – a *dezantropomorfizáció*, az *egynemű közeg*, a pavlovi *jelzőrendszer*, az *egész ember* és az *ember egésze* megkülönböztetés, a katarziszelmélet, a *felidőzés* funkciója, az esztétikum mint *másodlagos közvetlenség* – az ötvenes években még nincsenek meg; hasonlóan hiányoznak a művészeti ágakra bontott, eseti vizsgálódások, amelyek *Az esztétikum sajátosságának* második kötetét töltik ki enciklopédikus módon, a teljesség igényével. Megvannak viszont a legfőbb kulcsfogalmak: a *visszatükrözés*, az esztétikum *sajátossága*, természetesen a *totalitás* is (ez már a fiatal Lukácsnak kulcsfogalma; az újdonság itt a két hozzá kapcsolt jelző: az *intenzív* és az *extenzív*), és megvan persze maga a *különőség*. Ugyanígy már ekkor szilárdan áll az axióma, miszerint a művészetet az emberiség három alapvető reflexiós tevékenysége egyikeként, tehát a tudomány és a filozófia függvényében, valamint két egzisztenciális lényegmeghatározása, a történetiség és a társadalmasulás folyamatának a koordinátarendszerében, ugyanakkor *egyedi* valóságrepresentációs kapacitásai felől kell vizsgálni. Ennélfogva az a belátás is benne gyökerezik *A különőségben*, hogy a művészet, noha heteronóm (történelmi-társadalmi) *vívmány*, szuverén *létforma*, egyben autonóm *értékszféra*; ám előállítási és értelmezési horizontja ettől még nem hajlik vissza önmagára, hanem kifeszül, az összemeri felszabadulás perspektíváját nyújtja. Igaz ez minden nagy művészetre. Teszi ezt önállóan, de – végső soron – nem önmagáért.

Legyen mégoly korlátos is ez az autonómia – és vele együtt az alkotóknak juttatott szuverenitás –, a sztálinizmus évtizedeiben elképzelhetetlen volt, hogy bárki más hasonlóval ruházza fel az esztétikumot (vagy akár a sztálini dialektikus materializmus szoros ellenőrzése alatt tartott tudományt vagy filozófiát).

Vázoljuk a marxista esztétika megalkotásának első, kísérleti alapvonalait.

A *visszatükrözés* (reflexió, reprezentáció) kulcsfogalmát Lukács rendszerint Lenintől eredezteti (pedig a kifejezést Engels is rendszeresen használja). A mai közvélekedéssel szemben korántsem „a valóság” a tükrözés tárgya; a reflexió elvontságokat (absztrakciókat) ad vissza, és rajtuk keresztül fér hozzá az élővilághoz; de még így, közvetve sem dologi önmagához, hanem, úgymond, inframateriális szerkezetéhez, dinamikus változásának „egyetemes törvényszerűségéhez” (a művészi visszatükrözés, azaz a mimézis a lukácsi koncepcióban már nem ilyen, ez csak az egyetemes törvényt vizsgáló tudományosra áll): „A logika a megismerés tana. Ismeretelmélet. A megismerés a természet emberi visszatükrözése. Ez azonban nem egyszerű, nem közvetlen, nem totális visszatükrözés, hanem absztrakciók egész sorának, fogalmak, törvények stb. alakításának, képzésének a folyamata, s ezek a fogalmak, törvények stb. (gondolkodás, tudomány – »logikai eszme«) fogják át feltételesen, megközelítőleg az örökké mozgó és fejlődő természet egyetemes törvényszerűségét.”[26]

A tükrözés az emberi tudatműködés legalapvetőbb művelete, a fogalomalkotás, az ítélet és a következtetés alapmozzanata; a közvetlen érzéki percepció magasabb szintre emelt, reflektált mechanizmusa. Nem partikuláris létezőket tükröz, ezek az appercepció tárgyai, hanem „általában a létet”. („A tükrözés lehet megközelítően hü [sic] másolata annak, amit tükröz, de itt azonosságról beszélni képtelenség. A tudat általában a létet tükrözi – ez minden materializmus közös tétele.”)[27] Ez, specifikusan a művészeti médiumban, olyasféle nem adekvációalapú (nem „hüen másoló” [sic]) reflexiót vagy reprezentációt követel, amely, aminthogy „[nem] a pusztá egyediségnek, [nem] a pusztá itt és mostnak naturalista utánzása”, hanem, szándékos oximoronnal, és immár Lukács nyelvén, „specifikus általánosítás”.[28] Ezért lehetséges akár előre „tükrözni” majdani történelmi eseményeket; ezért lehet „Lev Tolsztoj az orosz forradalom tükre”.[29]

Mivel minden egyediség „a totalitás mozzanata”, az esztétikai visszatükrözésnek, ha hiteles akar lenni, saját kontextusát is láthatóvá kell tennie, leolvashatóvá az esztétikumba belerögzített jelenségekről. Az a stratégia, amellyel a művészet szemlélhetővé teszi a totalitást, vagyis általános törvényeket mutat meg, „módszertanilag-terminológiailag”[30] nyomatékosan eltér a tudomány és a filozófia hasonló eljárásaitól, és nem is folytonos velük.[31] A benne rejlő ismeretszerzési lehetőségek mégis utóbbiakkal azonos *értékekkel* bírnak. (Lukács többször felrója a korábbi művészetelméleteket „betetőző” hegelinek, hogy pusztán csak a tudomány és a filozófia *előkészítéseként* jellemezte a művészetet, ekképp korlátozta kognitív potenciálját. *A különőség*, nem árt ismételni, a leghatározottabban kiáll az esztétikai tapasztalat helyettesíthetlenségére,

mediális autonómiája mellett.)

A tudománnyal és a filozófiával szemben az esztétikum (mint tükröző) létrehozása különféle narratív, tipizáló és vizualizáló (nem fogalmi-diszkurzív, hanem érzéki-jelképes, materiális-metaforikus) transzformációkat involvál;[32] ilyen formákban juttatja megjelenéshez, a világ felől, az érzékinél objektívebb valóságot: a létezők törvényeit, másfelől pedig, a tudat oldalán, a valóságot reflektáló fogalmiságot, azaz a „gondolatokat”, egyszersmind a gondolkodás kategóriáit.[33] Sarkítva: a gondolatok éppúgy, mint az esztétikumban mimézissel előálló társadalmi jelenség, illetve a filozófia és a tudomány kifejezte létszerkezeti törvények: mind-mind tükröződések: ugyanarra a valóságra alkalmazva ugyanaz a kategória, de más-más megvalósulásban. Miért nevezi őket így a történelmi materializmus, ha egyszer ez utóbbiak nem ugyanazt és nem ugyanabban a formában adják vissza, mint ahogy a köznapi értelemben vett tükrök? Azért, hogy nyomatékossá váljon a gondolkodás, egyben minden reprezentáció személytelen és akaratlan folyamata. Ugyanis elsősorban *nem* a tudatos-szándékos mimézés által megy végbe a tükrözés, akkor sem, ha a formaképzés deklarált alkotói szándék: *maguk a „műalkotásformák”* vannak szinkronban a történelem objektív folyamatával, ezeken a formákon lenyomatolódik a mindenkori elnyomottak és hatalmasok harcainak a története. Ennélfogva *minden műalkotás formavilágának a jegyei* egyúttal *politikai és episztemológiai, történelmi, valamint szociológiai markerek* is. Ilyenek, sorban, a világnézet, a rendi küzdelmek vagy osztályharcok aktuális állása, a rendi- vagy osztályhovatartozás stb. Ezek a műalkotás *történelmi-társadalmi indexei*. Ezek „tükröződnek” a szükségképpen mindig változó, véglegesen rögzíthetetlen regény- (és dráma- és líra-) formákban. „A regényforma egész fejlődése nem több magának a társadalmi fejlődésnek a tükröződésénél.”[34] Ennyiben a műalkotás rendkívül lényeges történelmi tartalmat visel már a formáján is, még mielőtt a „benne” elmesélt „történetbe” felvenne, a „témájában” kifejezne, végül a tételes állításaiban megnyilvánítana bármit is „az emberi praxis gazdagságá[ból] és tarkaságá[ból], változatosságá[ból] és sokrétűségé[ből].” (Hiszen már a témaválasztás – az anyag elkülönítése a többi léteénytől – is „formálás”.) A műalkotás *konstrukció* az, ami már magában történeti. Így kerül megszüntetve-megőrzésre [*Aufhebung*] tartalom és forma hamis, „metafizikai” szétválasztása.

A műalkotásformában tehát a valóság *szerkezete*, a prezentált valóságból kivont „lényeges összefüggésrendszere” fejeződik ki, nem az empirikus szemlélet anyaga, pláne nem valami közvetlen érzéki totalitás. „A mű önálló alakja épp a valóság lényeges összefüggéseinek és megjelenési formáinak visszatükrözése. Éppen ezért [...] önálló alakként állhat előttünk, mert ebben a tekintetben híven visszatükrözi az objektív valóság szerkezetét.”[35]

Az emberi megismerés kapacitásainak eredendő korlátossága az, ami miatt az észnek protézisekre (médiára) van szüksége, hogy kipótolja, ami a valóság „helyes” megismeréséhez saját érzékszervi, organikus adottságaiból, sőt, saját szimbolikus képességeiből (a nyelviesüléséből) is hibádzik. És visszafogottan agnosztikus azért is, mert nyomatékosan fenntartja, semelyik médium nem merítheti ki végleg „a valóság tényleges gazdagságát”, azt az *anyagot*, amely az emberileg egyáltalán szemlélhető, számba vehető, elgondolható valóság alapja. Ennélfogva a szocialista (vagy bármilyen) realizmus pontosan azért nem az érzéki valóság egy az egyben történő tükrözéséről, vagyis a *prezentáció prezentálásáról* szól, mert ez maga a lehetetlenség, miután a valóság szerkezete nem referálható a mindennapos nyelvvel, sőt, a maga közvetlenségében hozzáférhetetlen a gondolkodás számára. A konkrétum a történelmi materialista gondolkodásban nem kiindulópont, hanem eredmény („sok meghatározás összefoglalása”, „a sokféleség egysége”), miközben, mint észlelt, de még szervezetlen vagy fel nem ismert elv szerint szerveződő sokféleség, „ez az igazi kiindulópontja a szemléletnek és a képzetnek.”[36] Lukács filozófiájának legalapvetőbb – Hegelből kibontott – alaptétele szerint: „minden gazdagon tagolt társadalomban a közvetlenség csupán nagyon bonyolult közvetítéseknek egyik megjelenési módja”, azaz a közvetlenség is csak *egyfajta* közvetett a sok közül, nem a lényeg, és nem olvashatók le róla a közvetlen nyomai mindazoknak a közvetítőknak (vagy médiumoknak: ezek magukba foglalhatják az eszköz- és az áruformát, de akármilyen tömegmédiumot is, mint a szó szoros értelmében vett közvetítőt), amelyek látszólagos (érzéki) közvetlenségében/sokféleségében az éppen szemlélt dolgot a tudat elé állították, prezentálták; ezért „a gondolkodásnak és a kutatásnak fel kell tárnia [a közvetítések rendszerét] a valóságban, amivel azután gondolatilag [rögtön] meg [is] szünteti a közvetlenséget.”[37]

A dialektika nyelvén kifejezve, itt az egyediségnek (szingularitásnak) a különösön és az általánoson (univerzálison) keresztüli állandó közvetítettségéről, vagyis a három logikai kategória szükségképpen összefonódásáról is szó van: az egyes ember egyénisége csak más személyiségek különösségeivel viszonyba állítva tűnik fel, utóbbi sajátosságok csak a nembeli, elvont általánosság viszonyában vehetők számba, miközben minden egyes-egyedi tipizálható, azaz maga is általánosítható, sőt, csupa tipikus adottságból áll, gesztusai, jellemvonásai, karakterjegyei felcserélhetőek, miközben ezek kombinációja megismételhetetlenül csak az övé, csak ő. Másfelől viszont minden típus, sőt, maga az elvont nembeli általánosság is historizálendő, ez is történelmi korszakok sajátosságaként lepleződik le, mihelyt egy későbbi (biológiai vagy társadalmi) evolúciós szakasz meghaladja (márpedig – a haladás feltartóztatatlanságát axiómának vevő dialektika jegyében – mindig meghaladja), és minden általános csak az egyesekben, az egyediségeken keresztül létezik, merő elvontságában nem.[38]

Vagyis a tudat számára, amelyet *meghatároz*, a konzisztens lukácsi valóság – mert ettől még nagyon is konzisztens – a maga közvetlenségében, a megfigyelővel egyidejű prezenciájában, az általános és különös dialektikus közbejötté nélkül, éppúgy *jelenségszerű, nem a lényeg*, ahogy az elszigetelt *szingularitás* sem több merő fétisnél. Ettől még mind a jelenség, mind a fétis valóságos, csak épp mindkettő *származék*, egyik sem eredendő; a tudomány feladata szilárdan elválasztani egymástól a jelenséget és a lényegét, a művészeté pedig az, hogy leleplezze a fétist, azaz megmutassa a látszatot a lényeggel egybefonó közvetítések rendszerét, majd újból egyesítse őket, ezáltal pedig „a jelenségben tegye megélhetővé a lényegét.”[39] A *különösség* ugyanis „megszüntette-megőriz” mindent, ami egyedi, fetiszisztikus, látszatszerű jelenség: enélkül a műnek nem volna sajátos érzéki dimenziója; ha viszont nem tenné észlelhetővé a mögöttes-általános lényegét, „megsemmisülne” a forma esztétikai jelleg[e], [40] „fotorealizmusba” vagy „naturalizmusba” süppedne.[41] Azért a különösség a mű történelmi indexe, mert a *típussá* transzformált egyediségek mindig adott történelmi helyzetnek (kontextusnak) az elemei, az ezáltal nyert általánosság pedig ugyanennek a helyzetnek az átélhetővé tett, *előállítvareprezentált* igazsága. Nincs történelemfeletti műfaj, mindegyik konkrét tartalmak átcsapásaként keletkezett, és belőlük is visszabontható az a realitás, amelyből a beléjük öntött tartalmak származnak.

Lukács egyik beszédes szóösszetétele így hangzik: „alakító visszaadás”, [42] nem sokkal később pedig kijelenti: „a mű, ha sikeres,] sajátos »világgá« lesz, nemcsak a szemlélő számára, hanem saját alkotója számára is: ez életre hívja a művet, de a mű segíti őt abban, hogy az esztétikai társadalmi szubjektivitásnak, e különösségnek oly magaslatára emelkedjen, amely a művet és befejezését [valóban] művészileg befejezhetővé teszi. [...] [Így lesz] az emberi tudattól függetlenül létező valóság objektív értelemben igaz, és egyúttal mint emberi világ, mint emberek közös világa, szemlélhető...”[43]

A tudományos mellett az esztétikai az egyetlen médium, amely tapasztalhatóvá teszi az emberfüggetlen, objektív világ meglétét: benne az, ami „az életben indirekt”, áthelyeződik „valami közvetlenül – az új művészi közvetlenségben – megélhetőbe. Ez a formális [az] értelme az élet minden fetiszizált jelenségformája művészi megszüntetésének.”[44] Az esztétikai funkció ennél fogva az a vívmány, amely objektíválhatóvá, ekképpen értelmessé, azaz *olvashatóvá* teszi a valóságot, ráadásul – a dezantropomorfizáló (a valóság elsődleges tulajdonságait matematikai formulákban feloldó) tudománnyal szemben – sem annak *érzéki minőségeit*, sem „emberségességét”, sem pedig az emberi közösségekkel mindig korreláló jellegét, *kollektív befogadhatóságát és értelmezhetőségét* nem szünteti meg; csak épp eloldja alkotója tudatától (is), hogy számára is kiterített, szemügyre vehető tárgyiaság – lelki folyamatok lírai vagy drámai megképzése esetében *kikülönült intenzív totalitás*, társadalmi folyamatok epikus megképzése esetében *kikülönült extenzív totalitás* – legyen. Efféle világszerűség a mindennapi életben sosem prezentálódhat; a tudat ott elmerül a közvetlenségekben, nem „emelkedhet” a különösség „magaslatára”.

Mindebből az a váratlan következtetés adódik, hogy az objektív valóság, amit a mű reprezentálni hivatott, nem pusztán csak a háromféle alpmédium közvetítésében: a műalkotások mellett tudományos modellek és filozófiai teóriák mesterséges, emberalkotta tükrében *mutakozhat meg* vagy *fejeződik ki*, hanem egyenesen csak az általuk lebonyolított reflexiós transzformációk révén nyerheti el saját valóságos történetiségét.[45] Vagyis *a realizmus tárgyának, a reáliának a történelmi valósága csak a reprezentáció különféle síkján artikulálódik*. Enélkül felfoghatatlan. Ennél fogva az esztétikum nem a *történelmi valóság szimulációja*

(ahogy a tudomány és a filozófia sem), hanem annak *mimetikus* produkciója: *az utánzás többet ad vissza, mint amennyit el- vagy felvesz.*

Remélhetőleg meggyőzően demonstrálja, hogy ez a túlbecsülhetetlenül fontos, noha a tükrözés közkeletű felfogásával merőben ellentétes belátás csakugyan Lukácsé, nem pedig értelmezői „ráfogás”, a következő idézet tíz évvel későbből: „[...] a valóban művészi alkotások tartalma és formája – éppen esztétikailag – nem választható el genézisük [*sic*] talajától. Az objektív valóság történelmisége szubjektív és objektív alakját éppen a műalkotásokban nyeri el.”[46] Ebben az idézetben minden egyes szó döntő fontosságú, legkiváltképpen az, hogy az „objektív valóság” – aminek a tudaton kívüli létehez Lukácsnál nem férhet kétség – nem csupán szubjektív, de egyszersmind *objektív* alakját is csak az esztétikumtól „kapja”; ugyanakkor tanácsos úgy is olvasni a mondatot, hogy a hangsúly a jelzett tagra kerül: esztétikum nélkül hiányozna a valóság *történetiségének* objektív *alakja*, vagyis a szükségképpen történetileg fennálló társadalmi szféra „önmagában” hiányos – éppúgy, mint az a természet Arisztotelésznél, amelynek éppenséggel a „kijavítására”, kipótlására szolgál a *művészet* –, „magától”, azaz „természetesen” még nem érzékelhetően (vagy akár: felfoghatóan) *történeti*, hanem „alaktalan”, „szétfolyó”. A történelem – az emberi civilizáció előrehaladása – az ember reprezentáló-mimetikus, ekképp kultúraalkotó képességének a függvénye: a reflexió teremti meg (teszi érzékelhetővé) annak valóságosságát, amit tükröz.

Az idézet első feléből továbbá az is kiviláglik, hogy az esztétikum mint szemléleti forma nem az „odakint”, a tudatfüggetlen „valóságban” már eleve kész formákra rákövetkező tükrözés, másodlagos leképzés vagy „utánzás”, hanem a *történeti formátumot* megalapozó jellegű; de mint ilyen, nem „kívurol” helyez a „valóságra” valamiféle szellemi formát, hanem éppenséggel a mindennapi létezésnek a változékony „talajából” származik, abból az „anyagból” emelkedik ki, amit majd „megformáz”. Ezt a, mondhatni, *dialektikus antopoiézist* fogalmazza itt Lukács rendkívül ökonomikusan. Visszakanyarodva tárgyunkhoz, így az is világos, miért szolgál az esztétikai tapasztalat a tudományos vagy a filozófiai megismeréstől *eltérő* ismeretbővüléssel: az esztétikum materiálisan, foghatóan *mást* állít elő; és pontosan azért, mert érzékileg felfogható, *csak általa beiktatható formálisdifferenciát visz belea mindennapi létben „már mindig is” prezentált valóság és a médiumokban reprezentált mélyszerkezet közé.* Ezzel szemben a tudomány közvetlenül ráillik a valóság szerkezetére (nincs érzéki differencia), a filozófia pedig eleve nem nyújt szemléleti képeket, csak fogalmakat, érzéki-jelképes világszerűség nélkül (túlságosan nagy a differencia).[47]

Itt gyorsan megjegyezzük, hogy az esztétikum autonómiájának a polgári korszakkal való beköszöntét természetesen Lukács már korán regisztrálta. Az értelem életimmanenciájának elvesztésével, írta ’14-ben, „a művészet önállósult: már nem képmás, hiszen minden példaképe elmerült; teremtett totalitás.”[48] De az esztétikai objektum ekkor még nem került viszonyba a valóság tudományos és filozófiai objektívációival. Továbbá annak szisztematikus kidolgozását sem végezte el, miként szippantja magába és transzformálja a történelem anyagát. Vagyis az esztétikai autonómia mibenléte itt még teoretizálatlan; közmegegyezés marad (Weber nyomán), nincs történelmi-materialista módon megalapozva.

Másfelől viszont ismételt hangsúlyozni kell, mert a szakirodalom rendre elsiklik efölött, hogy az esztétikai *termelő* még *A különös*ben is kimondottan *szuverénként* (vö. „partizánköltő”), alkotása pedig *autonóm teremtett totalitásként* van elgondolva. Lukács itt a következőként dönti el pártosság vagy tendencia kérdését: „Mit jelent a [...] pártosság? Először is hangsúlyoznunk kell: számunkra kizárólag az a fontos, milyen a műben művészi eszközökkel megformált állásfoglalás az ábrázolt világgal szemben. Hogyan képzeli maga a művész ezt az ő magatartását a valósághoz, az *életrajzi kérdés*, nem esztétikai [...]”[49]

A pártosság helyett Lukács által javasolt *tendenciózus* pedig nem a politikai irányvonalhoz, hanem „a valósághoz” való adekvát, infinitezimális (azt soha el nem érő, ki nem merítő) közelítésmód. Ugyanakkor az esztétikumnak a valóság tükrözésében nem pusztán a politikától, hanem a szcientizmustól is távolságot kell tartania. Mert noha műalkotás és tudomány kognitív kapacitásai egyenértékűek, sőt, ugyanazt az „objektív valóságot” közelítik (artikulálják), de eljárásrendjük és funkciójuk nem egyforma; viszonyuk komplementer: „[a] tudományos és az esztétikai visszatükrözésnek ez a közössége [...] csak annál erősebben aláhúzza az ellentétet: az újnak ugyanabban a jelenségében a tudomány megragadja az új (vagy újonnan felfedezett) összefüggések törvényszerűségét [...], a művészet ellenben érzékletes, közvetlenül



megélhető képmásban mutatja az emberi élet, a társadalom új jelenségeinek életszerű megjelenési formáját.”[50]

A *különőség* koncepciója szerint tehát a tudomány és az esztétikum felelős a történelmi valóság artikulálásáért. Viszonyuk *diszjunktív szintézisként* írható le: elválnak egymástól, „polarizálják” a megismerő tudatot, de mindkettő igaz, ami Lukácsnál annyit tesz, *értelmes* (racionális) reflexiókat generál a társadalmi-történelmi létezés egyazon *közegéről*. Ez a gondolat – a két ismeretalkotó közvetítőszerv egyenrangú különállása – olyan fontos Lukács számára, hogy erre zárja magát *A különöséget*. [51] A tudomány többnyire a Természet (a biokémiai anyag), a művészet a Történelem (a társadalomfejlődés) tükre. Mint *felfogószervek* (erről ld. lentebb), mindkettő mindenekelőtt a *keletkezések* detektálására van beállítva. Így a számunkra itt most lényeges Történelem a koncepcióban nem más, mint a társadalmi átalakulások *eseményszerűújdonosságainak* a kibontakozási terepe. Így az esztétikum különösége a tudományos reflexióhoz képest – a fentiekén túl – abban áll, hogy előbbi mindenféle materiálisan lezajlott eseményszerűséget mint emberek alkotását, *antropomorfizált* módon örökösen *utánéltetővé* tesz a politikai (osztály)közösség számára, míg utóbbi olyan objektív, dezantropomorf anyagi folyamatokkal szembesít, amelyek legfeljebb felfoghatók, identifikációra azonban nem adnak módot. A Természetben nincs tragédia; a (dialektikus materialista módon elgondolt) keletkezés itt ártatlan. A Történelemben viszont, amit a történelmi materializmus logikája hajt, minden változás *tragikus*: tagadás, pusztítás, részleges megőrzés eredménye. A civilizációs változásoknak a logikáját leírhatja, elemezheti is a filozófia vagy a történettudomány; átélhetően artikulálni azonban csakis a művészet tudja. Ezért mondhatni: az esztétikai produkció a Történelem egyetlen valóságos *sorsképlete*. Az emberi tudat csakis az egyedi, különös és általános kategóriák váltakozásának tapasztalásával képes elgondolni a mozgását, a típusokkal való azonosuláson keresztül pedig akár belelépni; ezáltal pedig: kibontakoztatni saját eredendő történetiségét. [52]

Ha az esztétikum ebben a koncepcióban voltaképpen egy transzformátor, rákötve a történelem valóságára, az életre, az alkotóra és a befogóra, amely mindezekből utóbbiak számára előállítja a valóságos történelmet, akkor leírhatjuk a mechanikáját.

A műalkotás – az előbbieken nyomán – azért nem követi szolgáian az előre adott (prezentált) egyediséget, mert valamiféle kivonatolást, *szubsztrakciót* végez rajta. [53] Erre azért van szükség is, lehetőség is, mert *általánosság, egyediség és különőség* – az ismeretszerzés, azaz a fogalomalkotás, majd ítélet és következtetés alapkategóriái –, Lukács dialektikus-materialista ontológiai elköteleződése szerint, nem mentális („idealista”) képződmények, hanem magának az emberfüggetlen, objektív valóságnak az *elemei*; azonban a maguk tisztaságában sosem jelennek meg, nem prezentálódnak, pusztán mint szertesztét futó egyediségek, dezorganizált sokaságok. Így azonban egyik alapkategóriának „[s]incs önálló alakj[a] a valóságban”, hiszen még az egyedi is csak az általánossal szemben, azzal kontrasztban volna meghatározható: prezentált általános híján még az egyedi sem *egyedi*, noha „ott” „van”, valamiképpen létezik. Következésképpen az alapkategóriák hiába realitások – prezentálatlanságukban, a világban lappangva –, „elszigetelésük, állítólag önmagán nyugvó egzisztenciájú önálló alakokká való felfújásuk az objektív valóság lényegének és szerkezetének – idealista – meghamisítása.” [54]

Ezért van ráutalva az esztétikai megismerés a prezentált valóság szubsztrakciójára, *az elvétel általi bővítésre*: arra, hogy a prezentált és reprezentált közé érzéki differenciát iktasson. Mármost pontosan ennek instrumentuma a sokat emlegetett *típiizálás*. Ezáltal lehetséges, hogy a nem prezentált, lappangó kategóriák az objektívált különőségben (a műalkotásban) egyedi-érzéki megjelenéshez jussanak. Ez a *par excellence* esztétikai eljárás analóg ugyan a tudományos elvonatkoztatással (egyedi esetek megfigyelése vagy kísérletek alapján való törvényalkotás), mégis eltér tőle, így nem általános, hanem különös figurációkat ad. Egyedi, különös és általános alapkategóriái, továbbá, nemcsak nem jelennek meg a hétköznapi valóságban, de, mint mondtuk, sem ott, sem a reprezentációs síkon nem különíthetők el egymástól: „nem önmagukban nyugszik az egzisztenciájuk”, hanem egymásra támaszkodnak, pontosabban: a különőségnek az általános és egyedi szélsőértékei közt nyíló köztes mezejében folyton átmennek egymásba, dialektikus összjátékként reprezentálódnak. Ebben a mátrixban az *egyedi* és az *általános* analóg – de nem egyforma – *szubjektív és objektív* szembeállításával; a különös elvileg ez utóbbiak között is áthidaló, avagy „közvetítő középfogalom” [55] míg egyediség és általánosság éppolyan „szélsőfogalmak”,

mint a *szubjektív* és az *objektív*; és mind csak „átcsapásként” vagy átmenetként áll elő.

Ám ebben a sémában értelemszerűen még a különösség sem lehet fix pont, még csak sarokpont vagy forgópánt sem, hiszen ez sem rögzíthető. Mivel ti. a dialektika nem csupán a gondolkodás, hanem egyenesen a *megismerés* logikus folyamatát – az ismeretek szabályos feldolgozásának (megfogalmazásának), megítélésének és következtetési láncolatba illesztésének szabályszerűségét – írja elő, ebben az episztemológiai modellben a különösség inkább, egy imént előkerült szóval, *közeg* („mozgási tér, erőter”[56]), amelynek szélsőértékei az egyedi és az általános, és amelynek a mezején a kettő közötti folytonos, ide-oda közvetítődés végbemegy. Nem mintha a szélsőértékek önmagukban léteznének, és csak rá volnának helyezve a különös mezejére; nem, a modell szerint ebben az erőterben állnak elő, ennek rezgése, hullámozása révén, dinamikus folyamatszerűségben, fokozatosan artikulálódva vagy kibontakozva, hol mint konkrét egyediség, hol mint elvont általánosság, hol mint szubjektív élmény, hol mint objektív törvény, sőt, hol mint művészi tartalom (típus), hol mint a belőle kibomló forma. Ezek mind-mind folyamatosan keresztezik egymást a *különösség* (a műalkotás) erőterében. És *elvileg* nem ábrázolhatók ezen kívül. Ennélfogva itt semmilyen alakzatnak, amely a három alapkategória valamelyikével szükségképp mindig számbavehető, nincs véglegesen rögzített jelentése; a sajátosság terében ugyanis nem maguk a kifejezések csapódnak ide-oda, hanem a kifejezések értelme, jelentésmezeje, felfogása mélyül el, gazdagodik. Tehát nem arról van szó, hogy a teljes lexikai készletet be lehetne sorolni a három kategória valamelyikébe, és így előállíthatnánk a tudás enciklopédiáját. Az ilyesmi Lukács szemében merő pozitívizmus. A különösség mezője magának a dialektikus gondolkodásnak mint az aktív ismeretszerzésnek, a tudat és a valóság dinamikus viszonyának a színtere: az a közeg, ahol jelszerű vagy fenomenális objektívációk, első pillantásra túlságosan általános vagy túlon túl egyedi, ennélfogva a felfoghatatlanságig vagy a teljes jelentéktelenségig menően elvont jelenségek más objektívációkkal viszonyba állítódva fokozatosan „konkretizálódnak”, Lukács kedvelt fordulatával: „megfoghatóvá válnak” – azaz egyediséggé, *ezzé* a jelentéssé, *ezzé* a kategóriává –, miközben elháríthatatlanul felvetik az újbóli általánosítás, a tipizálás vagy az elvonatkoztatás lehetőségét is – ahogy *ez* a konkrét, szó szerinti jelentés metaforizálódik, ahogy *ez* a konkrét, egyedi vonásoktól szabdalt arc egy korszakot jelképezhet, ahogy *ez* az eszme történelmi korszakokon átnyúlva az emberiség felszabadulásának mindenkori vezéreszméje lesz. És mindennek a kerete – jobban mondva: az ebből kiolvashatóvá váló értelmezési keret – semmi más, mint a mindenkori életjelenségeknek, céloknak és vágyaknak értelmet adó *totalitás*: adott történelmi korszak „szociális külvilága”, maga is az osztálytársadalmi munka (igaz, külsővé lett, elidegenült – de az esztétikum által visszanyerhető) produktuma, intézmények közvetítéshálókat szövő rendszere.[57]

Az egyes objektívációk jelentésének, akár mibenlétének eredendő eldönthetlensége (egyedi? általános? konkrét? elvont?), a jelentések folytonos ide-oda csapódása elvont általánosság és konkrét egyediség között (akár mint ismeretbővülés, tanulás, akár mint a *szavak* mint általánosságformák történetisége) kifejeződik magának a *különösnek* a *szóalakjában* is; Lukácsnak ez a váratlan eszme-futtatása „a szójelentés nyelvi ingadozásáról” az *Aufhebung* sokértelműségét mint a megszüntetve-megőrzés szellemi-dialektikus mozgásának érzéki (kettős értelemben: *szó szerinti*) kifejeződését ünneplő Hegelére emlékeztet. Becses számunkra, mert demonstrálja, hogyan hozza a dialektikus gondolkodás mozgásba az olyan ellentétpárokat is, mint szóalak/jelentés, és hogyan lesz termékenyen eldönthetetlen, hogy a szöveg a *különösségről* mint érzéki, netán szellemi jelenségről, avagy mint leírt jelsorról beszél-e; ennélfogva megítélhetetlenné teszi, hogy a dialektika voltaképpen „elvont gondolkodás”-e, netán „szellemi aktivitás”, avagy a *jelölők* (*szabályozott*) *játéka*. (Az idézet az összes eddig tárgyalt mozzanatot érinti.)

„Míg [egyediség és általánosság] már nyelvileg meglehetősen exakt [*sic*] jelentésűek, addig a »különösség« kifejezés jelentése meglehetősen sokértelmű. Éppúgy jelöli a feltűnőt, kiemelkedőt, szembeszökőt (mégpedig mind pozitív, mind negatív értelemben), mint a specifikust: gyakran a meghatározott szinonimájaként használják, mindenekelőtt a filozófiában stb. A nyelvi jelentésnek ez az ingadozása nem véletlen, de ugyancsak nem jelent szétfolyó alaktalanságot; csak a különösség alapvetően helyzeti jellegére utal, hogy ti. relatív általánosságot képvisel az egyessel szemben és relatív egyediséget az általánoshoz való viszonyában. Mint mindenütt [, úgy a helyzeti relativitást itt sem szabad statikusan felfogni, hanem folyamatként kell tekinteni]. [Ezt a jelleget mutatja] [m]ár ennek a »középnak« általunk kiemelt átcsapása

a szélső fogalmak egyikébe. Nemcsak arról van itt szó, hogy ismereteink bővítése és elmélyítése az általánosságot igen gyakran különösséggé változtatja át. De azt is láttuk, hogy az igazi tudomány egyes esetekben kénytelen a relatív általánosságokat épp különös jellegük folytán helyesen meghatározni. [...] Így tehát a különösségben, a meghatározásban, a specifikációban a kritikának, egy jelenség vagy törvényszerűség közelebbi, konkrétabb meghatározásának [egy-egy eleme rejlik]. Kritikai konkretizálás ez[,] a reális közvetítéseknek fölfelé és lefelé való feltárása által[,] az általános és az egyedi vonatkozásában. [...] [A] különösségben legalább éppannyira a megismerés mozgási elvét látjuk, mint a dialektikus út egy szakaszát, mozzanatát. *A szójelentés nyelvi ingadozása tehát nincsen egészen összefüggés nélkül a különösség logikai értelmével és módszertani funkciójával.*”[58]

Mire való a különösség masinériája?

A hétköznapokban látszólag közvetlenül felfogott dolgok, tárgyiságok, emberek, kapcsolatok, eszmék és átfogó objektivációk (társadalom, történelem, természet) valójában mind-mind közvetítéseken keresztül érkeznek az elméhez. A filozófia éppúgy, mint a műalkotás, ezt az általános szimulációt világítja át. Az így létrejött alkotások is közvetítések lesznek, de magasabb („reflektáltabb”) szinten, mint a mindennapokban: nem a látszólagos közvetlenséget adják vissza (reprezentálják), ez esetben ugyanis csak fétiseket állítanak elő, hanem a látszólagos közvetlenséget előállító (prezentáló) és azt értelemmel telítő apparátust: *az empirikusan érzékelhetetlen totalitás mélyszerkezetét.* Ha pedig maximálisan reflektáltak, közvetlenül a reprezentációt képesek (immár nem hamisan) prezentálni. Azaz az emlegetett differenciát beiktatva jelenség és lényeg közé megtapasztaltatnak valamit, ami *per definitionem* tapasztalhatatlan: hogy a prezentáció ráutalt a *társadalmilag-történetileg konstituált* transzcendentálisra. A „közvetlenség elvetése” a „defamiliarizáció” közismert sklovszkiji elméletét idézi, de nívósabb, kvázi-kantiánus problematikába ágyazva: „ [Esztétikai] tárgyakon az alkotó jobban ismeri meg önmagát, legigazibb társadalmi rokonszenveit és ellenszenveit, mint magában az előítéletekkel teli, rögeszméktől korlátozott mindennapi életben [...]. Ha a művész így elveti a mindennapi élet eredeti közvetlenségét, ez nem semmisíti meg a különösbe emelkedő általánosítást, hanem ellenkezőleg, *új közvetlenség jön létre magasabb színvonalon.*”[59]

Természetesen minden dolog a maga azonosságában is csak közvetetten volt (látszólag) közvetlen, csak épp ezt elleplezte az eldologiasult („polgári”) tudatállapot. Az esztétikumban azonban, és ez adja legfőbb kritikai potenciálját, *közvetlenül érzékelhetővé válik a jelenvaló közvetett közvetlensége: prezentálódik rejtett reprezentáltsága.* És nem csupán elvont, filozófiai módon, hanem teljességgel érzéken, konkrétan – hisz *figuratíván* (emberi típusokkal) megy végbe. „Mivel [a művészeti] funkció a különösségre, azaz egy *szimbolizáló általánosításra* irányul, ezért az a tendenciája van, hogy megszüntessen mindennemű fetiszizálást, mégpedig ismét nem direkt módon, gondolati leképződése által, hanem azzal, hogy az emberek életének minden tárgyi mozzanatát konkrét emberek közötti vonatkozásnak tünteti fel.”[60]

Ez a tétel megfelel annak a defetiszizációs elvárásnak, amelyet *A tőke* előrebocsát, de persze nem rendel a művészi praxishoz. A mélyszerkezeteket megfelelően tükröző esztétikai tárgyak voltaképpen átvilágítják, milyen mechanizmusok produkálják a valós közvetlenségének hamis alakzatait: tetten érhetővé teszik azokat a konkrét emberi érintkezéseket, amelyek a kapitalizmusban elvont, személytelen viszonyoknak (szerződésnek, adásvételnek, jogalkotásnak stb.) vagy a gazdasági pozíciójuk által rájuk kényszerített „karaktermaszkoknak” tűnnek.[61] A lukácsi esztétika voltaképpen nem is annyira szocialista, sokkal inkább *infrarealizmus* – így és ezért a tudományos marxizmus művészetfilozófiája. És “minél nagyobb a művész ember- és világismerete, minél több ilyen közvetítést fedez fel, s ha szükséges, követ a legszélsőbb általánossáig, annál határozottabban [megszünteti a prezentáltak fetiszisztikus egyediségét a konkrét különösségben]. Minél nagyobb az alkotóereje, annál érzékelhetőbben fogja a felfedett közvetítéseket egy új [reprezentált] közvetlenségbe visszavezetni, s ebben szervesen összpontosítani: az egyediségből különöst fog formálni.”[62]

A művészet tehát a mindenkori (hétköznap, történelmi-társadalmi kontextus, de akár a kultúripar, a „média” kódolta) prezentálódás *különös* reprezentációja, egyszersmind a reprezentáció (a tudományos és filozófiai fogalomalkotás) *különös* prezentálódása, a kettő dialektikus egységében, a két létsík (közvetlen és közvetett, immanens és reflektált, egyedi és általános) minimális, a médiumok iktatta *különös*

differentenciájában, a totalitás az esztétikai tapasztalat során előálló (a tudományossal megegyező!) keretében.

Ezeket a síkok közt különösségeket produkáló közvetítőket, vagyis a kulturális médiumokat Lukács „természetes felvevő szervek”-nek nevezi,[63] azaz voltaképpen afféle, többször előkerült kifejezéssel, *protéziseknek*: ez jogosítja fel a mai értelmezőt arra, hogy szocialista (vagy infra-)realizmus-elméletét *avant la lettre* médiaelméletként olvassa, ahol a gépszerű-mesterséges szervek (a tudomány és a művészet eltérő diszpozitívumai) az ember (hiányos) organizmusa kiterjesztéseiként szolgálnak. Ezek végzik el a kivonás, a „szubtrakció” *defetiszizációs* műveletét, amelyet a filozófiaként művelt történelmi-materialista dialektika a gondolkodás kategóriáira (fogalmaira), a szaktudományként művelt történelmi materializmus az árucserélő tőkés társadalmakra, a művészet a hétköznapi tevékenységekre („az életre, a konkrét életjelenségekre”[64]), a dialektikus-materialista tudomány pedig a természetre (a fajok eredetére és fejlődésére) alkalmaz, hogy előállítsa, sorban, a dialektikus logika; a kapitalizmus; a típus; a matéria, és mindezek törvényszerűségeinek különféle *reálabsztrakcióit*.

A közvetítések rendszerének a közvetítéseken (a művészet és a tudomány „természetes felvevő szervein”) keresztüli felfedésével mindegyik célja a látszólag kötött, végleges, változatlan alakok vagy objektivációk, ahogy ma mondanánk, *történetiesítése* – konstruáltságának, azaz re- és dekonstruálhatóságának demonstrációja. Ezt a defetiszizációt Lukács rendre az eldologiasult (hétköznapi) objektivációk feloldásaként, „folyékonnyá” olvasztásaként, „processzualizálásaként” szemlélteti – nem is olyan távol Gilles Deleuze ontológiájától. „A materialista dialektika [...] *kialakítja* az objektív valóság megközelítését és éppígy a gondolkodás folyamatszerűségét mint e megközelítés eszközét [azaz: médiumát vagy kultúrtechnikáját – SB] [...]”[65]

A fentieket egybefoglalva: a megvalósult lukácsi szocialista vagy infrarealizmus *olyan kultúrtechnika, amely a teljes történelmi-társadalmi valóság folyamatsorozatát közvetítő (hitelesen visszatükröző) médiumként szolgál*. Sosem nyújt végleges, mindig csak aszimptotikus (megközelítő), azon belül „extenzív” (kiterjedt, epikus) vagy „intenzív” (sűrített, lírai) szemléletet a dinamikus (mozgásban lévő, drámai) „totalitásról”. Mivel pedig ezen a közvetítésen túl ez a valóság máshogy nem állítható elő, a tükrözés bizvást nevezhető produktívna.

De hogyan lesz mindennek – az esztétikumnak – tényleges hatása a történelmi-materiális valóságban? Hogyan „hat” a mű? *Azáltal, hogy kitágítja a befogadói által szemléletileg felfogható valóság (a „világ”) határait*.

Ezt voltaképp minden valamirevaló műalkotás elvégzi. „Az ilyen [át]alakítások esztétikai értéke attól függ, milyen finom érzékkel, milyen mélyen és átfogóan képes a művész megragadni a mozgásirányt e különösségek mássá-levésében s alakítani őket újdonságuknak [sic] megfelelően.”[66] Ez az óhatatlanság, ahogy a legnagyobb művészeknél osztályelfogultságaik ellenére (de éppen művészi leleményük és történelmi fogékonyságuk révén!) is áttör a történelmi-társadalmi reália egyedisége vagy újdonsága, nem más, mint „a valóság diadala”[67] – így lehetséges, hogy Balzac, Tolsztoj vagy Ibsen művei a szerzők politikai álláspontja ellenére is kifejezték koruk igazságát. Azért megy végbe automatikusan, mert semmilyen nyelvi, textuális, vizuális vagy auditív médium nem vonhatja ki magát saját történelmi-társadalmi szituációjából; a forma mindig rögzít. Így az esztétikum létmódjából következik, hogy semmilyen művészet nem szólhat pusztán önmagáról, nem lehet tisztán önreflexív; ha készakarva az, akkor mint szolipszisztikus önreflexió („tükrösínjátéka agyadnak, / mely hallgat és befele néz”),[68] „a művészet tartalmát és formáját eltorzítva”[69] tükrözi az izolált (polgári) individuum ideológiáját és annak partikulárisan önelégéséges igazságát, de sosem az objektív realitást, amelyen belül ez a partikuláris önelégésesség, amely örökkévalónak (pl. örök szépségnek), múlhatatlanul klasszikusnak képzeletileg magát, a hamis egy mozzanataként lepleződik le.

A szocialista realizmus azonban – ezt Lukács sem tagadja – mégis valami újat hozott; másként avatkozott a valóságba, mint a polgári remekművek. Mert hiszen mi történt a szocreál megjelenésekor?

*Új esztétikai szituáció állt elő.*

A szocreál nyomatékositotta azt, hogy a továbbiakban érvénytelenek a hagyományos realizmus polgári kódjai. Illúzióként lepleződött le a semleges, objektív leírás és az elfogulatlan, külsődleges szemlélő (szubjektum) éles elválasztása. Fétisnek bizonyult a transzhistorikus értéként felfogott műalkotás is, csakúgy, mint a depolitizált, autonómnak tekintett esztétikai mező. Tehát magának az addigi defetiszációs apparátusnak a hitele kérdőjeleződött meg. Ez a marxi apokalipszis episztemológiai hozadéka: semmi sem az, aminek látszik. A szocreál elmélete erre a szituációra reagál, ezeket a belátásokat érvényesíti. Nem *elvont, általános előírás*, hanem a marxizmus függvényében szemlélt történelmi-társadalmi valóság kihívásaira válaszul alkotott teória. A szocreál így nem szubjektív önkényből jött létre, forrása nem a sztálini akarat, jelentősége túlmutat a szovjet vitákon, amelyek csak epifenomének, szintén reakciók a megváltozott történelmi helyzetre. A szocreál valódi kondíciói: a tömegtársadalom és a tömegmédiá, a történelmi materialista elméleti áttörés, majd a proletár forradalmak valóságos lezajlása, a Szovjetunió létrejötte. Gorkij ennek a folyamatnak a lezajlásával, utólag válik előfutárrá, „a szocialista realizmus atyjává”. Ugyanis csak ezeknek a társadalmi-történelmi-elméleti feltételeknek a teljesülésével rögzíthetett a reflexiónak ez a speciális esztétikai rendszere.

Előző korokban nem azért nem létezhetett a szocialista realizmus, mert nem volt Szovjetunió (és Sztálin és Zsdanov), hanem azért, mert a történelem emberi alanya (nem feltétlenül a proletariátus) még nem ért el a reflektáltságnak arra a szintjére, ahol tudatformáját és történelmi tapasztalatát megfelelő esztétikai objektumokba képes önteni, vagy rájuk ismerni a számára adódó művekben. A szocreál lényege a „néplélek” (*A történelmi regényben*) vagy a proletár osztálytudat (*A realizmus problémáiban*), természetesen nem szociológiai értelemben, hanem mint a történelem materiális valóságának „autentikus” lenyomata, aminek az élményét az esztétikum bárki számára megélhetővé teszi.

Ezzel szüntethető meg bármely befogadóban a polgári tudatforma, amelyet éppen az jellemez, hogy „nem lehet meg illúziók nélkül”. A proletár osztálytudattal szinkronban lévő műalkotás minden korábitól eltérő reprezentációs *alakzat* vagy *forma*. Olyan állandó kiterjedésben lévő *mozgásképet*[70] hivatott nyújtani a totalitásról, amely, lévén maga is e totalitás része (az esztétikum evilági), szétfeszíti a reflexiók sík (a „világ tükörképe”) előzetes kereteit, ennél fogva *kitágítja a prezentált valóság reprezentabilitását*. A világban megjelenő *különösséginfr*strukturálisan alakítja át a valóságot, ezáltal indukálva konkrét és effektív változást a világban. Pontosan úgy, ahogy a kommunista eszme megjelenése feldúsította a polgári világ lehetőségmezőjét, hogy aztán a Szovjetunió megalakulása kiszélesítse a kapitalista valóságot egy rajta túllógó világ alternatívájával, és ahogy a család eltörlésének és az állam elsorvadásának a kilátása megmutatja azt is, hogyan fog festeni a szocializmust követő társadalom: a kommunizmus. Ugyanezt hajtja végre a maga módján a természettudomány: a newtoni fizika, majd a kvantummechanika és az atomtudomány is valóságosan kibővíti a valóságot: ténylegesen új rétegeket told hozzá a szemléletileg felfoghatóhoz. „Az esztétikai visszatükrözés éppúgy, mint a megismerésszerű, a valóság totalitását akarja kibontakoztatott tartalmi és formai gazdagságában megragadni, feltárni és sajátos eszközeivel reprodukálni. Azzal mármost [...], hogy [a különösséget a valóságba iktatva] megváltoztatja a szubjektív menetet, minőségi változásokat hoz létre a világ tükörképében. A különösség immár [az esztétikum egyedi médiummá, sajátos » felvevő szervvé« válásával a 19. században] megszüntethetetlen rögzítést nyer: rajta épül fel a műalkotások formavilága. [...] [A]z a tendencia, amelyet a [tudományos] megismerésben kiemeltünk, hogy ti. a folyamat egyre tovább hajtja az általánosság határait és az egyediség határait is, az esztétikai visszatükrözésben is hatékony. *A művészeteknek nem volna történetük, ha az élet megváltoztatásával nem tolódnának ki tovább a megismert világ határai, megismerhetőségének eszközei a művészetben is.*”[71]

Hogyan formalizálható a lukácsi szocialista vagy infrarealizmus nyelvén egy-egy esztétikai alkotás működése?

A művészet az egyes-egyedi társadalmi jelenségekből alakítja ki egy-egy korszak *típusait*; ezek „a művészet tartalmi eleme[i], az élet kategóriá[i].”[72] A *típus* – mint azt minden szovjet esztétikai tankönyv nyomatékosan leszögezte Vlagyivosztoktól Prágáig – nem az *átlagos*. [73] A művészi típus sajátlagosan megformált: nem tudományos ismeret, hanem *figuratív igazság*, egy-egy korszak egyénített általános törvénye. Átlagokban csak a polgári kalkuláció gondolkodik; az átlag sematikus, adatszerű, a típus viszont mélyértelmű, mert érzéki, azaz szemlélhető, egyben jelképes, azaz sokjelentésű. Ennél fogva

kimeríthetetlen az identifikációs potenciálja, hisz nem köthető egyetlen személyiséghez, nincs végső referenciája: senki sem Bovaryné, de bárki azonosulhat vagy azonosítható vele. Amellett, hogy kollokvialisan figurákat nevezünk *tipikusnak*, akár egy-egy helyzet, viszony, tett, öltözködés- vagy viselkedésmód, sőt, karakterjegy, jellemvonás is az lehet. Annyi a lényeg, hogy legyen kivetíthető a társadalmi mezőre, megjelenése legyen *megmagyarázható*, azaz levezethető társadalmi *célszerűségekből*. Ám ez az induktív képlet nem fordítható át dedukcióba: a célszerűség felfedezése eleve megkívánja, hogy meglegyen a hozzá tartozó típus.

Ilyen tipikus *tartalmakat* megformálva a művészet megszünteti az ábrázoltak közvetlen, jelenségszerű, fetisisztikus egyediségét (általánosítja őket, bennük összpontosítja az egész adott korszakot); de egyben, „magasabb szinten”, megőrzi érzékiségüket, nem teszi elvont általánossággá. A tipikus – az egy-egy alakban, szituációban, vonásban „konkretizált általánosság” – indítja be azt a dialektikus cserefolyamatot, amelynek során játékba lendül a *partikuláris* (az itt-és-most jelenlévő, az esetleges) és az *általános* is (a törvény, mely öröknek tetszik), hiszen mindkettőt megtestesíti; így, általánost és egyedít ötvöző specifikumában jelzi előre a *különösséget*, minden esztétikai objektum átfogó kategóriáját. Mondhatni, minden ilyen objektum lejátsza mikrodimenzióban a Történelmet, ami semmi más, mint általános, egyedi és különös folyamatos, *dialektikus helycsereje, körforgása*. Mind csak így, sajátos „hármasegységben” (egyfajta diszjunktív szintézisként) jelenhetnek meg, külön-külön nem. Ennélfogva valósul meg a műalkotásban esetlegesség és szükségszerűség, másfelől szingularitás és univerzalitás, harmadrészt konkrétumok és absztrakciók konstans cserefolyamata – a különösség történeti „forgópántján” keresztül.

Azért térünk vissza újra meg újra ehhez a mátrixhoz, mert a benne végbemenő, diszjunktív dialektika (ahol a különös szintézisei újra meg újra szétesnek általánosságokra és egyediségekre, hogy aztán újból összeálljanak) a lukácsi esztétikának a vizsgálódások minden szintjén ismétlődő alapmozgása.

Lukács teljes joggal vélte úgy, hogy ennek a három alapfogalomnak (általános, partikuláris, különös) és a köztük végbemenő cserekapcsolásoknak a kidolgozásával járul hozzá legnagyobb mértékben a tükrözés engelsi-lenini elméletének művészetelméleti kiaknázásához: a „valódi marxista esztétika” megteremtéséhez. Ez a mátrix evidensen felülírja a hegeli tézist, miszerint a művészet a filozófiai fogalmiságnak alárendelt, merőben érzéki látszás volna; hiszen a cserefolyamatnak az univerzális is csak egy mozzanata. De Lukács ennél meghökkentőbb következtetést is levon. Nevezetesen azt, hogy a valóságot sajátos (organikus és mesterséges, egyéni és társadalmi) médiumaival feldolgozó emberi elme valamennyi „természetes felvevő szerve” (kultúrtechnikája) közül *voltaképpen csak a művészet gondolkodik*.

Ez a következtetés annál innovatívabb, modernebb, mert nem pusztán azt jelenti, hogy az ember a *művészettel* gondolkodik (ahogy Arisztotelésznél az ember „a lelkével gondolkodik”),[74] hanem azt – és éppenséggel *ez* adja az esztétikum sajátosságát –, hogy az igazán sikerült műalkotás, noha magától értetődően csak alkotó által jöhet létre és megelevenedése a befogadásra utalt, a dialektikus cserefolyamatot az emberi tudatműködéstől függetlenül is műveli önmaga (mint partikuláris és általános különös objektívációja) és a valóság (a típus forrásául szolgáló folyamatgyüttes) között. Ez minősíthető az önmagáról tudó, emberi percepció mintájára felfogott „*esztétikai gondolkodásnak*”, a valóság folytonos tükrözésének, amely nem csupán a valóságra, hanem „önmagára” – saját fogalmai keletkezésére – is reflektált. Így az is nyilvánvaló, hogy ez az esztétikai gondolkodás nem azt az arisztotelészi eredetű, a romantika által kiaknázott felfogást jelenti, hogy a művészet, szemben a fogalmi-diszkurzív gondolkodással, érzetekben, benyomásokban, sejtelmekben, netán képekben gondolkodna, vagyis egyfajta *intuitív valóságsszemlélet* lenne.[75] Ha így volna, a művészet folyton irracionalizmusba sodródna, megszűnne egyetemes kognitív potenciálja, társadalmi célszerűsége. Az a felismerés a lényeges, hogy érzéki és jelképező (szimbolizáló) eljárásaival a művészet a maga különös módján az általánosság valós struktúráját reflektálja és (re)produkálja az egyediben. Azért egyedül a művészet gondolkodik, mert csakis ez aknázza ki konkrétum és absztrakció, matéria és fogalom teljes, konkrét, életvilágszerű körzetét azáltal, hogy megteremti ezeknek a – polgári idealizmusban és a vulgáris dialektikában mereven elhatárolt – szféráknak az egymásba játszatásához szükséges *mezőt*: pontosan a különösséget; egyszersmind mert felvázolja ennek a dinamikus-dialektikus hármasegységnek a kontextusát is: a történelmi-társadalmi világot, amelyen belül egy-egy majdani általánosság (fogalom) kezdeti, egyedi alakjában (konkrétumában)

egykor kipattant, mérvadó jelentőséget szerzett mint egy-egy tipikus figura, életösszefüggés, viszonyrendszer; majd a tudományos törvényhez hasonló erőre emelkedett, adott világ *jellegadó különösségévé* vált, és egy pillanatra, meglehet, öröknek tetszett – mert belülről minden világ múlhatatlan –, hogy aztán tovagördülésével, akár elsüllyedésével *különösségének* a státusza is újfent módosuljon: általánosságból visszaalakuljon pusztán csak egy korábbi világ meghatározottságává, majd partikuláris nézetté, merő különcséggé. Az *egyedületesetek* („különös emberek különös sorsa”), *szituációk*, *tárgyiságok*, *problémák* egyfelől, az *általános fogalmak* „szélsőértékei” másfelől, „állandó kölcsönhatásba [kerülnek], folyamatosan átcsapnak egymásba”[76] az érzéki-jelképes különösségek „középkategóriáin” keresztül, valamely világtól keretezve, amellyel „intenzív totalitást”,[77] önelégséges „*műalkotáségyéniséget*” alkotnak. Ez a gondolkodás nem diszkurzív, de nem is pusztán képi vagy intuitív; ez a művészet objektív médiumában zajló, kollektív, *figuratív gondolkodás*, a történeti-társadalmi valóság sajátos *feldolgozási módja*, textuális *szimbolizációja*, ahol mind a receptor (a mű), mind az elsődleges és másodlagos recipiens (a szerző és a befogadó) munkára van fogva: együtt transzformálják („felfogják”, „megformálják” és „utánélik”) dialektikusan azt, ami recipiálódik (a prezentált valóság): prezentálják a mindenkori reprezentációt; közvetítik a közvetítést.

Ez a mélyszerkezeti mozgás pedig végső soron nem más, mint a mindenkori Történelem *reprezentabilitása*; az, aminek a révén a létezők kaotikus zajlása objektív mintázatokká tisztul, értelmes láncolattá áll össze, majd újból szétesik. Ezt teszi érzéki-jelképesen megtapasztalhatóvá a műalkotásforma.

Ennyiben ma, számos kultúratudományi fordulat után, ki-ki preferenciája szerint eldöntheti, hogy annak, amit Lukács elvont, akár elcsépelet módon, valójában további kreatív értelmezésre nagyon is nyitottan *formának* nevez, a mai bölcseszett- és kultúratudományokban a nyelv, a materiális szöveg vagy a média felel-e meg jobban. De az analogizálás vagy megfeleltetés helyett érdemesebb talán egy metaforával érzékeltetni – pontosan azért, hogy elkerüljük a forma mibenlétének végleges rögzítését, eldologiasítását, vagyis hogy aláhúzzuk „historikus” jellegét, állandó változékonyságát. Léteznek olyan végtelenül forgatható és változó „mágikus kockakirakók”, amelyek nemcsak megtörik, azaz alkotóelemeire bontják a fényt – mint az ún. optikai prizmak –, hanem azt a látszatot keltik, mintha még a formájuk (külalakjuk) is a rajtuk áttört fénynek, azaz vizuális tartalmuk összetételének a függvényében változna. Ilyesfajta világtükörként érdemes elképzelnünk a lukácsi formát mint esztétikai médiumot – a metaforában a fény: a Történelem.

A realista mű nem önmagában a valós általános törvényszerűségeit rögzíti (erre a tudomány való). Hanem „olyan különösnek érzékletes, jelképes formálása, amely [a valósnak] mind általánosságát, mind egyediségét magában foglalja, magában megszüntetve-megőrzi, amelynek formaadása nem törekszik általános alkalmazásra a tudomány értelmében, hanem ennek a határozott tartalomnak a forma által való alakítása következtében az egyetemes [potenciálisan bárki általi] utánélés lehetőségére irányul.”[78]

A mű érzékiségének és jelképségének (konkrét és elvont, materiális és metaforikus mivoltának) „utánélése” valóságos kognitív hozadékokat: *a valóságismeretnek és a Történelem élményszerű megtapasztalásának a többletét* kölcsönzi. A kiinduló hipotézis alátámasztásaként pedig álljon itt még egy rendhagyó idézet a később kiteljesített esztétikai elméletből: „[...] a lehető legvilágosabban a művészet tudja megmutatni a történelem színpadán a maguk emberi teljességében teljességgel változó alakokat, és ezáltal ő mondhatja ki: milyen emberi értékek érdemlik meg, hogy kialakítsák, megőrizzék és esetleg továbbfejlesszék őket, és melyeknek jut joggal osztályrészül a feledés Orkusza.”[79]

Ez az igazságszolgáltató színrevitel – a Történelemé –, ennek a köznapi valóságnál intenzívebb tükörjátéknak a katartikus átélése, végül, ennek a történelmi ítéletnek a befogadói *tudomásul vétele* ruházza fel emancipációs potenciállal az esztétikai tapasztalatot; a Történelem mint epikai totalitás mentális befogadása nyitja meg a valóságos felszabadulás lehetőségét. Ez az emancipáció nem történetileg-társadalmilag értendő (nem jogi kötöttségek alól szabadít fel, nincs közvetlen köze a technológiai fejlődéshez stb.), hanem – a fentebbi értelemben – a valóság reprezentációs síkjának, adott történelmi szituáció *reprezentabilitásának* a műalkotáson keresztüli szétfeszítéseként; az esztétikai tapasztalatban megképződő kollektív szubjektum (az emberiség) *lehetőséghorizontjának* formális kitágításaként. Így, ezzel a

tudatformálással növelhető a politikai cselekvőképesség; így törhető meg egy-egy reprezentációs rezsím. Az esztétikum hatóereje ugyanis mindenekelőtt abban áll, hogy – a befogadó megrendítésével, a haladás tudatosításával, az emberiséghez tartozás nyomatékosításával, a defetiszizálással és így tovább – másfajta, aktív-tudatos viszonyulást formál ki „az élethez”, akár az életvezetés és a társadalmi-természeti „anyagcsere” megváltozott gazdasági-politikai formáihoz.

A mű, habár tükrözés, egyszerre mutat túl mindazon, ami közvetlenül prezentálódik, és marad mindörökké kevesebb nála; esztétikum és történelmi-társadalmi valóság közvetlenül egymásra utalt, Lukács szerint mégsem kerülhetnek fedésbe, csúszásban vannak: „a műalkotás egyéniség – éppen mint valóságbenyomás – felülmúlhatja intenzitásában a közvetlenül adott valóságot, noha [annak] alkotásfolyamatát a művész sohasem képes teljesen kimeríteni.”[80]

Így aztán, hiába valóságos tükörlabirintus az esztétikája, Lukács valóság és szimuláció, prezentáció és reprezentáció, karakter és típus, jelenség és fétis, empirikus és transzcendens, végül, világ és műalkotás elvi *megkülönböztetethez* mindenén túl fenntartja. Hiszen az esztétikai igazság megmutatkozása itt mindenekelőtt arra van kalibrálva, hogy ezek érzékelhetetlen különbségét életbe léptesse, az elkülönülő élményében részesítsen minket.

Ezeket a különbségeket azokban az „esztétikai államokban” (Schiller), amelyeket a tömegmédiá korában az európai és észak-atlanti modernség létrehozott, éppolyan lehetetlen megmutatni, mint a határvonalat bármilyen tudomány, művészet, filozófia által véglegesíteni. Amint azt Lukács is megsejtette, amikor a realizmus, az „alakító visszaadás” valóságteremtő hatásáról vagy a megismert (reprezentábilis) világ határainak effektív kitolásáról értekezett. Megsejtette – de emellett fent kellett tartania az objektív valóság képzetét, egyszersmind a neki megfelelő tagok (prezentáció, konkrétum, világ stb.) primátusát az összes bináris kódban.

Ennek miéértjére a válasz érzésem szerint az, hogy számára az objektív valóságot a marxizmus-leninizmus mesterdiskurzusa írta le „tudományos hitelességgel”, azaz úgy, mintha közvetlenül egybeesne a történelmi-társadalmi alakulásfolyamattal.

Ez a mesterdiskurzus nem csúszott, nem csúszhatott el úgy, ahogy az összes egyéb reprezentáció, mindenféle tükröződés; mint térkép, elvileg tökéletesen lefedte a tájat. Ez pedig súlyosan korlátozta az – amúgy autonómnak beállított – lukácsi esztétikum reprezentációs kapacitását. Így ugyanis, végső soron, nem az elmefüggetlen valóságot kellett produktívan visszatükröznie, hanem azt a nagytörténetet, amit a marxizmus-leninizmus (de nem a sztálinizmus!) írt a társadalomfejlődés szakaszairól, (bevégzett) céljáról, szereplőiről és értelméről, a kisajátítók kisajátításával és az osztály nélküli társadalommal bezárólag. Ugyanis éppen azokat az esztétikai objektívációkat minősíti Lukács a történelmi valóság hiteles képének, ennél fogva sikerült alkotásnak, amelyeket képes megfeleltetni a társadalomfejlődés előkódolt fázisaival. A közvetlen valóságtól eltérhetett a reflexió, hiszen a történelmi materializmus sosem bízott semmiféle közvetlenségben. De ettől a nagytörténettől nem. Minden sikerült realizmus, lett légyen nagy-, kritikai, szocialista vagy infra-, Lukács olvasatában rendre Marx és Lenin fogalmait antropomorfizálta; a típusalakok végső soron mindig *A tőkét* vitték színre. Akkor is, ha a fejlődés vonalát végül *A különőség* is nyitva hagyja.

Ez a lukácsi modell összetettebb esztétikát és élvezetesebb olvasatokat eredményezett, mint amire a zsdanovit követ(él)ő irodalmárok valaha is képesek voltak; de nyilvánvaló a korlátossága. Amint a marxizmus-leninizmus hitele megszűnt – amint más diktálta a valóság törvényeit –, sokak számára félreérthetetlen lett, hogy a lukácsi realizmus is csak szimulált.

## 5.

Jogos egyáltalán a szocialista realizmus elméletének tekinteni a lukácsi esztétikát, ha egyszer – szemben a



zsdanovi modellel – nem a szocreál műalkotásokra vonatkozott, nem azokat írta le, és nem is állított a leendő szocialista-realista művészek elé jól követhető, világos szabályrendszert? Ha az általában vett realizmus történelmi, társadalmi, filozófiai, később antropológiai lehetőségfeltétele ennél sokkal inkább foglalkoztatta? Amennyiben a válasz – mégis – igen, úgy annyiban az, hogy Lukács a létező szocreállal konkuráló realizmuselméletet állított fel, ahol a *szocialista* nem módosító jelző, ami azt elkülönöztetné a többi realizmustól, hanem *a realizmus most, a történelem legvégén kifejezésre jutó lényege*: valójában az *összes* eddigi realizmus, ha méltó a névre, mindig is *szocialista* volt (történelmi-társadalmi folyamatok típusokban megfogalmazott, különösségeket produkáló médiuma), de ez a titok csak itt és most (a fasizmus legyőzésével; a feudalizmus felszámolásával; a szocialista társadalmak létrejöttével Kelet-Európában...) artikulálódhat; most, amikor már tisztán látható, mi volt, van, lesz az emberi fejlődés *irányzéka*. Így éri el a kommunista apokalipszis az esztétikum sajátosságát.

Ez kézenfekvő válasz arra a talányra, hogy miért nem érdekelte Lukácsot kora (bármilyen) művészete. Az esztétikai objektívációkban számára mindig is az volt az érdekes, ami rejtve maradt; értelmezéseiben rendre a művek szándéktalanul kimondott vagy tudattalanul megmutatott igazságait fejtette ki. *A szocreál alkotásokból azonban számára nincs semmi kifejtendő*. Ezek csak olyan evidenciákat mondhatnak ki vagy mutathatnak meg, amelyeket minden képzett kommunista jól ismert és a bőrén tapasztalt, szemben a korábbi korszakok nagy műalkotásaival, amelyek még csak rejtetten fejezték ki vagy akár sejtésszerűen jósolták meg a történelem lényegét. A szocialista realizmus így és ennyiben – ez Lukács esztétikájának egyenes következménye – *a művészet különösségének a végőrája*: akkor jön el az ideje, amikor a rejtett folyamatok feltárására – a művészet hagyományos funkciójára – kisvártatva nem lesz szükség. A lukácsi esztétikából az a rémálom születhet, hogy a szocializmus a történelemmel együtt az esztétikumot is „bevégi”, megszüntetve meghaladja: hogy a majdani osztály és közvetítés nélküli társadalomban nem lesz szükség a korábbi körmönfont módokon közvetíteni a reáliát.

Lukács idáig nem ment el, sem *A különöességben*, sem később. Sőt, a szocializmus, pláne a kommunizmus eljövetele a '60-as években írt szövegeiben még inkább kitolódott, mindinkább halasztásban volt. Félreérthetlenné tette azt is, hogy amíg létezik a sokszorososan összetett, közvetítések rendszeréből álló társadalom, következésképp az elidegenedés és a fetiszizáció elzárja az egyes ember elől a nembeliséget, addig az esztétikum általánosan felvilágosító, „hominizáló” funkciója nélkülözhetetlen lesz. Azáltal viszont, hogy még a Nagyesztétikájából is kirekesztette a kortárs művészetet (a film és voltaképp a fotográfia esetében komplett ágazatokat), a mai olvasó szemében mégis úgy tetszik, mintha a '60-as évekre beköszöntött volna egy minden addiginál prózaibb korszak: a száraz filozófiai szöveg és az algoritmizált termelés kora, ahol a szocializmus alanyai számára az emberiséggel azonosított Európának (túlnyomórészt a nyugati felének) az esztétikai kánonja nyújt végérvényes tudástárat és magatartásmintát. Márpedig mindaz a releváns huszadik századi európai művészet, ami ettől a (deklarációk ellenére roppantul zárt) szöveggánonról eltért, mert nem ezt az egyetemes „hominizációt”, hanem a huszadik század katasztrófáit – mindenekelőtt a táborok univerzumát – vitte színre, nem a szocialista-humanista realizmus jegyében, hanem a negativitás zsigeribb, nonfiguratív kódjaival, felfüggesztve a marxi-lenini *valóságelvet*, következetesen lemondva az esztétikum moralizáló, normalizáló, emberközpontú felfogásáról, egyszersmind a történelmi haladás demonstrálhatóságáról – tehát mindaz, amiről (Adornónak a kortárs kánonját megidézve) Berg, Beckett, Celan, Klee életműve máig tanúskodik –, az a (meg-megtorpanó, ám visszafordíthatatlan) haladásként értett Történelemnek, illetve a nembeli egység fokozatos létrejöttének *mint esztétikai normának* a visszavonása volt. Pontosan annak az emberiségről az emberiség nevében kimondott pozitív esztétikai ítéletnek, annak az egyetemes költői igazságszolgáltatásnak a felfüggesztése, amit Lukács egyetlen érvényesként elismert. Ez a mérvadó huszadik századi európai művészet nem az általános nembeliségnek, hanem az áldozatoknak az egyesíthetetlen szemszögeiből fogalmazódott meg, és mint ilyen, nem szolgált a befogadó morális megnevesítésére, ahogy a totalitás élményét sem nyújtotta. Lemondott a „magasrendű művészetről”. [81] Nem volt dicsőséges; panaszos volt, embertelenül vigasztalan, jóvátehetetlen, megválthatatlan. Ehhez viszont Lukácsnak már nem volt türelme.

- [1] Lukács György: *Az ész trónfosztása – Az irracionalista filozófia kritikája*. Budapest: Akadémiai, 1974. 310.
- [2] Első teljes kiadása: Ökonomisch-philosophischen Manuskripte aus dem Jahre 1844. In: *Marx-Engels-Gesamtausgabe*. Abteilung 1. Bd. 3. Berlin: Internationalen Marx-Engels-Stiftung, 1932. 29–172. A Szovjetunióban egy évvel később adták ki először, ugyancsak németül. Magyarul: Marx, Karl: Gazdasági-filozófiai kéziratok 1844-ből. In: *Karl Marx és Friedrich Engels művei (MEM)*, XLII. kötet. Budapest: Kossuth, 1981. 41–155.
- [3] Ld. Sziklai: *Proletárforradalom után*. 134–155. Az alábbiakhoz ld. még: Szereda, V. T. – Sztikalin, A. Sz. – Székely Mária – Sziklai László (szerk.): *Vallatás a Lubjankán. Lukács György vizsgálati ügyiratai – Életrajzi dokumentumok*. Ford.: Illés László. Előszó: Sziklai László. Budapest: Argumentum – Lukács Archívum, 2002. Kül. 7–31, 187–8. A filológiai munkálatokról Lukács így számolt be 1971-ben: „[David] Rjazanov [a Marx-Engels-Lenin Intézet alapító igazgatója] megismertetett azokkal a kéziratokkal, amelyeket Marx 1844-ben Párizsban írt. Biztosan el tudják képzelni, hogy ez engem mennyire izgalomba hozott. Egy, a Szovjetunióban élő német tudós [ez volna ő maga – SB] dolgozik a kéziratokon, publikálásra készíti elő őket. A kéziratokat megrágták az egerek. Néhány szó olvashatatlanná vált, ugyanúgy, mint betűk a szavakban. Filozófiai felkészültségemre támaszkodva azzal foglalkoztam, hogy rekonstruáljam az eltűnt betűket vagy szavakat [...]. Ennek eredményeként a publikált változat szerintem meglehetősen jó volt, ezt onnan tudom, hogy bevontak a kiadás előkészítésébe.” Lukács, Georg: *Record of a Life – An Autobiographical Sketch*. London: Verso, 1983, 197. Idézi: Szereda – Sztikalin: *Vallatás a Lubjankán*. 225.
- [4] A magyar elvtársak még a '49-es Lukács-vitában is emiatt vonták felelősségre – amellet, hogy szokás szerint felrótták neki „nyugatos”, „polgáris” ízlését.
- [5] Ld. Lukács György: *Marxista fejlődésem: 1918–1930*. In: Lukács György: *Történelem és osztálytudat*. Budapest: Magvető, 1971. 695–736.
- [6] Ezért első ránézésre nem könnyen egyeztethető össze még a kései munkássága sem a marxizmus jelentősebb kortárs tendenciáival, így pl. az értékkritika elméletével és Moishe Postone társadalomontológiájával, amelyek határozottan történetiesítik a – Lukács által alapjaiban transzhistórikusként kezelt – munkát, és a létezett szocializmusban és a kapitalizmusban megvalósult bérezés, értéktermelő alakváltozatának a felszámolását irányozzák elő. De nem biztos, hogy reménytelen lenne egy efféle vállalkozás.
- [7] A pártmetafizika vádját rekonstruálja és cáfolja a Hévízi Ottó kötetéről, *A disszonancia filozófusáról* írt recenziójában: Forczek Ákos: Lukács, az elveszett szamarak és Caravaggio. *Replika* 130. sz. (2023), 111–120, kül. 114–5.
- [8] Szereda és mások: *Vallatás a Lubjankán*. 27, 110.
- [9] Clark: *Moscow, the Fourth Rome*. 132. Ugyanitt elég részletes (tudtommal a legjobb) leírás Lukács állásfoglalásairól a korabeli szovjet vitákban a szocreálról. Mindazonáltal Clark kizárólag Lukács orosz folyóiratpublikációit szemlézi, nem elemzi sem a már Magyarországon íródott szövegeket (pl. *A különösöset*), sem *Az ész trónfosztását*. Így nem igazán tudja megmutatni, voltaképpen miben látta Lukács a szocreál művészeteszmény történetfilozófiai jelentőségét.
- [10] Lukács György: *Az újabb német irodalom rövid története*. Ford.: Gáspár Endre. Budapest: Athenaeum, 1946.
- [11] Lion Feuchtwanger: *Jud Süß* (1925), Josephus Flavius-trilógia (1932, 1935, 1942); Thomas Mann: *József és testvérei* (1933, 1936, 1942); Stefan Zweig: *Rotterdami Erasmus diadala és tragédiája* (1934), *Stuart Mária* (1935); Heinrich Mann: *IV. Henrik* (1935–38) stb.
- [12] Tudtommal az első rendszeres használata: Lukács György: *A realizmus problémái*. Budapest: Athenaeum, 1948. – a Szovjetunióban írott elméleti cikkek kollekciója. Ebben olvashatók az alább röviden tárgyalt írások is, amelyek azonban – érzésem szerint – túlságosan szorosan kapcsolódnak a

szovjet vitákhoz és közmegegyezéseikhez, semhogy igazán sajátosnak tekinthetnénk őket.

[13] Magyarul is csak 1976-ban, posztumusz jelenik meg.

[14] Trockij bélyege Sztálin rendszerére; kideríthetetlen, hogy Metternich Szent Szövetségéről írva Lukács gondolt-e erre az összecsengésre.

[15] Későbbi kötetben: Lukács György: *Művészet és társadalom – Válogatott esztétikai tanulmányok*. Budapest: Gondolat, 1969. 86–96, 96–112, 160–188.

[16] „A leírás nem adja vissza a dolgok semmilyen valóságos költészetét, az embereket pedig állapotokká változtatja át; a »csendélet« holt alkotórészeivé. [...] Az alkalmi megfigyelésen alapuló leírásnak szükségszerűen felszínesnek kell lennie. [...] A leíró módszer embertelen [...]» Lukács György: Elbeszélés vagy leírás? In: Lukács: *Művészet és társadalom*. 160–161.

[17] A korai Lukács hasonló (arisztotelianus-hegeliánus) megfontolásokból ítélte el századfordulós modernitás jelentős festészeti és irodalmi stílusirányzatait, mindenekelőtt az impresszionizmust (a „hangulat” uralmát) és az expresszionizmust (a „lélek” kiömlését), illetve mindenféle esztétizmust („az odaadó hozzásimulás”-t „a pillanatokhoz”); mindazt, ami nem adott megfelelő, azaz „maradandó” esztétikai formát „az élet lényegiségének” (a művészet mindenkori „matériájának”), tehát nem mutatta meg, hogyan foglaltatik benne az értelem az élet immanenciájában. Lukács 1910-es, ’20-as és ’30-as évekbeli esztétikai elvárásrendszerének ezzel kapcsolatos – a politikai és egyben szellemi-orientációs fordulat ellenére nyilvánvaló – folytonosságához ld. Tallár Ferenc: Lukács és az értelem életimmanenciája. *Replika* 119–120. sz. (2021). 265–291. Fentartásokkal érthetünk egyet azzal, hogy „a történelem empirikus anyaga, és ennek az anyagnak a gyakorlati megformálhatósága [*A regény elméletétől*] explicit módon Lukács érdeklődésének középpontjába[n áll], és ezt a pozícióját ettől kezdve mindvégig megőrzi. Ha a regény műfaja végigkíséri Lukács pályáját, úgy ez épp azért van így, mert a nagyepika az *empíriához kötött, a történelemből kinövő, azaz autonómiájában korlátozott* művészi forma.” (270.) De a regény specifikusságának megragadásához ez kevés; hisz Lukács elvileg minden létező művészi formát ugyanilyen viszonyba állított az empíriával és a történelemmel, legalábbis ezt a szoros kötődést állította eléjük normatívaként. Tallár cikke azzal is adós marad, hogy megmagyarázza, mennyiben más az empíria (mint a tudomány anyaga) és a történelem (mint a művészetnek a mindenkori anyaga, de egyben mércéje, sőt – sajátos logikai csavarral –, alkalmasint a produktuma).

[18] Lukács: *Művészet és társadalom*. 168–169.

[19] Vö. Lukács György: *Goethe és kora*. Budapest: Hungária, 1946. Ez csak a harmincas évekbeli cikkek gyűjteménye; Lukács az előszóban jelzi, hogy volt egy részletesebb monográfia is.

[20] Lukács – Vezér: *Életrajz magnószalagon*. 228.

[21] Ld. Szereda és mások: *Vallatás a Lubjankán*.

[22] Kardos András szíves közlése, aki ezt a változatot Jánossy Ferencről, Lukács nevelt fiától hallotta. Ekkor Jánossy is a Szovjetunióban élt, szerszámgépgyárban dolgozott; egy évvel később őt is lefogták, 1942–1945 között munkatáborban volt.

[23] Lukács György: *A különöség mint esztétikai kategória*. Budapest: Akadémiai, 1957. A megjelenés dátuma elég meghökkentő. Nem tudni, Lukács mikor adta le a kéziratot. Nem valószínű, hogy a forradalom utáni romániai internálása során fejezte volna be (habár Eörsi Istvánnak és Vezér Erzsébetnek azt mondta, Snagovban hagyták dolgozni, a könyvtárakhoz is hozzáfért; de a visszaemlékezéseiben, ez igen jellemző karakterjegye, hajlamos volt megszépíteni mindazokat az eseteket, amikor a szovjet rezsím büntette; nemhogy nem heroizálta magát, hanem kicsinyíteni igyekezett a passióit. Az ’56 október-novembere utáni, majdnem féléves snagovi tartózkodásáról más forrásból szinte semmit sem tudunk), sokkal inkább azt kell hinnünk, már 1956 első felében leadta. Az viszont

biztos, hogy maga a kötet az utolsó pillanatban jelent meg, amikor a megtorlások már javában folytak, de az épülő Kádár-rezsim figyelme még nem terjedt ki a könyvkiadásra. Lukács legközelebb csak 1965-ben (!) publikálhatott (*Az esztétikum sajátosságát*), és akkor is csak úgy tudta kikényszeríteni a megjelenést, hogy előbb (1963-ban) kicsempésztette és kiadatta az eleve németül írt könyvet az NSZK-ban.

[24] Először németül: Lukács, Georg: *Die Eigenart des Ästhetischen*. I-II. kötet. Neuwied-Berlin: Luchterhand, 1963.

[25] Egyszerre németül és magyarul: Lukács, Georg: *Heidelberger Ästhetik (1916–1918)*. Neuwied-Berlin: Luchterhand, 1975; *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika – A regény elmélete*. Ford.: Tandori Dezső. Budapest: Magvető, 1975.

[26] Lenin, Vlagyimir Iljics: *Filozófiai füzetek* (1916). F. n. Budapest: Szikra, 1954. 158. Vö. „Érzeteink, tudatunk csak képe a külső világnak, és magától értetődik, hogy a tükörkép nem létezhet anélkül, amit tükröz, az utóbbi azonban függetlenül létezik attól, ami visszatükrözi. A materializmus az emberiség »naiv« meggyőződését tudatosan fogadja el ismeretelmélete alapjául.” Lenin, Vlagyimir Iljics: *Materializmus és empiriokritizmus – Kritikai jegyzetek egy reakciós filozófiáról* (1909). Ford.: Czóbel Ernő. Budapest: Kossuth, 1976. 57. Az empiriokritizmus Lenin szerint a marxizmuson belüli káros irányzat, egyfajta idealizmus, amely „a legújabb tudományos eredményekre” hivatkozva elveti a hegeli örökséget, vele együtt a dialektikát, és a polgári tudományok pszeudo-objektívizmusához közelítené a marxizmust. Ehhez a lenini axiomatikához, különösen ami a megismerés dialektikus jellegének kiiktathatatlanságát illeti, Lukács élete végéig hű maradt.

[27] Lenin: *Materializmus és empiriokritizmus...*, 309. Idézi: Vranicki, Predrag: *Lenin és a filozófia kérdései*. Ford.: Ács Károly. *Híd* 34. évf., 4. sz. (1970). 383. Ugyanitt írja a horvát praxisfilozófus (a belgrádi Filozófiai Intézet alapítója): „Minden filozófiának, amely elismeri az emberi tudattól függetlenül létező, saját törvényeivel és formáival rendelkező valóságot, szükségképpen el kell fogadnia a visszatükrözés elméletének valamelyik változatát.”

[28] Szemben az „elvonat általánossággal”. Ld. Lukács: *A különőség...*, 104. skk.

[29] Lenin, Vlagyimir Iljics: *Lev Tolsztoj mint az orosz forradalom tükre* (1908). In: Lenin, Vlagyimir Iljics: *Művészetéről, irodalomról*. Budapest: Kossuth, 1966. 103–110. „Tolsztoj tükrözte a felgyülemlett haragot, a csillapíthatatlan sóvárgást a jobb sorsra, a múlttól való megszabadulás vágyát – egyszersmind az éretlen álmodozást, a politikai tapasztalatlanságot, a forradalmi meggondolatlanságot. Történelmi és társadalmi körülmények magyarázzák mind a tömegek forradalmi harcának a kirobbanását, mind pedig készületlenségüket a harcra, a rossznak való ellenállás tolsztoji hiányát; ez volt az első forradalmi kísérlet kudarcának a leg súlyosabb oka.” (110.)

[30] Lukács: *A különőség...*, 176.

[31] Azt, hogy Lukács mit ért tudományon és milyen viszonyba állítja azt a filozófiával, *A társadalmi lét ontológiájáról* vonatkozó szakaszaiban fejti ki legrészletesebben. Ezek a szöveghelyek külön olvasatot érdemelnek, itt most csak annyi jelezhető, hogy a koncepció komoly hasonlóságot mutat Louis Althusser epistemológiájával, annak absztrakció-felfogásával. Az elgondolás sok óvatos engedményt tesz, végső soron mégis a filozófia meghatározta világnézet oltalma alá helyezi a tudományos kutatást. Minden szak-, reál- és természettudomány különösebb differenciáció nélkül és minimális történeti periodizációval berendelődik egyetlen ernyőfogalom alá, amelyről a filozófus átfogó állításokat tesz. Néhány kanonikus felfedezésen kívül (Galilei, Newton, Darwin, Einstein, Planck, Bohr stb.), amelyeket jobbra anekdotikusan idéz, sehol semmilyen tudományosnak nevezhető modern elméletet nem tárgyal részletesen. Mivel így filozófiai nyelve nem lép olyan szoros kölcsönviszonyba semmiféle „tudománnyal”, mint a romantika utáni európai regényirodalommal, nem is merít belőlük operatív fogalmakat. Röviden: nem engedi, hogy filozófiai nyelvét „felülkódolja” vagy „determinálja” tudományos koncepció. A korabeli legújabb tudományokat, amelyek máig meghatározzák valóságunkat – az informatikát, a gén- és víruskutatást vagy a geológiát –, egyáltalán nem látszik ismerni, a

matematikáról általában nincs számottevő mondanivalója. Mindennek (voltaképp: a tudományos szinkronizáció elmaradásának) a hatása a történelmi materializmusra aprólékos felmérést igényel, de annyi kijelenthető, hogy súlyos következményekkel járt a módszer huszadik század végi folytathatóságára nézve, különösen ami az állítólagos tudományosságát illeti.

[32] Ennek a transzformációnak a konkretizálására vezet be és dolgozza ki Lukács később a *közeg* (az „egynemű közegek”) fogalmát. Ez(ek) hivatott(ak) megnevezni az egyes esztétikai objektívációs formák (azaz művészeti ágak) sajátos médiumát. Az irodalom közege a *szó*, a festészeté a *vizualitás*, a zenéé az *auditivitás* stb. „[M]inden művészet – és a közvetlen esztétikai valóságban csak egyes művészetek, sőt egyes műalkotások léteznek, és közös esztétikai jellegük csak fogalmilag ragadható meg, közvetlenül művészileg nem – csupán saját közegében (vizualitás, szó stb.) tudja visszatükrözni az objektív valóságot. Természetesen a teljes valóság tartalmi beáramlanak ebbe a közegbe, amely saját törvényszerűségei szerint feldolgozza ezeket...” (Lukács György: *Az esztétikum sajátossága*. I. kötet. Ford.: Eörsi István. Budapest: Akadémiai, 1975, 216.) Ha pedig a közös jelleg „csak fogalmilag ragadható meg”, az annyit tesz, hogy magának az esztétikumnak a „közege” a *fogalom*: a művészet *per se* transzformatív-koncretizáló médiuma az esztétikai elmélet, végső soron a *filozófia*, noha ez utóbbinak „közegszerűségét” – vagy sajátos közegét („szellem”? „intellektus”?) –, illetve a fakultások közötti kulcsszerepét Lukács (tudtommal) sehol sem teoretizálja. De ennyiben végső soron ez a „közeg”, a filozófiáé, éppúgy fölötté áll az egyes művészeteknek és átfogja, dominálja őket, ahogyan ugyanezt a tudomány esetében jeleztem (ld. az előző lábjegyzetet): ha diskurzusa, a hallgatólágosan egyetemes érvényűnek tételezett és mindent szimbolikus egyenértékformára hozó társadalomontológia nem is fogalmazhat meg előírásokat művészeknek vagy tudósoknak, mégis csak ő mondhatja ki az összes többi kiemelt objektívációs szféra igazságát. Mindazonáltal a *közeg* fogalma, látjuk, *A különöességben* még másképp operatív.

[33] „[A gondolkodás fogalmi vagy kategóriái] a természetben és a társadalomban megállapítható objektív tényállások visszatükröződései; ezeknek igazodniuk kell az emberi gyakorlatban, hogy aztán egy további absztrakciós folyamat által, amelynek azonban *sobasem szabad elvesztenie a kapcsolatot az objektív valósággal és gyakorlattal*, [tényleges] logikai kategóriákká váljanak.” Lukács: *A különöesség...*, 86. (Kiemelés tőlem.)

[34] Lukács: *A történelmi regény*. 115.

[35] Lukács: *A különöesség...*, 142.

[36] Ezeknek a híres Marx-idézeteknek (a *Grundrisséből*) az elemzését ld. pl.: Lukács: *A különöesség...*, 63. skk. Az empirizmust, vagyis bármiféle közvetlenség lehetőségét tételeszerűen tagadó idézet refrénszerűen ismétlődik – már a *Történelem és osztálytudattól* kezdve – Lukács összes jelentős művében. Ez a „kritikailag és módszertanilag körvonalazott alap [Hegel] materialista megfordítás[á]hoz”, ahogy *A tőke* előszava indítványozza.

[37] Lukács: *A különöesség...*, 81.

[38] Vö. Lukács: *A különöesség...*, 86–89.

[39] Lukács: *A különöesség...*, 184.

[40] Lukács: *A különöesség...*, 182.

[41] Jelenség és lényeg dialektikájáról, mindkettő valóságos, de ontológiailag hierarchizált létezésének affirmálásáról ld. az egész fejezetet: Lukács: *A különöesség...*, 181–188.

[42] Lukács: *A különöesség...*, 157.

[43] Lukács: *A különöesség...*, 167.

[44] Lukács: *A különőség...*, 212.

[45] Ez viszont már nem egészen egyezik Weber közismert modelljével, amelyre a *Történelem és osztálytudat* társadalmi totalitása épült, miszerint a komplex társadalmakban három autonóm értékszféra aktív, a tudományos-technikai, a morális-jogi és a kulturális. Lukács ugyanis *A különőségben* nem társadalomelméletet ír, hanem „episztemo-logikát”; itt *instrumentális* a kérdés: milyen mediátorral hatolhat el az emberi elme a természetes-társadalmi-történeti anyag valóságához?

[46] Lukács: *Az esztétikum sajátossága*. I. kötet. 22. Az „objektív alak” elnyerése a koncepció szerint egy történelmi ítéletet involvál: az emberi nem előrehaladását támogató tényezőknél a jóváhagyását, a gátló tényezőknél az elutasítását. A kései elméletben voltaképpen az esztétikum a *Történelem* végső ítélszéke. (Vö. a jelen tanulmány legvégén szereplő, ugyancsak *Az esztétikum sajátosságából* vett idézettel.)

[47] Még egy megjegyzés az eddigiekhez, ismét a későbbi koncepció tükrében. *Az esztétikum sajátossága* a defetiszizációt az anyagformálás esztétikai műveleteként – annihiláció és konstrukció dialektikájaként – fogja bemutatni. Abból kiindulva, hogy az élettartalmak közvetlenül adódó formái eleve mesterkéltek, hibásak, megtévesztőek, az esztétikum második közvetlenséget hoz létre, amely nem valamiféle eredeti, természetes közvetlenséget állít elő, hanem a valóságosnál „objektívebb” törvényekre redukálja a hétköznapi formavilágot. Ez a processzus megformálás és pusztítás, megőrzés és megszüntetés dialektikájaként lesz leírva, ami az anyagot sem hagyja érintetlenül: „a [művészi] forma megsemmisíti az anyagot” (Schiller), miközben „az ábrázolt anyag megsemmisíti a[z elsődleges] formát.” A művésznek „szét kell rombolnia” az első közvetlenség formáit, „azonban az esztétikai visszatükrözés mégis a valóságot reprodukálja, mégpedig úgy, ahogyan objektíve, magában véve létezik, ahogyan meghatározottan és konkrétan a valóság művészi anyaggá vált darabjában [azaz: az esztétikai szubjektumban] megjelenik.” Végül a költői munka szép, benjamin hurokat is megpendítő leírása: „[a] költői teljesítmény tehát nem abban áll, hogy valami önmagában véve formátlant a forma szintjére emeljenek, hanem abban, hogy szétörjék az anyag eleven-közvetlen formáját[,] és e munka során [a] burkából kibontott magva számára megtalálják a neki specifikusan megfelelő esztétikai formát, e meghatározott tartalomnak, egy új felidéző közvetlenségnek a formáját.” Lukács: *Az esztétikum sajátossága*. I. kötet. 742–743.

[48] *A regény elméletéből* idézi és kommentálja Tallár: Lukács és az értelem életimmanenciája. 273.

[49] Lukács: *A különőség...*, 172. Kiemelés tőlem.

[50] Lukács: *A különőség...*, 178–179.

[51] Lukács: *A különőség...*, 246.

[52] Itt is hadd tegyek egy rövid utalást a későbbi, immár explicite „*antropomorfizáló*” (a produkció és – főleg – a recepció terén emberközpontú) esztétikum-koncepcióra. Az összes művészet elvileg kiiktathatatlan emberalak-központúságáról, a „visszatükröződés antropomorfizáló módszeréről”, ennek *naturalizált* motivációjaként pedig „az emberhez mind szubjektíve, mind objektíve a legnagyobb mértékben hozzáalkalmazott világ megteremtése” iránti, állítólag ősi és maradandó „*igénnyről*” röviden ld. *Az esztétikum sajátossága*. 125–126, szembeállítva a „rossz”, vallásos antropomorfizációval (a művészet nem akar valóságosnak látszani, a vallás – és minden illúzió – igen; vö. „az esztétikum mély humanizmusá”-ról, ld. *Az esztétikum sajátossága*. 351. sk); bővebben, csak az esztétikumról, ld. *Az esztétikum sajátossága*. 6–7. fejezet. Ez az antropomorf fókusz teszi, hogy a Nagyesztétikában kifejtett katarziselmélet végső soron *moralizálja* az esztétikum elvileg önállóan tételezett teljesítményét. „Ha [az esztétikai katarzisz és az etikai magatartás közti kapcsolatról] lemondanánk, akkor minden magasrendű művészetéről le kellene mondanunk.” (*Az esztétikum sajátossága*. 785.) Ezután a *par excellence* művészi funkciót a társadalmi normalizációban jelöli ki: az „orvoslás”-ban, a magatartásmódok „szabályozásá”-ban, a társadalmi cselekvés tudatosságának növelésében – a „mindenoldalú ember eszményé”-nek, ennek kibontakoztatásának a jegyében, a morális értékhierarchia tetejére a „következetes kitartás”-t

helyezve. (*Az esztétikum sajátossága*. 786.) Ugyanez az antropomorfizáció tükröződik *A történelmi regény* (1937) és a még korábbi drámaelmélet hősközpontúságában.

[53] Badiou esztétikai fogalmát veszem kölcsön. Didaktikus bemutatását, Pasolini költészetén keresztül, ld. Badiou, Alain: Destruction, Negation, Subtraction. In: Di Blasi, Luca – Gagnolati, Manuele – Holzhey, Christoph F. E. (szerk.): *The Scandal of Self-Contradiction – Pasolini’s Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions. Cultural Inquiry* 6. Bécs: Turia + Kant, 2012. 269–277. URL: [https://oa.ici-berlin.org/files/original/10.37050\\_ci-06/badiou\\_destruction\\_negation\\_subtraction.pdf](https://oa.ici-berlin.org/files/original/10.37050_ci-06/badiou_destruction_negation_subtraction.pdf). Hozzáférés: 2024.11.09.

[54] Lukács: *A különőség...*, 141.

[55] Lukács: *A különőség...*, 91.

[56] Lukács: *A különőség...*, 232.

[57] Ennek kiváló értelmezését ld. Forczek Ákos: A totalitás fogalma a *Történelem és osztálytudat*ban. *Magyar Filozófiai Szemle* 67. évf., 1. sz. (2023), 138–156. Forczek meggyőzően bemutatja, hogy „[a TO] *post festum* kirajzolódó történelmi tendenciákra fókuszáló [...] totalitásszemlé[ében]” már „világosan megmutatkoznak a kései Lukács *Ontológiája* felé vezető irányvonalak.” (151.)

[58] Lukács: *A különőség...*, 96–97. (Kiemelés tőlem.)

[59] Lukács: *A különőség...*, 167. (Kiemelés tőlem.)

[60] Lukács: *A különőség...*, 212.

[61] Vö. pl. Marx, Karl: *A tőke*, I. Ford. Nagy Tamás – Rudas László. Budapest: Szikra 1955. 88. skk. (A passzus kulcsmondatát a jelmezről Lukács is idézi, kissé eltérő kontextusban, ld. Lukács: *A különőség...*, 217.)

[62] Lukács: *A különőség...*, 132.

[63] Lukács: *A különőség...*, 128.

[64] Lukács: *A különőség...*, 131.

[65] Lukács: *A különőség...*, 86. (Kiemelés tőlem.)

[66] Lukács: *A különőség...*, 189.

[67] Ld. pl. Lukács: *A különőség...*, 165–167.

[68] Szabó Lőrinc: *Embertelen* (1931).

[69] Lukács: *A különőség...*, 102.

[70] „A művészet lényegének [...] konkretizáló, gondolati megközelítése abban van, hogy egy »világ« művészi szervezését immár dinamikusan fogjuk fel mint mozgások, feszültségeik és ellentéteik rendszerét.” Lukács: *A különőség...*, 139–140.

[71] Lukács: *A különőség...*, 130. (Kiemelés tőlem.)

[72] A *típus*, mint a mindenkori művészet tartalma, a műalkotást a legszorosabban saját korának egyedeihez-egyediségeihez kötő kategória. „[T]ípuson ama meghatározások koncentrált összefoglalását értjük, amelyeket a társadalomban, mindenekelőtt a termelés folyamatában elfoglalt meghatározott konkrét hely objektív-szükségszerűen életre hív. Ezzel [...] a típus fogalma az általános

törvényszerűségnek rendelődik alá”, ám a művészi ábrázolásban éppúgy, mint a társadalomtudományokban, „a törvényszerűség mellett bizonyos viszonylagosan önálló funkciót érhet el.” Lukács: *A különőség...*, 216–7.

[73] A *típus* ellentmondásos meghatározású (lévén egyéni és általános: személyes életút és osztályhelyzet, egyéni vágy és osztálytörekvés, jellem és szerep dialektikus egysége), az *átlagost* viszont pusztán a statisztikai gyakoriság definiálja: utóbbi – minthogy nélkülözi a dialektikus jelleget, mert feltételezi, hogy az emberi lényeg maradéktalanul megvalósulhat a kapitalista demokráciában (bérmunka, választásos országgyűlési rendszer), azaz azt sugallja, hogy *citoyen* és burzsoá egybeeshetnek – nem marxista, hanem „polgári” kategória. (Vö. Lukács: *A különőség...*, 226–227.)

[74] A lélek pedig képzetekkel: „[a] gondolkodó lélekben a képzetek érzetek módjára vannak jelen, amikor jót vagy rosszat állít vagy tagad, kerüli azt vagy törekszik utána. Ezért nem gondolkodik soha képzetek nélkül a lélek.” (Arisztotelész: *A lélek*. III. kötet. 7. 431a. Ford.: Steiger Kornél. In: Arisztotelész: *Lélekfejlesztési írások*. Budapest: Akadémiai, 2006. 22.)

[75] Lukács: *A különőség...*, 187. A „képekben gondolkodás” Fichte ötlete, majd Belinszkij, a 19. századi orosz esztéta dolgozza ki. Őt Lukács úgy hivatkozza, mint egy Hegelnél haladóbb – de így is kiigazítandó – elmélet alkotóját: „az, hogy gondolkodásról van szó, azt jelenti, hogy az általánosság átfogja [mind a tudományt, mind a művészetet]; az, hogy a [művészet:] képekben való gondolkodás [,] megalapozza az esztétikainak az önállóságát.” De még a „kép” is túlságosan „elmosza a határt egyediség és különőség között”, így „intelle[ktuálisan] megszűkíti a tartalmat és a formát”. (Lukács: *A különőség...*, 188.)

[76] Lukács: *A különőség...*, 129.

[77] Szemben az „extenzív totalitással”, ami *A különőségben* a tudományosan megfigyelt és modellezett történelmi-társadalmi valóság. (*A történelmi regényben* a nagyregény is extenzív totalitást alkot, szemben a drámával, amely intenzív.) A mű „zárt világ”; önelégséges, hiánytalan, noha soha nem „férhet bele” az „egész” extenzív totalitás; a mű szó szerint „kisebb” nála, mégis éppúgy „teljes” (totális). (Vö. Lukács: *A különőség*, 220–224.)

[78] Lukács: *A különőség...*, 174.

[79] Lukács: *Az esztétikum sajátossága*. I. kötet. 787. (Orkus az alvilág görög istenének, Hádésznek a latin neve.)

[80] Lukács: *A különőség...*, 205.

[81] „Ha [az esztétikai katarzis és az etikai magatartás közti kapcsolatról] lemondanánk, akkor minden magasrendű művészetről le kellene mondanunk.” Lukács: *Az esztétikum sajátossága*. I. kötet. 765. A *par excellence* etikai magatartás: a „hirtelen hőstett”, még inkább a „következetes kitartás”. A katarzisznak, ezen a példamutatáson túl, van még „a gonoszt leleplező, elijesztő hatása” is. Ezzel szemben az a Beckett, Celan, Berg vagy Klee által deklaráltan alacsonyrendű, akár *alantas* művészet, amelyet futólag megidéztem, nem ilyen protektív talizmán, inkább a „gonosz” esztétikai demonstrációja.