

# új szem

2. évf., 2. szám

2024

# új szem

# 2024/2

új szem
társadalmi, kulturális és kritikai folyóirat a kolozsvári *a szem* második folyama

**A lapszám szerkesztői:**
András Csaba
Csabay István
Csönge Tamás
Gondos Emőke
Hegedüs Ferenc
Holczer Dávid
Holpár Anna
János Tamás
Jaksa Csaba
Lukács Laura Klára
Székely Örs
Tillmann Ármin

**Olvasószerkesztők:**
Rétfalvi P. Zsófia
Szatmári Áron

**Borítóillusztráció:**
Borbély Polla

**Szerkesztői tanácsadói testület:**:
Bagi Zsolt (Pécsi Tudományegyetem)
Bozsoki Petra (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Csányi Gergely (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Éber Márk Áron (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Kapelner Zsolt (The Arctic University of Norway)
K. Horváth Zsolt (Budapesti Metropolitan Egyetem)
Kiss Viktor (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Kováts Eszter (Universität Wien)
Lengyel Imre Zsolt (Eötvös Loránd Tudományegyetem)
Lichter Péter (Pécsi Tudományegyetem)
Őze Eszter (Magyar Képzőművészeti Egyetem)
Szalai Erzsébet

**Felelős kiadó:**
Autarkeia Egyesület – PTE BTK Kerényi Károly Szakkollégium
Kolozsvár – Pécs
2024

ISSN 3004-1570

# Tartalomjegyzék

**TANULMÁNY** ..... **5**

Sipos Balázs

A szocializmus esztétikái ..... 6

Tóth Tamás Május

Szembe.szeg – Proletár pedagógiai szemszögek ..... 54

Babos Anna

Fenntartható világvége ..... 71

Petri-Lukács Simon

Filmekkel rekonstruálni az agorát ..... 74

Csönge Tamás

Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most" volt (II.) ..... 78

**Szerzőink** ..... **91**

**English-language abstracts** ..... **92**

# TANULMÁNY

SZEKSZ

SZEMVEDÉJ

Sipos Balázs

# A szocializmus esztétikái

**Absztrakt**: A tanulmány a *szocialista realizmus*t 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 „műalkotásegyéniségek", 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 „műalkotásegyéniségek", 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) irányított szovjet kultúripar – 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 – „dezesztétizálta" 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 tömegmédia 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 rezsim 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 sejtelmeit, 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 objektivációkban 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 rezsim, mint a végső igazság valamennyi birtokosa, paranoid tüneteket produkált; önnön dicsőségének pompázatos spektákuluma mellett rémlátomásokat állított elő vélt vagy valós, belső és külső ellenlábasairól, előbb „a nácikról", 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 különc, 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 rezsim 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/történeti „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 történeti korszakként kezelt sztálinizmus csakis „esztétikailag" (saját, rögtön leírandó reprezentációs kódjai szerint – de, mint a lentebbi végkövetkeztetés megmutatja, *A különösség mint esztétikai kategória* [a továbbiakban: *A különösség*] és *Az esztétikum sajátossága* Lukácsa 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 jobbkeze, 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 köteteinek 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 végezhették 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 átirata: 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, ennélfogva az osztályharc kitüntetett objektumává – egyszerre fegyverré és csatatérré; 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 Magyarországán, 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, leheletvékony. De igyekszem demonstrálni – ez jelen írás fő tétje –, mennyivel szélesebb fogalmi játékteret 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 részesedésben és a valóság megismerésében (ami Lukácsnál ugyanaz).*

Ezért nem helyettesítheti – és nem is írhatja felül – az esztétikum sajátosságát semmilyen politikai dogma betanulása, semmiféle párthűség 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 empírián és a hétköznapokon 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 elméleteként) 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 tanítványaik) 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 egészleges 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) ember*tömeg* és valósága megalkotása érdekében. „A Sztálin alatti szovjet kultúra örökölte az avantgárd hitet, hogy az emberiség megváltoztatható, ennélfogva 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 nevetségesen 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), kevéssé 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 Brodszkij kultikus Lenin-portréi és a számtalan Lenin-, Sztálin-, Dzerzsinszkij-büszt szerte a birodalomban; Vera Muhina gigantikus *Munkás és kolhozparasztnő*je (az 1937-es párizsi világkiállítás emblematikus darabja); Viktor Karrus és Roman Treuman idilli csoportképe a traktorvezetők versenyére készülő férfiakról (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 megedzik* (1934, minden idők legnagyobb

példányszámban eladott orosz nyelvű irodalmi alkotása), Alekszej Tolsztoj *Golgota* című érzelmes regénytrilógiája „a forradalom tisztítótüzéről" 1914-től a húszas évekig; de annál figyelemre méltóbb Andrej Platonov karneváli remekműve, a kommunista utópiát a középoroszországi sztyeppére képzelő *Csevengur* (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 vezérléssel 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 nácitlanított 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 megkötttetett, a Vörös Hadseregnek semmi sem állhat az útjába, és hogy mindezek fölött a bölcs vezér, Sztálin őrködik 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] lehengerlő érzetét: nem csupán átírni a történelmet, hanem a kulturális termékekkel telíteni, sokkolni, lehengerelni a szuverén alattvalóit.

Nem csoda, hogy erről a szocreál kánonról és a benne megnyilvánuló esztétikáról – habár kénytelen volt propagandacikkekben 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] Árulkodó, 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 realizmuskoncepció 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 (reálisabb), ugyanakkor egyre *sajátosabb* képet ad a valóságos történelmi-társadalmi folyamatokról. Ez a modell („fejlődéssel" fokozódó közeledés a

valósághoz) a tudományos mérőműszerek pozitivista 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 *ezt* 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 különösség*ben, 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 elmélete*ben) –, a XX. századi szélsőpont pedig véletlenül sem az ünnepelt 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 osztályálláspontról 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 pedagogikus 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, bölcsészek, szerkesztők, lektorok, literátorok 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 bölcseleti hagyományhoz is hozzáférést

biztosítsanak; az egész népességet részesíteni kívánták – kétségkívül biopolitikai céllal, de az általános műveltség javára – kulturális tapasztalatban, metafizikai élményben, a tudományos kutatás úttörő eredményeiben. Amíg a rezsim 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 érdekkel, elvileg összhangban volt az emancipatorikus marxizmussal is. Gyakorlatilag kevésbé.

Mert ha a szocreálra gondolunk, vagy újranézzük a fenti szovjet *blockbuster*eket, 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 rezsimet, a rezsim 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 eldönthetetlenség, a jelentésképzés függőben hagyása nem szerepelt a szerzői intenciók között. Egyértelműséget kellett oktrojálniuk a befogadókra. És azért nem lehetett könnyű kiállni őket, mert a néznivaló nem pusztán visszanézett 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 katarzis: nem az alávaló bűnt vagy az alantasat alakítja felemelővé, hanem az önalávetést teszi kívánatossá; nem megtisztít a félelemtől és a részvéttől, 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 meseszerű; túlságosan éles a kontraszt a rezsim 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 posztszovjet 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 kihunytával, borzasztóan titokzatos: honnan eredt ez az elsöprő 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 – drámainak 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 „műalkotásegyéniség” meghatározását ld. Lukács György: *A különösség mint esztétikai kategória.* Budapest: Akadémiai, 1957. 200.

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

[4] A magyar rezsim 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 szövődik 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 stíluseszközök 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 nagyelbeszélés lehetőségét. (A szándékolt kollektív amnézia hasonló esztétikai gyakorlatát folytatják a kelet-európai autokráciák ma.) Groys erre a birodalmi *pastiche*-ra, illetve a Sztálin-rezsim „posztapokaliptikus” mivoltára alapozza nagy tézisét, miszerint a szocreál minden lényegesben megelőlegezte a(z amerikai) posztmodernt. (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 fönntartásomat: 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 rezsim reprezentációs médiumai és ezek tartalmai változtak meg (visszaszorultak a hagyományos „művészeti" eszközök a tömegmédia 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" (TTF) –, kísérőjeként pedig a populációdinamikát leíró társadalomelmélet szállította a rezsim 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-szükségszerű 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", „professzionalizálás és erő-összpontosítás", „szekularizálás (eltávolítás, kiszervezés) és államosítás" különféle kombinációival kísérletezett, ahol „az elv mindig ugyanaz volt: [a] hatékonyság[nak] és az irányítás áttekinthetőség[ének az együttes fokozása] […]." Ennek folyományaként 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 elittel 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) bizonyítania a keleti blokk felsőbbrendűségét, miközben bizonyos fokig „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-recepciós 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] Árnyaltan 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 népfront-javaslata 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 *Újhold* betiltását egyenesen indítványozó – filozófus önbírálatot gyakorolt és a háttérbe húzódott.) Révai modellje olyan népi-nemzeti irányba tolta 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 „orosz lényeget", 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 *Kritiká*nak – 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 egyedüliként 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 világéletében 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 rekonstruálandó, 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] Lukàcs, 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 különösség*hez, 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: Bírálat és önbírálat. *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 – Sztálinizmus 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 Történeti Múzeum 2007-es *Művészet és propaganda. Nemzetek összeütközése1930–1945* 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 eseménysor 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 alapműveket 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, amikorra 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, amellett, 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 *Az 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 ítéletnapi próféták 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 újratermelés", 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", „orosz") 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 Proletárírók 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 összességeként és alkotók arcképcsarnokaként gondolja el a filozófiai teoretizálásra méltó kultúrtechnikai tevékenységet. Arra, hogy milyen mélyreható ez az előítélet az ortodox, a pártvonalra minden eretnekség 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 tablófestést lesték el, hanem előbbitől a romantikus önkifejezést, utóbbitól az ipari produkció látomásos képeit, és mindkettőjüktől a tekintélyellenességet, az ikonoklazmust. 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 Puskint, főként a *Cigányok*at (1827), a *Borisz Godunov*ot (1831), az *Anyegin*t (1933), és tanulmányozzák Tolsztoj nagyregényeit. Vagyis visszatértek a 19. század végi felvilágosító orosz oktatáspolitika 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 határozatban

megerősítette: 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 mauzóleumába, 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 rezsim krónikáját, a rezsimnek tanárokra 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 institucionalizálás 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 *közszolga* lesz, egyszerre ítész, 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 hivatásosok.)

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 ismételten 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 bérmunkássá. 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?"; „Uszpenszkij: 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 javítgatták kéziratait, újraírták a nyersfogalmazványokat, beszélgettek „az utca emberével", a munkásokkal és a parasztokkal, figyeltek a körülöttük lévő világra…). A hangütést a *Lityeraturnaja Ucseba* 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 regény*ről 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 (többezer kötet jelent meg, többszáz folyóirat alakult) az írómesterek és a kultúrkáderek megítélése szerint nem értek fel Puskin, Tolsztoj, Csehov műveihez, 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 cárokhoz: IV. (Rettegett) Iványhoz, 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 ikonfestészethez, 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 demokráciaellenes 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 írásmesterek 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 legnagyszabásúbb kilátásokkal."[13] Ahhoz azonban, hogy a sztálinizmus esztétikai rezsimje végleges alakot ölthessen és teljesen önálló (Lenintől és a *mozgalomtól* mentes, Sztálin és a *nép* közös fegyverténeként tálalható) őstörténetre tegyen szert, amely mindörökre beírja az orosz történelem legdicsőbb lapjaira, kiapadhatatlan alapanyagot nyújtva az érett rezsim 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 fölpumpálta a rezsim 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 »proletkultosok« 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 rezsim 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 [*partyinoszt*];
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 múltról írt párt-krónikáknak[16] és a jelenről kiadott hivatalos közleményeknek – SB].[17]

Érdemes 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 axiomatikája:

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 regény*ében (1936/7): a historizmus, a néplélek „tükrözése", a „konkrétság", és persze a valóság forradalmi átalakulásának ábrázolása a sztálini esztétikai rezsim 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 – *Különösség* (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 korollárriumuk, a „pozitív hős". De a legfontosabb az, hogy *hallgatólagosan magát a „szocialista realizmust" (mint stílust, de mint kultúripart is) elutasítja.* Sem *A történelmi regény*ben, 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 apokalipszisnek 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 nácizmus „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 előadássorozatában (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 kézjegyét. Ekkor irodalmi demonstrációs anyagként és filozófiai hivatkozásként sem a teljes történelmi materializmuson belül egyedi, majdhogynem 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 axiomatikát alapjaiban

meghatározta – Zsdanovét a negyvenes, Lukácsét a harmincas és az ötvenes, Köpeciét 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 ideálokon 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 életből 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 természetté" 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 kéziratai*nak a megismerését és a *Történelem és osztálytudat* felülbírálását követően – élete végéig egyet jelent majd a történelemnek *mint közös emberi alkotásnak* a birtokbavételével, egyszersmind a *nembeli egység* átélésével. Az eszmélés nála: *részesedés* – 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 nagytörténetéhez.*

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 dogmáival – 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 pártvonaltól. 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 bölcseleti 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 zárójelezésével; 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 „tiszta 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 rezsimet 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 mccarthyzmus 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 *Gesamtkunstwerk*en, ugyanis nem szűkült a reprezentációs színterekre, hanem *magának a lakosságimiliőnek* 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 félreérthetetlenné 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 rezsim magára záródását a húszas évek szovjet kultúrájának alighanem

legprófétikusabb alkotása, Andrej Platonov szívszaggató utópiája a Csevengur nevű kisvárosról, ahol legelőször megvalósult az áhított kommunizmus: „[…] miközben a szovjet Csevengur sérthetetlensége felett őrködött, hasznosnak tartotta azt az érintőleges tényt is, hogy a város a sík, mostoha sztyeppén fekszik, és még az ég is a sztyepphez 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 történésze 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 szatirikus 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 szépprózа.* 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; Tinyanov, 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 előttről 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 nosztalgiának 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 regény*ben, 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: *Csevengur*. Ford.: Szabó Mária. Budapest: Magvető, 1989. 291. Az 1929-ben elkészült regény először Nyugaton jelent meg 1972-ben (orosz nyelven), 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 kéziratai*t (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", ismételgette állítólag.

Az emigráns filozófus akkor már bő tíz éve, a tanácsköztársaság (1919 március–augusztus) leverése óta illegalitásban 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 rekonstruálásával és szerkesztésével foglalkozó kutatócsoportba. (Feltehetően ugyanitt olvashatta a majd csak az évtized végén megjelenő *Grundrisse*t is, Marx 1857–1859-es kéziratait *A politikai gazdaságtan bírálatának alapvonalai*ról.) 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] Történetfilozófiájában 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 folyományaira – itt nincs mód kitérni; ezekkel a szimptómákkal 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 rigorózusan 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 megcéloznia.[6] Bármit tartsunk 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 balrább helyezkedett el, habár mindig a „létező szocializmus" politikailag kijelölt határain és „világképén" belül maradva. A későbbiekben igyekszem megmutatni, hogy ez a különutasság – a kritikai távolságtartás a mindenkori pártvonallal szemben, de a Párton és világán *belül* – már *A különösség*ben 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 Proletárírók 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 Proletárírók 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 *Litye*raturnij Krityik 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 alapdinamikájáról 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 Litye*ratura szerkesztőbizottságának a tagja. Az elmúlt másfélszáz év

(főleg német) irodalmáról közölt ismeretterjesztő cikkeket, későbbi kötetei törzsanyagát; német könyvújdonságokhoz is hozzájutott, ezeket rendszeresen szemlézte, 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 nácizmus előretörésével egyre több jelentős szerző írt a jelen parabolájaként szolgáló, többnyire a zsidó, keresztény és európai identitás keletkezését, összeszövődéseit és bonyodalmait 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 homlokterében 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, „dezantropomorf") 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 Hegel*t, 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 publicisztikái, 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 különösség* 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 pozitivizmust; 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 túlcsordulóan valóságosak, a mélylélektani vájkálás egyénekben pedig nélkülözi azt, ami a közös világ része. Mindkét esetben az a fő baj, hogy az alkotók nem szelektálták, formálták meg és igazították hozzá a társadalomfejlődés marxista-leninista-sztálinista történelmához, 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 álkonfliktust, valamint azt, hogy „az emberek halvány sémákká lesznek."[18] Ezzel az „egyéni meseszövés" követelményét szegezik 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"; ennélfogva 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 vizsgázik: 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 különösség* 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 (szűkszavú) elmondása szerint a kihallgatásai „nagyon komikusak voltak": a tisztek 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 ítélhették volna akár trockista elhajlásért, akár bármiért.) Máig bizonytalan, kinek a parancsára és miért tartóztatták le, aztán kisvártatva 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 ráijesszenek. 1941 végén más értelmiségiekkel együtt Taskentba evakuálták a háborús veszély miatt, '42-ben visszatérhetett Moszkvába. A következő három évéről még ennél is kevesebbet tudni. 1945-ben

hazatért Budapestre, itt élt egészen a haláláig.

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

Legelső átfogó kísérlete *A különösség*ről [*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 sajátosság*ának (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 bölcseleti 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 különösség* 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; művészegyén 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-logikaikategória*nak vagy *létforma*nak, mert a művészet sajátos kognitív (megismerési) potenciálját jelöli. Lukács esztétikája ugyanis megveszekedetten *racionalista:* a művészet itt nem érzéki 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 *ráébreszt* 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 különösség*ben elért áttöréssel. Pedig – fiatalkori premarxista művétől, a soha meg nem írt Dosztojevszkij-könyvhöz szánt „előszótól", *A regény elmélet*étől (1914), illetve az ugyancsak befejezetlen *Heidelbergi művészetfilozófiá*tól (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 túlontúl 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 előbbit 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 katarziselmélet, a *felidézés* funkciója, az esztétikum mint *másodlagos közvetlenség* – az ötvenes években még nincsenek meg; hasonlóan hiányoznak a művészeti ágakra bontott, eseti vizsgálódások, amelyek *Az esztétikum sajátosság*ának 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 *különösség*. 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* valóságreprezentációs kapacitásai felől kell vizsgálni. Ennélfogva az a belátás is benne gyökerezik *A különösség*ben, 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 összemberi 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 puszta egyediségnek, [nem] a puszta 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 *értékkel* 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 különösség,* nem árt ismételni, a leghatározottabban kiáll az esztétikai tapasztalat helyettesíthetetlensége,

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 mimézis 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 élettől – 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 közvetítőknek (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 szükségképpeni 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 historizálandó, ez is történelmi korszakok sajátosságaként lepleződik le, mihelyt egy későbbi (biológiai vagy társadalmi) evolúciós szakasz meghaladja (márpedig – a haladás feltartóztathatatlanságát 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 közbejötte 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 lényeget, 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 lényeget."[39] A *különösség* ugyanis „megszüntetve-megőriz" mindent, ami egyedi, fetisisztikus, látszatszerű jelenség: enélkül a műnek nem volna sajátos érzéki dimenziója; ha viszont nem tenné észlelhetővé a mögöttes-általános lényeget, „megsemmis[ülne] 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 fetisizált jelenség-formája művészi megszüntetésének."[44] Az esztétikai funkció ennélfogva az a vívmány, amely objektiválhatóvá, 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 ésértelmezhetőségét* nem szünteti meg; csak épp eloldja alkotója tudatától (is), hogy számára is kiterített, szemügyre vehető tárgyiság – 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 alapmédium közvetítésében: a műalkotások mellett tudományos modellek és filozófiai teóriák mesterséges, emberalkotta tükrében *mutatkozhat meg* vagy *fejeződhet 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. Ennélfogva az esztétikum nem a *történelmi* valóság *szimulációja*

(ahogy a tudomány és a filozófia sem), hanem annak *mimetikusprodukciója: 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 későbbről: „[…] 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 létéhez 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 *mű*vészet –, „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 „kívülről" 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 autopoiézis*t 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 objektivációival. Továbbá annak szisztematikus kidolgozását sem végezte el, miként szippantja magába és transzformálja a történelem anyagát. Vagyis az esztétikai autonómia mibenléte itt még teoretizálatlan; közmegyezés marad (Weber nyomán), nincs történelmi-materialista módon megalapozva.

Másfelől viszont ismételten hangsúlyozni kell, mert a szakirodalom rendre elsiklik efölött, hogy az esztétikai *termelő* még *A különösség*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 *tendenciózusság* 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 különösség* 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 különösség*et.[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 *eseményszerűújdonságainak* a kibontakozási terepe. Így az esztétikum különössége a tudományos reflexióhoz képest – a fentieken túl – abban áll, hogy előbbi mindenféle materiálisan lezajlott eseményszerűséget mint emberek alkotását, *antropomorfizált* módon örökösen *utánélhetővé* 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 befogadóra, amely mindezekből utóbbiak számára előállítja a valóságos történelmet, akkor leírhatjuk a mechanikáját.

A műalkotás – az előbbiek nyomán – azért nem követi szolgaian az előre adott (prezentált) egyediséget, mert valamiféle kivonatolást, *szubsztrakció*t végez rajta.[53] Erre azért van szükség is, lehetőség is, mert *általánosság*, *egyediség* és *különösség* – 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 szerteszét 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 szubtrakciójára, *az elvétel általi bővítésre:* arra, hogy a prezentált és reprezentált közé érzéki differenciát iktasson. Mármost pontosan ennek instrumentuma a sokat emlegetett *tipizálás*. Ezáltal lehetséges, hogy a nem prezentált, lappangó kategóriák az objektivált különösségben (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 különösségnek 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, erőtér"[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 erőtérben állnak elő, ennek rezgése, hullámzása 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 pozitivizmus. 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 objektivációk, első pillantásra túlságosan általános vagy túlontúl egyedi, ennélfogva a felfoghatatlanságig vagy a teljes jelentéktelenségig menően elvont jelenségek más objektivációkkal 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 össztársadalmi munka (igaz, külsővé lett, elidegenült – de az esztétikum által visszanyerhető) produktuma, intézmények közvetítéshálókat szövő rendszere.[57]

Az egyes objektivációk jelentésének, akár mibenlétének eredendő eldönthetetlensége (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 eszmefuttatása „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 *különösség*ről 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 »középnek« 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 állítanának 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 defintionem* 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 azonnaliságában 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 érzékien, konkrétan – hisz *figuratívan* (emberi típusokkal) megy végbe. „Mivel [a művészeti] funkció a különösségre, azaz egy *szimbolizáló általánosításra* irányul, ezért az a tendenciája van, hogy megszüntessen mindennemű fetisizálást, 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 defetisizációs 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 *infra*realizmus – 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 általánosságig, annál határozottabban [megszünteti a prezentáltak fetisisztikus 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 (hétköznapi, 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*

differenciájában, 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" *defetisizációs* 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 defetisizációt 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 folyamatsorát 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 bízvást nevezhető produktívnak.

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 ujdonságuknak [*sic*] megfelelően."[66] Ez az óhatatlanság, ahogy a legnagyobb művészeknél osztályelfogultságaik ellenére (de éppen művészi leleményük és történeti 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 („tükörszínjátéka agyadnak, / mely hallgat és befele néz"),[68] „a művészet tartalmát és formáját eltorzítva"[69] tükrözi az izolált (polgári) individuum ideológiáját és annak partikulárisan önelégséges igazságát, de sosem az objektív realitást, amelyen belül ez a partikuláris önelégségesség, amely örökkévalónak (pl. örök szépségnek), múlhatatlanul klasszikusnak képzeli 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 nyomatékosította 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 értékként felfogott műalkotás is, csakúgy, mint a depolitizált, autonómnak tekintett esztétikai mező. Tehát magának az addigi defetisizációs 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 tömegmédia, 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 rögződhetett 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 regény*ben) vagy a proletár osztálytudat (*A realizmus problémá*ban), 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 korábbitól 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 reflexiós sík (a „világ tükörképe") előzetes kereteit, ennélfogva *kitágítja a prezentált valóság reprezentabilitását.* A világban megjelenő *különösséginfra*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 *tipikus* – 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. Ennélfogva

kimeríthetetlen az identifikációs potenciálja, hisz nem köthető egyetlen személyiséghez, nincs végső referenciája: senki sem Bovaryné, de bárki azonosulhat vagy azonosítható vele. Amellett, hogy kollokviálisan figurákat nevezünk *tipikus*nak, 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 egyedit ötvöző specifikumában jelzi előre a *különösséget,* minden esztétikai objektum átfogó kategóriáját. Mondhatni, minden ilyen objektum lejátssza mikrodimenzióban a Történelmet, ami semmi más, mint általános, egyedi és különös folyamatos, *dialektikus helycseréje, 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 művészet*tel* 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 objektivációja) és a valóság (a típus forrásául szolgáló folyamategyüttes) 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 valóságszemlélet* 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 (konkrétságában)

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 *egyediéletesetek („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 *„műalkotásegyéniséget"* 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 elcsépelt módon, valójában további kreatív értelmezésre nagyon is nyitottan *formá*nak nevez, a mai bölcsészet- 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 prizmák –, 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 jelképességének (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 rezsim. Az esztétikum hatóereje ugyanis mindenekelőtt abban áll, hogy – a befogadó megrendítésével, a haladás tudatosításával, az emberiséghez tartozás nyomatékosításával, a defetisizálással 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 mindörökre kevesebb nála; esztétikum és történelmi-társadalmi valóság közvetlenül egymásra utalt, Lukács szerint mégsem kerülhetnek fedésbe, csúszásban vannak: „a műalkotásegyéniség – 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 *megkülönböztethetőségét* mindenen túl fenntartja. Hiszen az esztétikai igazság megmutatkozása itt mindenekelőtt arra van kalibrálva, hogy ezek érzékelhetetlen különbségét életbe léptesse, az elkülönböződés élményében részesítsen minket.

Ezeket a különbségeket azokban az „esztétikai államokban" (Schiller), amelyeket a tömegmédia 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 miértjére 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 kapacitásait. 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 osztálynélküli társadalommal bezárólag. Ugyanis éppen azokat az esztétikai objektivációkat minősíti Lukács a történelmi valóság hiteles képének, ennélfogva 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 tőké*t vitték színre. Akkor is, ha a fejlődés vonalát végül *A különösség* is nyitva hagyja.

Ez a lukácsi modell összetettebb esztétikát és élvezetesebb olvasatokat eredményezett, mint amire a zsdanovit követ(el)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 elkülönböztetné 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 objektivációkban 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 kifejthető*. 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 végórája:* 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 „bevégzi", 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 különösség*ben, sem később. Sőt, a szocializmus, pláne a kommunizmus eljövetele a '60-as években írt szövegeiben még inkább kitolódott, mindinkább halasztásban volt. Félreérthetetlenné tette azt is, hogy amíg létezik a sokszorosan összetett, közvetítések rendszeréből álló társadalom, következésképp az elidegenedés és a fetisizáció elzárja az egyes ember elől a nembeliséget, addig az esztétikum általánosan felvilágosító, „hominizáló" (emberré tevő) 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) szövegkánontól 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 megnemesítésére, 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 – amellett, hogy szokás szerint felrótták neki „nyugatos”, „polgárias” 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 bérezéses, értéktermelő alakváltozatának a felszámolását irányozzák elő. De nem biztos, hogy reménytelen lenne egy efféle vállalkozás.

[7] A pártmetafizika vádját rekonstruálja és cáfolja a Hévizi Ottó kötetéről, *A disszonancia filozófusá*ról 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 különösség*et), sem *Az ész trónfosztásá*t. 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 olvashatóak 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] Később 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 (arisztoteliánus-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 Ferenctől, 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 különösség 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 karakterjegy, hajlamos volt megszépíteni mindazokat az eseteket, amikor a szovjet rezsim 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 empiriokriticizmus – Kritikai jegyzetek egy reakciós filozófiáról* (1909). Ford.: Czóbel Ernő. Budapest: Kossuth, 1976. 57. Az empiriokriticizmus 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-objektivizmusához közelítené a marxizmust. Ehhez a lenini axiomatikához, különösen ami a megismerés dialektikus jellegének kiiktathatatlanságát illeti, Lukács élete végéig hű maradt.

[27] Lenin: *Materializmus és empiriokriticizmus…,* 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 „elvont általánossággal". Ld. Lukács: *A különösség…,* 104. skk.

[29] Lenin, Vlagyimir Iljics: Lev Tolsztoj mint az orosz forradalom tükre (1908). In: Lenin, Vlagyimir Iljics: *Művészetről, 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 legsúlyosabb oka." (110.)

[30] Lukács: *A különösség…,* 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 episztemológiájával, 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 jobbára 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 vezeti be és dolgozza ki Lukács később a *közeg* (az „egynemű közegek") fogalmát. Ez(ek) hivatott(ak) megnevezni az egyes esztétikai objektivációs 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 tartalmai 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-konkretizáló 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 fölötte áll az egyes művészeteknek és átfogja, dominálja őket, ahogyan ugyanezt a tudomány esetében jeleztem (ld. az előző lábjegyzetet): ha diskurzusa, a hallgatólagosan 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 objektivációs szféra igazságát. Mindazonáltal a *közeg* fogalma, látjuk, *A különösség*ben még másképp operatív.

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

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

[35] Lukács: *A különösség…,* 142.

[36] Ezeknek a híres Marx-idézeteknek (a *Grundrisse*ből) az elemzését ld. pl.: Lukács: *A különösség…,* 63. skk. Az empirizmust, vagyis bármiféle közvetlenség lehetőségét tételszerűen tagadó idézet refrénszerűen ismétlődik – már a *Történelem és osztálytudat*tól 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 különösség…,* 81.

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

[39] Lukács: *A különösség…,* 184.

[40] Lukács: *A különösség…,* 182.

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

[42] Lukács: *A különösség…,* 157.

[43] Lukács: *A különösség…,* 167.

[44] Lukács: *A különösség…,* 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 különösség*ben 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 tényezőknek a jóváhagyását, a gátló tényezőknek az elutasítását. A kései elméletben voltaképpen az esztétikum a Történelem végső ítélőszéke. (Vö. a jelen tanulmány legvégén szereplő, ugyancsak *Az esztétikum sajátosságá*ból vett idézettel.)

[47] Még egy megjegyzés az eddigiekhez, ismét a későbbi koncepció tükrében. *Az esztétikum sajátossága* a defetisizációt 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, benjamini húrokat is megpendítő leírása: „[a] költői teljesítmény tehát nem abban áll, hogy valami önmagában véve formátlant a forma szintjére emeljenek, hanem abban, hogy széttörjék 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 elmélet*ből idézi és kommentálja: Tallár: Lukács és az értelem életimmanenciája. 273.

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

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

[51] Lukács: *A különösség…,* 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 *„igényről"* 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 önállónak tételezett teljesítményét. „Ha [az esztétikai katarzis és az etikai magatartás közti kapcsolatról] lemondanánk, akkor minden magasrendű művészetről le kellene mondanunk." (*Az esztétikum sajátossága.* 785.) Ezután a *par excellence* művészi funkciót a társadalmi normalizációban jelöli ki: az „orvoslás"-ban, a magatartásmódok „szabályozása"-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 – Gragnolati, 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. Hozzáférés: 2024.11.09.

[54] Lukács: *A különösség…,* 141.

[55] Lukács: *A különösség…,* 91.

[56] Lukács: *A különösség…,* 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 […] totalitásszemlél[ében]" már „világosan megmutatkoznak a kései Lukács *Ontológiá*ja felé vezető irányvonalak." (151.)

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

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

[60] Lukács: *A különösség…,* 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 különösség…,* 217.)

[62] Lukács: *A különösség…,* 132.

[63] Lukács: *A különösség…,* 128.

[64] Lukács: *A különösség…,* 131.

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

[66] Lukács: *A különösség…,* 189.

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

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

[69] Lukács: *A különösség…,* 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 különösség…,* 139–140.

[71] Lukács: *A különösség…,* 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 társadalomtudományosban, „a törvényszerűség mellett bizonyos viszonylagosan önálló funkciót érhet el." Lukács: *A különösség…,* 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 *átlagos*t 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 különösség…,* 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: *Lélekfilozófiai írások*. Budapest: Akadémiai, 2006. 22.)

[75] Lukács: *A különösség…,* 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 „elmossa a határt egyediség és különösség között", így „intelle[ktuálisan] megszűkíti a tartalmat és a formát". (Lukács: *A különösség…,* 188.)

[76] Lukács: *A különösség…,* 129.

[77] Szemben az „extenzív totalitással", ami *A különösség*ben a tudományosan megfigyelt és modellezett történelmi-társadalmi valóság. (*A történelmi regény*ben a nagyregény is extenzív totalitást alkot, szemben a drámával, amely intenzívet.) 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 különösség,* 220–224.)

[78] Lukács: *A különösség…,* 174.

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

[80] Lukács: *A különösség…,* 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 katarzisnak, 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.

SZEKSZ

Tóth Tamás Május

# Szembe.szeg – Proletár pedagógiai szemszögek

**Absztrakt**: A kritikai pedagógia egyfajta gondolati cselszövés. Amit jobb szeretek *proletár pedagógiának* hívni, mert ez elsősorban egy proletár perspektívájú pedagógia. Főleg abban az értelemben, ahogy az *operaismo* (és a tágabb workerizmus) hagyományában is a kapitalizmus rejtélyének nyitja a proletár szemszög. Azaz osztályunk, a munkásság látószöge, (*punto di vista operaio*, hiszen a rejtély, a „titok" – a fennálló rejtegetnivalója, lényege s kulcsa egyben, mondja Tronti –, valójában nem más, mint a proletariátus), amely a tőkét mint totalitást az annak maghaladásáért folytatott történelmi harc gyakorlati nézőpontjából ragadja tökén (és ezzel közvetetten arra is célzok, hogy a workerizmus kritikai pedagógiai praxis *avant la lettre*). Olyan cselszövés, amely a tőkés nevelési viszony és annak intézménnyé (vagy diszpozitívummá) szerveződésének ellentmondásait nem megtagadni, feloldani, szintetizálni óhajtja, hanem – megint Tronti szavaival – megháborgatni és kiélezni, ami által – ahogy Freire is tanította – nevén nevezhető lesz a valóság, és így újra miénk lehet a szó. Ezt a cselszövést, ezt a srégen látást, ezt a rézsútos látószöget (ti., hogy a tisztánlátás lehetősége a „foltokon" keresztül nézvést lehetséges – mondja Žižek), szeretném bemutatni nagyon vázlatosan, de talán elég érzékletesen ahhoz, hogy bepillanthassunk a pedagógiát ma alkotó konfliktusok repedésein, melyeken keresztül a pedagógia mély, belső ellentmondásai sejlenek fel.

**Kulcsszavak**: analóg, cselszövés, digitália, emuláció, Freinet, iskola, kötődés, kritikai pedagógia, pedagógia, praxis, profán, proletár, Rancière, szeparáció, szimuláció, telefon

## I. rész: A profán, analóg iskoláról

Kedves pajtások!

Sokat gondolkodtam azon, hogy kísérleti pedagógiai legyen-e az előadás, hogy hozzak-e valamit mutatnivalóul, amit a konkrét praxisról gondolok. De ilyeneket nem erőltetnék szűkös időhorizontokon. Nekem meg semmi bajom nincs azzal, hogy én beszélek nektek, kissé egyirányúan, őszintén szólva elegem is van a frontalitás reflektálatlan kritikájából, hiszen az alapvetően egy ősrégi tudás-demokratizációs, tudás-kollektivizációs módszer; mondhatni a történetmesélés kezdete óta tart, amiről például Walter Benjamin ír Nyikolaj Leszkov kapcsán oly szépen.[1]

Az volt a kérés, hogy a kritikai pedagógiáról beszéljek. De nem tudok a kritikai pedagógiáról beszélni csak úgy, ilyen kevés idő alatt, és nem csak azért, mert a kritikai pedagógiának oly sok eltérő irányzata van különféle politikafilozófiai irányultságokkal. Azt tudom most tenni, hogy a kritikai pedagógia tárgykörébe tartozó legnyomasztóbb kérdésekről gondolkodok előttetek nyilvánosan, és megpróbálom ezen keresztül bemutatni, hogy szerintem mi lehet az a kritikai pedagógiai perspektíva, látószög.

Én azt gondolom, hogy kritikai pedagógia egyfajta gondolati cselszövés. Amit jobb szeretek *proletár pedagógiának* hívni, mert ez elsősorban egy proletár perspektívájú pedagógia. Főleg abban az értelemben, ahogy az *operaismo* (és a tágabb workerizmus[2]) hagyományában is a kapitalizmus rejtélyének nyitja a proletár szemszög. Azaz osztályunk, a munkásság látószöge, (*punto di vista operaio*, hiszen a rejtély, a „titok" – a fennálló rejtegetnivalója, lényege s kulcsa egyben, mondja Tronti[3] –, valójában nem más, mint a proletariátus), amely a tőkét mint totalitást az annak maghaladásáért folytatott történelmi harc gyakorlati nézőpontjából ragadja tökén (és ezzel közvetetten arra is célzok, hogy a workerizmus kritikai pedagógiai

praxis *avant la lettre*).

Olyan cselszövés, amely a tőkés nevelési viszony és annak intézménnyé (vagy diszpozitívummá) szerveződésének ellentmondásait nem megtagadni, feloldani, szintetizálni óhajtja, hanem – megint Tronti szavaival – megháborgatni és kiélezni, ami által – ahogy Freire is tanította – nevén nevezhető lesz a valóság, és így újra miénk lehet a szó. Ezt a cselszövést, ezt a srégen látást, ezt a rézsútos látószöget (ti., hogy a tisztánlátás lehetősége a „foltokon" keresztül nézvést lehetséges – mondja Žižek[4]), szeretném bemutatni nagyon vázlatosan, de talán elég érzékletesen ahhoz, hogy bepillanthassunk a pedagógiát ma alkotó konfliktusok repedésein, melyeken keresztül a pedagógia mély, belső ellentmondásai sejlenek fel.

Ezek a konfliktusok (és az általuk regisztrált ellentmondások) konstitutívak, mert általuk jön létre a pedagógiai gondolat mai horizontja: a pedagógiai képzelőerő határait jelölik ki mint ontológiailag performatív struktúrák, tehát önmagukban csinálnak valamit a pedagógiai valósággal. Sokszor összeférhetetlen perspektívákat tárnak elénk, amelyek között nem lehetséges szintézis vagy közvetítés, nem lehet áthidalni őket valamiféle mindenen felülkerekedő narratívával. Mindössze annyit tehetünk, hogy megháborgatjuk és kiélezzük őket.

A pedagógiát keresztül-kasul szelik efféle alkotó jellegű konfliktusok. Ilyen például az, amikor az iskolát egyfelől egy válságokkal és kudarcokkal terhelt régimódi és banális intézményként látjuk, és ezzel a válságnarratívával párhuzamosan, a társadalmi problémákra vény nélkül felírható, mindenható gyógyírként, sőt a „jövő zálogaként".[5]

Ilyen ellentmondásos konfliktus-szerkezet még az iskoláztatás mint jog, és mint uralmi forma közti viszony. Ez a két perspektíva egyszerre van jelen az iskolával kapcsolatos diskurzusokban, pedig végső soron összeférhetetlenek: senki nem vonná kétségbe az iskoláztatáshoz való jog fontosságát, ugyanakkor mindannyian tisztában vagyunk az oktatás uralmi mechanizmusainak több száz éves történetével. E kritikákból kiindulva bizony le kellene mondanunk arról, hogy oktatáshoz való jogot és hozzáférést követeljük mindenkinek. Ha pedig az iskolát közügynek tekintjük, amelyhez mindenkinek hozzáférést kell biztosítani, akkor már-már cinikus módon kénytelenek lennénk az iskolával kapcsolatos radikális kritikáinkat átmenetileg zárójelbe tenni a pedagógiai hétköznapok szintjén: ebből kiindulva kívánatosabbnak tűnhet, hogy a gyerek az iskolában legyen, akkor is, ha az egy szegregáló gettóiskola. Ezt a szociális munkások és gyermekvédelmi szakemberek is pontosan tudják, és a mindennapi gyakorlatban ettől az ellentmondástól szenvednek. Kénytelenek vagyunk folyamatosan változtatni a látószögünket a pedagógiai konfliktus-szerkezetben, hiszen tudjuk: nem várhatunk örökké az uralommentes oktatás aranykorára, mert a gyerekek a mindennapokban számolják a történelmi időt.

Most viszont szeretnék rátérni azokra a pedagógiai konfliktusokra, amiket történetileg meghatározónak gondolok a mai pedagógiára nézve. Nevet is adtam ezeknek, teremtő, valóságkonstruáló szerepük szerint. Aszerint, hogy ezek az alkotó jellegű konfliktusok (és az általuk keretezett ellentmondások) mit hoznak létre. Dialektikus módszertant fogok követni: először váltunk a konfliktus-szerkezetek nézőpontjai között, majd megvizsgáljuk, hogy az általuk rögzített ellentmondás „mit csinál", végül pedig megkíséreljük megháborgatni annak valóságkonstruáló hatalmát valamicske pedagógiai cselszövéssel.

Vákuumállapot (beszopások)

**Kötődés/szeparáció**

Korunk iskolapedagógiai küzdelmeire különösen jellemző a „valóság" válsága, aminek a történeti kontextusa egyrészt a 19–20. század reformpedagógiai mozgalma, illetve a 20. század közepétől megerősödő kritikai oktatásszociológia, amelyekre most külön nem tudok kitérni. A konfliktus egyik oldalán a valóság követelését, sőt az élet követelését látjuk – ahogy láthattuk és hallhattuk is az utóbbi évek tüntetésein: az oktatás az életre készítsen fel, sőt, maga az oktatás legyen az élet. Az iskola ezek szerint nem közvetít naprakész ismereteket, nem „a nagybetűs Életre" nevel. Az iskola dolga pedig – mondják ők, én nem –, hogy az életre készítsen fel: adjon használható tudást, ami nem a kovalens kötés,

hanem az adózói ismeretek, például.

A konfliktus másik oldalán a valóság mint az iskoláztatásban a strukturálisan adott jelenik meg, ahogyan a valóság alattomosan bekúszik az iskolai életvilágokba és determinálja azokat, újratermelve a fennállót. Míg az előző látószögben az iskola úgy jelenik meg, mint a valóságtól csacsi mód elszakadt sziget, addig itt tükörképe a fennállónak.

Az itt keletkező ellentmondás szerkezeti alapja a tehát a kötődés/szeparáció konfliktusa. Amit ez az ellentmondás az állandó retorikai összekötések és leválasztások, visszakapcsolódások és szétkapcsolódások révén tesz, az az, hogy az iskola és társadalmi valóság dialektikus viszonyát kiüríti és így e viszony hiánygazdasága vákuumként működvén „beszopja" a társadalmi cselekvők és intézmények sokaságát. Ez pedig az oktatási piac terebélyesedését is maga után vonja, amelyben egy teljes apparátus-hálózat szerveződik az iskola állítólagos valóságválságából következő modernizációs feladatok elvégzésére.[6]

E valóságmenedzsmentet végző apparátus egyrészt a társadalmi problémák „beiskolázása" köré szerveződik: az iskolákat (és a tanárokat) a legkülönfélébb aktorok próbálják újracsatolni a valósághoz, és így alapvetően *nem* pedagógiai ügyek és kérdések pedagógiai feladattá válnak (pl. a munkaerőpiaci illeszkedés, a képviseleti demokrácia megerősítése, az egyenlőtlenségek csökkentése stb.); ezzel párhuzamosan az iskola a pedagógiai problémák kiszervezésének és elrablásának egyre változatosabb formáival találja magát szemben, amelyekben az alapvetően iskolapedagógiai problémák *nem* pedagógiai ügyként merülnek fel. Ilyen, amikor az iskolai erőszak és agresszió (korántsem újkeletű) pedagógiai problémája hivatásos iskolaőrök rendvédelmi feladataként jelenik meg; amikor tanulási- és magatartási zavarok kizárólag iskolapszichológiai problémaként merülnek fel, lenullázva a pedagógiai szempontokat; és ilyen az is, amikor az oktatási egyenlőtlenségek kérdését leuralja a szociológia és azt egy gyermekanyag-mérnökségi problémává redukálja, kiebrudalva erről a terepről is az iskolapedagógiát.

A vákuumhatás fogságából való felszabadulásnak egy lehetséges módja az lehetne, ha az iskola valósághoz való kapcsolódását a valóságtól való szeparáción keresztül gondolnánk el. Az iskolának épp az a lényege, hogy elszigetelődjön a fennállótól, azaz megszakítsa és felfüggessze azokat a társadalmi-gazdasági-politikai logikákat, amelyek az iskolán kívüli világban meghatározzák a dolgok rendjét. Így az iskola a világ dolgait *profanálva* teheti közkinccsé.

Itt nemcsak arról van szó, hogy a kapitalizmusban a „dolog" (a munka, az áru, az érték stb.) szent (habár a kapitalizmus az első olyan szektás vallás, aminek hitélete permanens, hiszen oltárán nap mint nap szakadatlan áldozunk), hanem különösképpen arról, hogy a kapitalizmusban a profán és a szent elkülönülése a dolog formájává válik: ahogy az áruformában a személyek közötti viszony dologiként és a dolgok közötti viszony társadalmiként jelenik meg. A kapitalista vallás dolgai tehát emiatt a belsővé tett elválasztás miatt nem profanálhatóak, mondja Agamben,[7] és ezért „az új nemzedék politikai feladata a nem-profanálható dolog profanálása",[8] ami nemcsak a dolgok hétköznapi, közhasználatba való visszakövetelését jelenti, hanem azok deaktiválását, hatástalanítását is azért, hogy a dolgok új használata váljon lehetségessé.

Ennek a deaktiválásnak a paradigmatikus formája a játék, amiben persze visszaköszönnek a működésképtelenné tett dolog sajátosságai, de eredeti értelmüktől és a céljaiktól megszabadulva. Amikor a gyerekek főzőcskéset játszanak, az általában olyan közétkeztetési fantáziamunka, ami megszabadítja a konyhát kapitalista reprodukciós funkcióitól, a főzést pedig recepturális célracionalitásától. Vagy ha katonásdit játszanak – feltéve, hogy igazán játsszák azt –, akkor (amellett, hogy a katonaságot teszik közröhej tárgyává) hatástalanítják a „fegyvereket" és megszabadítják a „harcot" attól, hogy az a másik megsemmisítésére irányuljon. A játék mint a profanálás paradigmája pedig az iskolapedagógia legalapvetőbb technológiája, ezért beszélek itt a profán iskola lehetőségéről, ahol a profanálás nem egyszerűen azt jelenti, hogy megszüntetjük a kapitalizmust alkotó elválasztásokat, hanem azt, hogy – megint Agamben szavaival[9] – megtanuljuk azokat újként használni, játszani velük.

Az iskola profanálása ezért azt jelenti, hogy az iskola és a valóság elválasztását akkor tudjuk kijátszani és újfajta használatba venni, ha pont ezt az elválasztást gondoljuk el úgy, mint ami a diákokat a valóság mélységeibe hajítja. A valósághoz való kötődést és az attól való elválást itt dialektikusan képzelem el, ahogy Lacan számára is a szeparáció a világba vetettségünk, s így a szubjektummá válásunk pozitív feltétele.[10] Valahogy úgy, mint ahogy az megfigyelhető a biztonságosan kötődő gyereknél, akit arról ismersz meg a játszótéren, hogy elvan mint a befőtt és nem rohangál két percenként nyígni apjához-anyjához. A szeparációban pillantod meg a kötődés motívumát. És persze nemcsak az egymáshoz, hanem a világhoz való kötődésünk is radikális szeparációk során alakul ki: ilyen a születés, a tükör-stádium, az anyanyelv struktúráiba való bevezetésünk, a szülő szimbolikus meggyilkolása, az otthon elhagyása stb.

Marx metaforájával élve,[11] az iskola kritikai mozzanata tehát az a pedagógiai szeparáció, amellyel hatástalanítja a valóság rabláncait, és így letépi róluk a képzelt virágokat; de nem azért, hogy a gyermek e fantáziátlan, vigasztalan láncot hordja, hanem azért, hogy aztán a láncot ő maga dobja le és élő virágot szakítson.

E-vakuáció (format C:)

**Emuláció/szimuláció**

Az iskola valóságmenedzsmentjéhez különösképpen hozzátartozik a virtuális valóság válsága, a képernyők tündöklő sötétségének befergesítése (hisz ezt is művelni kell) az iskola szervezetébe. A covid-évek után talán nem túlzás azt állítani, hogy a képernyő (mint valóságkonstrukciós logika) uralma az egyik legégetőbb pedagógiai kihívás. Az úgynevezett digitális pedagógia válasza lényegében annyi, hogy neveljünk tudatos eszközhasználókat és ezerrel monitorozzunk mindent. Azt hiszem nagyobb a mi bajunk ennél.

A Covid-járvány alatti iskolabezárások purgatóriumában rövidke ízelítőt kaphattunk abból a pedagógiai nyomorból, hogy egy következetesen végigvitt digitalizációs stratégia milyen víziókat dédelgethet az iskola „jövőjéről". Ennek főszereplője a képernyő (Digitália birodalmának varázstükre, amiben magunkat fürkészhetjük végeláthatatlanul; amiről dopamin-utcácskákat szippanthatunk; és amin át észrevétlen belénk kukkanthatnak), az a gyermekbirodalmi csillagromboló, ami amúgy is példás szorgalmat mutatott az elmúlt több, mint egy évtizedben az ifjak szorongásának, elmagányosodásának, elszigetelődésének, depressziójának és öngyilkossági kísérleteinek súlyosbításában és tömegessé tételében. Ez lenne a képernyő demokráciája?

Mindenki számára nyilvánvalóvá válhatott a lezárások alatt, hogy ezerszer jobb, ha a közundornak és közutálatnak (jogosan) örvendő iskolában rohad a gyerek, minthogy még egyszer az ő saját szobájába költözzön be az iskola, tantestületestül – már ha valakinek van olyanja, hogy „saját szoba". Mára könyvtárnyi szakirodalma van annak, hogy a Covid alatti iskolabezárások hogyan küldték a padlóra a fiatalok mentális és szociális egészségét: a digitális térbe felzavart tanulók számára az elmagányosodás, a depresszió, a stressz, és a szorongás lett a pandémia vezető tünetegyüttese. E digitális szindróma tömegessé válására maga az UNESCO is az iskolabezárások *tragédiájaként* (ed-tech tragedy) hivatkozik 2023-as kiadványában.[12] Az okoseszközök iskolai használatára vonatkozó szabályozásoknak világszerte e tragédia belátása a háttere, illetve az is, hogy a képernyők mögül egyre kevésbé tetszik kikászálódni kizsákmányolható, többlettermelésre és társadalmi együttélésre nagyjából alkalmas munkaerő, ha egyáltalán. És persze az sem meglepő, hogy az ifjak most az igazgatójukért a mobiltelefonjaikért tüntetnek, hiszen hogyan nézzék meg így a Krétában az órarendet…

Szóval miként tárul elénk itt a pedagógiai konfliktus? Adná magát, hogy a digitális/analóg iskola látószögében lássuk meg a pedagógiai mezőt alkotó összefeszülést, de azt, hogy Digitálián túl is van élet (és iskola) nagyon kevesen gondolják komolyan. Ez a nézőpont gyakorlatilag nem létezik, jelentéktelen. Ami az oktatástechnológiai (eduTech) ipar motivációit illetően látható, az a „két lovat egy seggel megülni" esete.

Egyrészt nagy cúgja van annak az iskolátlanítási logikának, aminek főpróbáját a covid alatt láthattuk, és amely az iskola *szimulációjával* (felhőbe töltésével, ködbe veszejtésével, füstbe menesztésével) kísérletezik. Ebben a logikában a zsebiskola (*pocket school*) lenne az a személyre szabott pedagógiai formavilág, ami az egész életre kiterjesztett (*life-wide learning*) és az élethosszig tartó tanulás (*life-long learning*) kívánalmait gombnyomásra szállítaná. Ez a vízió igen messze áll Illich-től,[13] félreértés ne essék.

Ezzel szemben egy ellentétes logikát is látunk, amiben nem az iskola válik digitálissá, hanem a digitális technológia válik iskolapedagógiaivá. Ez az *emulációs* logika érvényesül, amikor a krétatábla helyére interaktív tábla kerül, a nyomtatott könyvek helyére tabletek, az írásvetítő helyére projektorok, a portás helyére beléptető kapu, és így tovább. Az emulációs logikában az iskola eljárásainak másolatát készítik el, míg a szimulációs logikában magának az iskolának a mását, aminek már nem sok köze van az eredeti modellhez, ha egyáltalán volt valaha ilyen.

Emuláció és szimuláció konfliktusa olyan oktatásmodernizációs platformot, „fejlesztői környezetet" (mely egyben egy sajátos nyelv is) hoz létre, ami Digitália befészkelődésének csinál helyet. Nem arról van szó, hogy eleve adott lett volna egy iskolapedagógiai vonatkozású modernizációs vákuum, ami tárt karokkal várta a technológiai innovációt, hanem sokkal inkább arról, hogy az oktatástechnológiai iparnak saját magának kellett létrehoznia azt a fejlesztői (és fogyasztói) környezetet, melyben egyáltalán mint szempont felmerülhetett és burjánozhat.

Magyarországon az iskola digitális gyarmatosításának első igazán meghatározó lépése nem is az iskolák internetbe huzalozása volt (ld. az 1996-ban elindított SULINET programot), hanem az az Intelligens Iskola Program, amely interaktív táblák ezreivel árasztotta el országszerte az iskolákat. Már a 2003-tól elkezdődött digitális szőnyegbombázás során több ezer „digitális zsúrkocsit" (notebook, projektor, DVD-lejátszó, erősítőrendszer, hangfal), „multimédiás bőröndöt", és „kakaóbiztos ovis számítógépet" (ezeket tényleg így hívták) szórtak szét az intézményekben; csak 2005-ben 500 interaktív táblát kötöttek be.

Kicsivel ezután kezdődött az igazi interaktívtábla-őrület.[14] 2008-ban már egy 34 milliárd forintos tender volt a minisztériumi terítéken (Magyar Bálint asztalán), ahol a tervekben 30-40 ezer tanterem modernizációja szerepelt: interaktív táblákkal és az azokhoz tartozó felszereléssel (laptop, projektor, szavazógép- és wificsomag). Mindez ráadásul úgy ment át, hogy ebben az évben 40 milliárd forint költségvetési forráselvonást lengettek be az oktatásfinanszírozásban[15] (ami végül 38 milliárd körüli lett) és közben mindenki tudhatta, hogy az iskolák döntő többsége komoly infrastrukturális nehézségekkel küzd. Én 2011 és 2012 között, amikor még javában izzott az interaktív táblák közbeszerzése, több olyan vidéki iskolában megfordultam, ahol a digitális tábla fali díszként lógott, mint falvédő, vakolatpótlék. Egy iskolában egy akkora repedés kitakarására használták, amin be lehetett látni a tanterembe.

Szóval itt voltaképpen nem elsősorban a digitális technológia iskolapedagógiai honosítása történt, hanem a digitális környezet jegecesedése, hídfőállások létrehozása Digitália lassú bevonulásához, ami után igazából se a tanárok, se a diákok nem ácsingóztak (legföljebb úgy tűnhetett, hiszen erre volt pályázati kiírás), és ami a realitásokat tekintvén még most is csak az E-kréta szintű innovációs fokon ketyeg.

Mit mondhatunk a szimuláció-emuláció konfliktus és az általa teremtett fejlesztői környezet valóságformáló szerepéről, ontológiai performativitásáról? Én úgy látom, hogy a modernizációs-fejlesztői környezet beköltözése kisöpri az iskolából és így eltünteti a szemünk elől – *evakuálja* – azt a tényt, hogy az iskola önmagában egy technológiai innováció, ami saját iskolapedagógiai technológiákkal rendelkezik.

Meg vagyok győződve, hogy ma azokba az iskolákba a legjobb belépni, amelyek teljesen analóg formában ápolják az iskolapedagógia sajátos technológiai hagyományait. Nem véletlen, hogy épp a Szilícium-völgy felsővezetői digitális technológia-mentes iskolákba küldik saját gyerekeiket (miközben továbbra is adnak el digitális eszközöket és platformokat az iskoláknak szerte a világon).[16] Az iskola mint technológia ugyanis nem lehet más, mint analóg, már amennyiben komolyan vesszük, hogy az iskola egy a normatív rendből kiszakított téridő-szövet, amely a (társadalmi, gazdasági, családi, politikai, egyházi stb.)

kapcsolatok bontásán, a kapcsolat megszakításán keresztül jön létre.

És ez a lecsatlakozás Digitáliát sem hagyhatja figyelmen kívül; az ifjaknak most leginkább kilépési és kijelentkezési pontokat kellene biztosítani a képernyők tükörterméből – ahol újra egy kis esélyt kaphatna a társas kapcsolatok, a csönd, a találkozás, az unatkozás művészete, az élőbeszéd, az érintés, a szem, az üres kezek hatalma, az emberi léptékű tér és idő – és erre az iskola képes.

Nehogy azt higgyétek, hogy valami reflektálatlan múltba révedés és nosztalgia a részemről, amikor azt mondom, hogy az iskolának analógnak kell maradnia. Egy sor pedagógiai megfontolás vezérel ezügyben.

Először is: az analóg és a digitális (oktatás)technológia között a valódi pedagógiai különbség nem a „fogyasztói élményben" van (pl. egyesek szerint a digitális kép „részletgazdagabb" [nem]; vagy a táblagép interaktívabb, mint a nyomtatott könyv [szintén nem]), hanem a technológia által lehetővé tett *termelési folyamatban*. A digitális és az analóg fotó produkciója közötti ilyetén lényegi különbségeket talán itt nem kell magyaráznom, ahogyan a kölcsönadott könyv és a közös olvasás varázsát sem kell bizonyítani a táblagépekkel szemben.

Ezt a termelési folyamatban megmutatkozó pedagógiai sajátosságot értette meg száz évvel ezelőtt Célestin Freinet, aki tanítványaival karöltve 1923-ban látott neki úttörő nyomdapedagógiai kísérletének. A diákok kollektíven írtak és nyomtattak szövegeket a közösség számára – afféle közössé tett tudást állítottak elő, amit fel is olvastak egymás között és a környező iskolákban is terjesztettek, akikkel levelező kapcsolatban álltak. A diákok írásai, amiket „szabad szövegeknek" neveztek, amolyan mindennapi beszámolók voltak a saját megfigyeléseikről és a tágabb közösségükben történtekről. Freinet ehhez már akkoriban is választhatott volna modernebb nyomdaipari technológiát (pl. stencilezés, gépelt sablonozás stb.), ő mégis a kezdeti kiemelő keretes szövegszedést választotta, amit pedagógus elvtársai röhögve fogadtak. Ráadásul mindez egy olyan korszakban történt, amikor az első oktató- és tesztelő masinák (pl. Pressey vizsgáztatógépe) jelölték ki az oktatásmodernizáció útját.

Freinet azért döntött a kezdeti technológia mellett, mert a pedagógiai intenciója elsősorban nem magára a produktumra vonatkozott, hanem a termelési folyamatra. Freinet visszatekintve így ír erről a 60-as években: „A szedést végző gyerekek úgy érzik, hogy a szöveg a saját kezükben születik meg. Örök életet adnak a szövegnek, és a magukévá is teszik azt. Ezzel a technikával nem szakad meg a folyamat, amely az ötlet megszületésétől a megfogalmazásáig, az újság elkészítéséig, és végül a más iskolákban élő levelezőtársaknak való elküldéséig tart. Minden lépés jelen van: írás, csoportos szerkesztés, betűkészítés és szedés, illusztráció, papír előkészítése, betűfestés, nyomtatás, összefűzés és tűzés. A teljes folyamatnak ez a kézműves folytonossága az osztálytermi nyomtatás legfőbb pedagógiai értéke."[17]

Ezekből a nyomtatványokból tanultak aztán a gyerekek olvasni és írni! Freinet tehát pedagógiai potenciált látott azokban a technológiákban, amelyek lassúak, kétkeziek, időigényesek, tökéletlenek, piszkosak és kollektív erőfeszítést kívánnak.

Másodszor: a képernyő drog – a nép ópiuma. Digitália az instant kapcsolat illúziójával rejti el a közösségek haláltusáját; a „mindenre egy app" elvvel önhatalmunk botrányos hiányát; a spektákulum bőségével a munka és az élet elviselhetetlen szűkösségét, és így tovább. Az iskolai drogprevenciós programokat sem úgy szokás felvezetni, hogy végigkóstoltatják a diákokkal az drogpiacot. Persze erre az analógiára lehet azt mondani, hogy azért jó volna, ha a gyerek megtanulná tudatosan használni a képernyőt, úgyhogy jobb hasonlat itt a szexuális nevelés, bár az is inkább egy beszélgetős műfaj, semmint „csinálós". Úgyhogy jó lenne látnunk, hogy a képernyő hogyan csinálja meg a gyerekeinket, és az oktatástechnológia lehetőségeiről annak fényében gondolkodni.

Harmadszor pedig: újra azt mondom, hogy az iskola egy különleges innováció, amely eleve tele van ígéretes iskolapedagógiai technológiákkal. A krétatábla, a pad, a jegyzetfüzet, az órák és szünetek váltakozása, a tantermeket összekötő folyosók – mind önálló pedagógiai hatalommal rendelkeznek, amellyel valamilyen új lehetőséget képesek teremteni. De mivel a pedagógiai miliő ad irányt az

iskolapedagógiai technológiákban rejlő hatalomnak, és ezekkel oly gyakran visszaéltek már pedagógusok, nem csoda, hogy magukkal a technológiákkal szemben sokakban undor alakul ki.

Pedig önmagukban ezek nem retrográd technológiák, sőt. Ott van például a tollbamondás, az iskolapedagógiai technológiák gyöngyszeme, ami képes intim közelségbe hozni magát a nyelvet mint hangot, mint írást, mint folyamatot. A tollbamondás végtére is a szöveggel és így a közös világunkkal való találkozásunk egy varázslatos módja lehet, csakúgy, mint a kórusban olvasás,[18] a fogalmazás, a házi feladat, a kiselőadás, a memoriter, a vizsga, az érettségi,[19] és a többi pozitív hatalommal felruházható iskolapedagógiai technológia.

Tehát: az iskola (mint idea) lényege, hogy ott papírközelbe érjenek és szó szerint megérintsenek a világ dolgai. Az iskola felébreszti a figyelmünket és valami felé orientálja azt. Ehhez képest Digitália a figyelmünket elaltatja, szétszórja, dezorientálja.

Viszont a képernyő is a közös világunk része, ezért olyan pedagógiai cselszövéshez kell folyamodnunk, ami képes hatástalanítva bemutatni Digitália tükörtermét. Valami olyasféle dialektikára gondolok, ami mentén az iskola úgy tehetné magáévá a digitális technológiát, hogy azt analóg keretbe foglalja. A képernyő azért kerül a diákok elé, hogy megvizsgáljuk, körbejárjuk, kritikai elemzés tárgyává tegyük – nem azért, hogy „gyakoroljuk". Ennek paradigmatikus példája az lehetne, ahogy Björk bemutatja nekünk a televíziót mint eszközt. Ez legyen a kiindulópontunk! Be sem kell kapcsolnunk az „okoseszközt", hogy kísérteties esztétikájában, „szépségében" elmerüljünk. És ahogy Walter Benjamin fogalmaz: „minél inkább értünk valamit, és minél többet tudunk egy bizonyos fajta szépségről – legyen az virág, könyv, ruha vagy játék –, annál jobban tudunk örülni mindannak, amit ismerünk és látunk, és annál kevésbé ragaszkodunk ahhoz, hogy birtokoljuk, megvegyük, vagy megkapjuk ajándékba."[20]

---

[1] Benjamin, Walter: The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov. In: Arendt, Hannah (szerk.): *Illuminations*. New York: Shocken Books, 1969. 83–109.

[2] Nefelejcs Gergő: A workerizmus mint forradalmi módszer. *Tett*, 2020. URL: https://tett.merce.hu/2020/03/28/a-workerizmus-mint-forradalmi-modszer/. Hozzáférés: 2024. 10. 20.

[3] Tronti, Mario: *Workers and Capital*. London/New York: Verso, 2019. 234.

[4] Žižek, Slavoj: *Looking Awry – An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT, 1992.

[5] Tóth Tamás Május: A pedagógia elnyomottja. *Fordulat* 28. sz. (2021). 44–76. URL: http://fordulat.net/pdf/28/FORDULAT28_TOTH.pdf. Hozzáférés: 2024. 10. 12.

[6] Ennek történeti hátteréhez lásd: Tóth Tamás Május: Osztály vigyázz! 2. rész. *Tett*, 2022. URL: https://tett.merce.hu/2022/09/03/osztaly-vigyazz-2-resz/. Hozzáférés: 2024. 10. 12.

[7] Agamben, Giorgio: *Profanations*. New York: Zone Books, 2007. 82.

[8] Agamben: *Profanations*. 92.

[9] Agamben: *Profanations*. 87.

[10] se parere >> s'engendrer – Lacan, Jacques: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. New York: WW Norton. 1998. 214.

[11] Marx, Karl: A hegeli jogfilozófia kritikájához. Bevezetés. In: *Marx és Engels válogatott művei* 1. Budapest: Kossuth, 1983.379

[12] West, Mark: An ed-tech tragedy? Educational technologies and school closures in the time of COVID-19. *UNESCO*, 2023. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000386701. Hozzáférés: 2024. 10. 20.

[13] Illich, Ivan D.: *Tools for conviviality*. London: Calder and Boyars, 1973.; Illich, Ivan D.: A társadalom iskolátlanítása. Ford.: Török Attila. In: Pukánszky Béla – Zsolnai Anikó (szerk.): *Pedagógiák az ezredfordulón*. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1998. 181–192.

[14] Farkas Melinda: Startol a milliárdos táblareform. *Magyar Nemzet*, 2008. URL: https://magyarnemzet.hu/archivum-magyarnemzet/2008/01/startol-a-milliardos-tablareform-2. Hozzáférés: 2024. 10. 20.

[15] Közoktatás: közel 40 milliárd mínusz. *24.hu*, 2008. URL: https://24.hu/belfold/2008/11/12/kozoktatas_kozel_40_milliard_minusz/. Hozzáférés: 2024. 10. 20.

[16] Jenkin, Matthew: Tablets out, imagination in: the schools that shun technology. *The Guardian*, 2015. URL: https://www.theguardian.com/teacher-network/2015/dec/02/schools-that-ban-tablets-traditional-education-silicon-valley-london. Hozzáférés: 2024. 10. 20.

[17] Freinet, Célestin: Freinet's Techniques for the Modern School. In: Clanfield, David – Sivell, John (szerk.): *Cooperative Learning and Social Change – Selected Writings of Célestin Freinet*. Toronto: Our Schools/OurSelves/OISE, 1990. 10–51.

[18] Rancière, Jacques: *Le Maître ignorant – Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Párizs: Fayard, 2022. 35.

[19] Tóth Tamás Május: Az érettségi botránya. *[F]ordítva*, 2022. URL: https://orditva.blog.hu/2020/05/12/az_erettsegi_botranya. Hozzáférés: 2024. 10. 12.

[20] „Berlini játékmustra I." című rádióadás, 1930. március 15. 15:20–15:40. – Benjamin, Walter: Berlin Toy Tour I. In: Rosenthal, Lecia (szerk.): *Radio Benjamin*. London/New York: Verso, 2021.

# II. rész: Amatőr tanárokról, homogenizációról, és Csodaországról

## Sohaország-(szindróma)

### Glorifikáció/infantilizáció

A következő pedagógiai konfliktus közvetlenül a tanárokról szól, a tanárok pozíciójáról a társadalomban, végső soron a tanári szubjektumról. A tanárok glorifikációja és infantilizálása, felmagasztolása és lealacsonyítása közötti feszültségről van szó.

A tanárok a neoliberális és a neokonzervatív oktatáspolitikák retorikai sarokkövei: tekintélyük, tiszteletük, társadalmi megbecsülésük, bér- és munkabiztonságuk helyreállításának ígéreteivel házalnak nagypofájú politikusok. Ez különösen jól látható a félperifériás, posztszocialista közép-kelet-európai országokban. Az oktatáspolitikai kirakatépítés, a pedagógusok biodíszletként való felhasználása nem kizárólag az új szélsőjobboldali rezsimekre jellemző ezekben az országokban, hanem az 1989 utáni hegemónia stabilizálásának is általános kulcseleme volt.

A rendszerváltás után a posztszocialista országok pedagógusaira hatalmas nyomás nehezedett: nemcsak az új politikai rend megsokszorozódó reformjainak voltak kitéve, hanem azt is elvárták tőlük, hogy navigálják, irányítsák és hajtsák végre az ún. „posztszocialista oktatási reformcsomagot", és vezessék ki az oktatási rendszert a „keleti obskurantizmusból" a „nyugati szakértők" által ellenőrzött és terjesztett új, globális „trendek" irányába.

A hazai és nyugati szakértők már a '80-as évektől egyfajta laboratóriumot teremtettek a posztszocialista oktatási reformok számára. A '85-ös NAT-nak már ez a laboratórium a kontextusa, a rendszerváltás után pedig oly mértékű kísérletezés és jogalkotási láz vette kezdetét, hogy 1990 és 1999 között több mint 150 kormányrendeletet hoztak az oktatásban. A pedagógusoknak pedig már az 1990-es évek közepétől elegük lett a reform-dömpingből (ezt nevezi a szakirodalom „reformfáradtságnak"[1]), de nem azért, mert szerintük az oktatási rendszer a legjobb formájában lett volna: 2006-ban a tanárok egyharmada még mindig úgy gondolta, hogy az oktatásnak *még több* reformra lenne szüksége.

A közvélemény, nagy reményekkel telve, a tanároktól várta a posztszocialista oktatási reformcsomag minél hatékonyabb megvalósítását, amelyet a nyugati világhoz való sikeres felzárkózással járó gazdagság ígérete, és a kudarcával járó lemaradás veszélye egyszerre kísértett – ez a félperifériás pozíció fantáziaképlete. Amit ma az oktatásügyben látunk, annak nagy mértékben a rendszerváltáshoz kapcsolódó remények elvesztése adja a kontextusát: a posztszocialista oktatási reformok pofára esésének lassú belátása, ami az illúzióvesztés melankóliáját (Wallerstein szavaival: a „kiábrándulás betetőzését"[2]) hozza magával az oktatási rendszer minden szintjén.

Mindezek ellenére a posztszocialista oktatási terepet a mai napig kettősségek – „haladás" és „válság", „remény" és „veszély", „felzárkózás" és „lemaradás" – uralják, a tanárokat illetően is: egyrészt a „professzionális tanár" neoliberális ünneplése mindig egyfajta felgerjesztett pánikkal párosul a munkaerő elöregedése, a szakma elnőiesedése, és amiatt, hogy a tanárok próbálkozásai a gyermekközpontúság, az egyéni tanulási utak, az élethosszig tartó tanulás stb. terén elégtelennek mutatkoznak a nevelési folyamatról alkotott „nyugatos", „progresszív" mantrákhoz képest. Másrészt a „hazafias tanár" neokonzervatív ünneplése is pánikkal párosul a tanárok megkopott presztízse, a tanítás egyre romló minősége, az örök (nemzeti) értékek és az erkölcsök sorvadása miatt.

Ez a két irányzat (neoliberális és neokonzervatív) pedig szorosan összefügg történetileg: a tanárok tekintélyének és presztízsének helyreállítását célzó neokonzervatív mantra ténylegesen a neoliberalizáció válsága miatt virágozhat, hiszen az – a kompetencia-, teszt-, és tanulásipar globális oktatáspolitikai rezsimjein keresztül – jócskán elősegítette a tanári szerep mint olyan, tehát a tanárok sajátos

iskolapedagógiai pozíciójának és hatalmának destabilizálását.[3] Nem csodálom, hogy a tanárok kapva kapnak a lehetőségen, ha valaki azt ígéri nekik, hogy visszaállítja tekintélyüket, pedagógiai autoritásukat.

De miközben a neokonzervatív tekintélyelvűség retorikai szinten szembeszáll ugyan a „nem elég progresszív tanárok" elleni neoliberális kirohanásokkal, a gyakorlatban ugyanúgy lenézi csekély értelmű iskolai szakmunkásait. Lényegében, mind a neoliberális, mind a neokonzervatív oktatáspolitikai diskurzus retorikájában ünnepli csak a tanárokat, a gyakorlatban ez az ünneplés átfordul a tanárok elmarasztalásába, leértékelésébe.

Ez paradox helyzetet szül. Egyrészt mind a neoliberális, mind a neokonzervatív hangok felhívják a figyelmet a tanárok erodálódott szakmai felkészültségére, és a saját narratívájukhoz illő professzionalizmus sztenderdjeit hirdetik – *professzionalizáció*. Másrészt mindkét diskurzusban alattomosan megjelenik a tanár mint egyszerű bérmunkás képe, akit éretlennek gondolnak és képtelennek tartanak az önálló munkavégzésre, a döntéshozatalban való részvételre és a vezetők által kívánatosnak vélt társadalom megvalósítására – *proletarizáció*.

A tanárok glorifikációja és infantilizálása, felmagasztalása és lealacsonyítása közötti ellentmondást mint teremtőerejű kontradikciót „Sohaország-szindrómának" nevezem. A Sohaország-szindróma ideológiakritikai fogalma arra a misztikus szigetre utal, ahol Pán Péter és az elveszett fiúk története játszódik. Ezek a gyerekek különleges képességekkel rendelkeznek (tudnak repülni, képzeletük teremtő erejű stb.), mivel azonban soha nem nőnek fel, soha nem is lehetnek elég érettek ahhoz, hogy a „valódi" felnőttek „valódi" világában kamatoztassák rendkívüli képességeiket – vagy csak simán dolgozzanak, beilleszkedjenek.

A glorifikáció–infantilizáció ellentmondás különleges képességeket tulajdonít a tanároknak (a gazdasági jólét, a felfelé ívelő mobilitás, a minőség és méltányosság, a nemzet teljességének előmozdítása), amely képességek azonban csak egy képzeletbeli helyen virágozhatnak.

És itt rejlik ennek az ellentmondásnak performatív hatása, s ideológiai misztifikációja: a tanárok glorifikációja és felmagasztalása nem a lealacsonyításukat, az ellenük irányuló bizalmatlanságot és gazdasági kizsákmányolásukat hivatott elfedni. Épp fordítva: a tanárok infantilizálása és lealacsonyítása pont azáltal jön létre, hogy elkerülhetetlenül kudarcot vallanak abban, amiről a glorifikációjuk zeng; képtelenek rá, hogy felzárkózzanak a nyugati oktatásról alkotott képzetekhez, vagy felálljanak a nemzetért – azaz, hogy *felnőjenek* a „professzionális Tanár" mindenkori identitás-szcenárióihoz.

Sohaország oktatáspolitikai fantazmagóriája a tanárok végtelen vágyát munkálja ki a „felnőtté" válásra, ami eleve kudarcra van ítélve. E kudarc „gyermeteggé válásuk" állandó ismétlődését termeli újra. Ezért is lehetett átnyomni különösebb gond nélkül a tanári életpályamodellt, mert ezen keresztül a tanárok meg tudták élni a „felnövés" illúzióját, a hatalom magaslati levegőjének ritkaságát, nemcsak anyagilag, de más pedagógusok minősítésében résztvevő pedagógusként főleg.

A „felnőtt" tanár előre legyártott identitás-szcenáriói nagyon konkrét szubjektumpozíciókat tárnak elénk, amelyek meghatározzák, hogy adott helyzetben mit lehet mondani, tenni és gondolni. Egészen nyilvánvaló például az, hogy a „felnőtt" tanár elméleti konstrukciója nem összeegyeztethető a tanári gyakorlatban jelentkező folyamatos pedagógiai kudarccal. Az oktatási kudarc termeléséhez és fölhalmozásához meg ott a nemzeti és globális tesztipar a kompetenciaméréstől a PISA-tesztig. Az eredményekre aztán a versenylogika szellemében rangsorok és besorolások épülnek – toplistára kerülnek az ország legjobb középiskolái, és a PISA-jelentés nemzeti összteljesítményünket az OECD-országokéval veti össze.

Kafka *A per* (1925) című művében a „Törvény kapuja" példázatban egy vidékről jött férfiről olvashatunk, aki élete végéig vár arra, hogy a kapuőr beengedje, holott a bejáratot – mint a végén kiderül – egyedül neki szánták, csak be kellett volna mennie: „Itt nem mehetett be senki más, mert ezt a bejáratot csak neked szánták. Most megyek és becsukom."[4] Hasonlóképpen, bár az életpálya, az elszámoltathatóság,

a minőségbiztosítás, az előmeneteli és az értékelési rendszerek a tanárokat hivatottak szolgálni (azokat csak nekik szánták), ezek mégis lehetetlenné teszik, hogy a tanárok „felnőttekként" jelenjenek meg ezek előtt a kapuk előtt, mert ezek is az infantilizáció gyártósorai. Az egész bürokratikus előmeneteli gépezet[5] is pont olyan, mintha maguk a tanárok is iskolába járnának, csak hivatali díszletek között.

A tanárok tehát gyerekessé tétetnek, akárcsak a vidékről jött ember Kafka regényében, aki, miközben arra vár, hogy a kapuőr beengedje a neki szánt ajtón, csak „[…] átkozza a szerencsétlen véletlent, később, ahogy öregszik, már csak magában dünnyög. Gyerekessé válik…"[6]

Annak az igénynek, hogy a tanároknak fel kell nőniük (hogy „professzionálisnak" kell lenniük), az a performatív ereje, hogy szabotálja ama tényt, hogy ők eleve felnőttek („professzionálisak"). És így gyermekivé („amatőrré") válnak. Nem szabad elfelejteni, hogy Pán Péter soha nem akart felnőni, és ahhoz, hogy gyermeki maradhasson, el kellett felejtenie kalandjait és mindazt, amit a világról tanult – tudatlannak kellett maradnia.

Ahhoz, hogy a tanárok felnőttként létezhessenek az oktatás világában, figyelmen kívül kell hagyniuk és el kell utasítaniuk a tanítás és a tanári lét előregyártott identitás-szcenárióit. Dialektikus olvasatban a tanárok éppen úgy válhatnak „professzionálissá", ha beintenek a professzió-rezsimnek és *amatőrök* maradnak. Valahogy hatástalanítani kell a minőségbiztosítási káderek, a tesztipari nagyurak, tanfelügyelők, oktatási szakértők elvárásait. Ehhez azonban a probléma gyökerét is meg kell ragadni és kollektíven fel kell lépni a professzionális tanári szubjektum legyártásának nagyüzeme ellen, nevezetesen a tanítás mesterségét uraló tudományos hegemónia ellen. Egy tanításművészeti (sőt, tágabb értelemben nevelésfilozófiai) mozgalomról beszélek, ami meggyőződésem szerint a tanári lét kollektív újraalkotásának lehetősége.[7]

Büro-pedagógia (gyerekanyag.xls)

**Homogenitás/heterogenitás**

Végezetül a legfontosabb kérdésről szeretnék beszélni, ami azt hiszem központi jelentőségű ma a radikális pedagógiai és oktatáspolitikai gondolkodás számára. Ez nem más, mint a szabad iskolaválasztás kérdése, ami annyira sokrétű probléma, hogy ha elég bátor lettem volna, akkor az egész előadást ennek szentelem. Történeti tekintetben legközvetlenebbül megint a rendszerváltást követő félperiférias neoliberalizáció és a posztszocialista oktatási reformcsomag az előképe ennek a kérdésnek, amelyben a szabad iskolaválasztás központi jelentőségű oktatáspolitikai intervenció volt, a decentralizáció mellett.[8]

Mi itt a konfliktus végső soron? Fogalmazzunk úgy, hogy az egyik oldalon a homogenitás, a másikon a heterogenitás pedagógiai kategóriája jelenik meg előttünk. Mindkét perspektíva kiindulópontja az, hogy végtére is a társadalmi helyzet határozza meg az iskolai sikerességet – tehát az, hogy honnan jövünk. Ez ugyebár egy alapvető neveléstudományi hipotézis az oktatási egyenlőtlenségek okai kapcsán, amelyet általában úgy szokás megfogalmazni, hogy a gyerekek ún. „családi háttére" nagymértékben befolyásolja a tanulási eredményeiket. Míg a homogenitás látószögében az oktatáspolitikai stratégia a társadalmilag homogén csoportösszetétel és a felzárkóztatás, addig a heterogenitás látószögében a megoldás a társadalmilag heterogén csoportösszetétel és a deszegregáció. Lássuk sorjában.

A homogenitás perspektívája az ún. deficit modellen alapul. E szerint az alávetett osztályok gyerekei azért érnek el rosszabb eredményeket, mert „deficitekkel", hiányosságokkal érkeznek az iskolába (kevesebbet tudnak, fejletlenek a kompetenciáik, értékeik, normáik, kommunikációjuk kidolgozatlan stb.), ezeket az iskola legfeljebb enyhítheti. A megfelelő intervenció ebben a modellben a felzárkóztatás („C" osztály), illetve a tehetségnevelés („alfa" osztály).

A heterogenitás perspektívája egy másik modellen, a szegregációs modellen alapul. Ez a modell egyetért azzal, hogy az alávetett osztályok gyermekei hátrányokkal érkeznek az iskolába, de ez a perspektíva ennek nem tulajdonít olyannyira felülírhatatlan szerepet, mint az utóbbi, a hátrányokat alapvetően leküzdhetőnek gondolja. Az iskola alkalmas lenne a „hátránykompenzációra", ha nem működne a

szelekció, és nem létezne szegregáció, azaz nem alakulnának ki olyan tanulócsoportok és iskolák, amelyekben nagyon magas az ún. „hátrányos helyzetű" gyerekek aránya. Az oktatáspolitikai intervenció e modellben a deszegregáció, az együttnevelés – mind az intézmények, mind az iskolai osztályok szintjén.

Van itt egy-két dolog, amit fontos tisztázni és ebben a letisztázó munkában hatalmas szerepe van Nahalka Istvánnak,[9] aki véleményem szerint az egyik legradikálisabb neveléstudományi kutató, legalábbis a kérdésünket illetően.

Az a kiindulópont, hogy az iskolák átlagos szociális összetétele határozza meg a tanítás eredményességét (most arról ne is beszéljünk, hogy a tanulási eredményességet mérő tesztek mit mérnek, milyen áron és kinek az érdekében) nem igaz.[10] Nem az iskola átlagos szociális összetétele határozza meg az iskolák tanulási eredményeit. Két ugyanolyan társadalmi helyzetű gyerek közül az, aki egy kedvezőbb szociális profilú iskolába kerül, nem azért ér el jobb eredményt, mert azt az iskola jobb státusza „felhúzza", hanem mert a vonzóbb társadalmi profillal rendelkező iskolák sokkal nagyobb mozgástérrel rendelkeznek a gyerekek közötti válogatósdiban, és már eleve a „jobb" tanulókat veszik fel bármely társadalmi rétegből. Ez tehát a szelekció, és azon belül is az oktatási intézmények gyerek-turkálóhoz való hozzáférésében rejlő egyenlőtlenségek kérdése.

A szelekció azonban pusztán leíró kategória, nem eleve jó vagy rossz. A szabad iskolaválasztás ellenzői (én is az volnék végső soron), amikor a területi tanulófelvétel mellett érvelnek, akkor szintúgy egyfajta szelekciós (kiválasztási) logika mellett foglalnak állást. Az egy más kérdés, hogy a területi egyenlőtlenségeket tekintve egy ilyen oktatásirányítási intervenció mennyi reménnyel kecsegtethet minket. A vidéki szegregátumokban így is gettóiskolák lennének, vagy pedig iskolaösszevonásokkal a legcsóróbb tanulókat szopatnánk azzal, hogy naponta kétszer buszozzanak: az összevont iskolába, s majd haza. (Akkor már utazzanak inkább a burzsuj gyerekek a telepi iskolába – „Utazzanak a gazdagok!")

Szóval nem az együttnevelést, az inklúziót ellenzem, hanem azt az alapvetően szociológiai logikát, ami a társadalmi helyzet és a tanulási eredmény közötti korrelációt közvetlen összefüggésként értelmezi. Mert az az állítás, hogy a tanulók társadalmi helyzete közvetlenül meghatározza a tanulási teljesítményüket, egyszerűen nem igaz. Nahalka azt mondja, hogy az e kérdésben végzett empirikus vizsgálatok azt mutatják, hogy hol pozitív, hogy negatív hatásokat lehet megfigyelni. Márpedig, ha ilyen eredmények születnek – mondja Nahalka –, akkor szinte biztos, hogy a két jelenség közötti közvetlen összefüggés *nem létezik*.[11] Nahalka a látens diszkrimináció modellje mellett foglal állást, amely azt mondja, hogy a társadalmi helyzet és a tanulási eredmény között ott áll közvetítő viszonyként maga a tágabb értelemben vett pedagógiai kultúra.[12]

És itt el is érkeztünk a teremtő erejű homogenitás–heterogenitás ellentmondáshoz. Ez az összefeszülés, ami az iskolapedagógia kérdésével kapcsolatban sikeresen állította gondolkodásunk középpontjába a tanulási eredmények és a tanulói csoportösszetétel kérdését (nem függetlenül a liberális demokrácia meritokratikus és multikulturális ideológiai karneváljától), a pedagógiát egy gyermekanyag-mérnökségi kérdéssé, *büro-pedagógiává* züllesztette. Egyfajta pedagógiai excel-szemléletet alapozott meg. És ebben a büro-pedagógiában a diákokra nemcsak összetételi adatokként tekintünk, mint egy árucikk összetevőinek harmonizálása során, hanem úgy is, mint valamiféle segédanyagokra, pedagógiai segédmunkásokra: a jobb osztályhelyzetben lévő tanulók majd „felhúzzák" az alávetett osztályok gyerekeit, míg a munkásgyerekek „kulturálisan érzékenyítik" burzsuj pajtásaikat.

Ez a büro-pedagógia pedig végső soron elrejti a szemünk elől magának a pedagógiának a horizontját és potenciálját. A büro-pedagógia egyszerűen nem vesz tudomást a pedagógia hatalmi helyzetéről. Miért is lenne meghatározóbb a csoportösszetétel, vagy az iskola szociális profilja a tanulás eredményeivel kapcsolatban, mint maga az iskolapedagógia?

Arról van szó, hogy *nem* a szelekció által kialakult tanulói csoportösszetétel és az iskolák társadalmi profiljai közötti durva eltérés okozza a tanulási eredményekben fellelhető nagy különbségeket, hanem az iskola pedagógiai kultúrája olyan, hogy az a társadalmi terheket tanulási terhekké alakítja át. Végső soron

nem a tanulói csoport összetételéből következnek az oktatási egyenlőtlenségek, hanem az iskolapedagógiából.

A szabad iskolaválasztás ellenzői gyakran hivatkoznak arra, hogy a centralizált gyermekanyag-mérnökség, egy központosított-tervezett tanulófelvétel legalább megakadályozná, hogy a tőkebarát elitek, menedzsereik és úgy általában a felsőbb osztályok osztályalapon szegregáló, pedagógiáját tekintve polgári (burzsuj) iskolákat hozzanak létre – már elnézést, de ez réges-rég és átfogóan történik (az intézményesített oktatás – esetünkben a Ratio Educationis óta eltelt több mint 200 év – pedagógiatörténete az osztályelnyomás taniparosításának története is). Mert iskolapedagógiáját tekintve minden iskola – még a telepi, szegregált gettóiskola is – polgári (burzsuj) iskola, *ha* nem a proletár pedagógiai szemszöget valósítja meg. Márpedig ma nem ez az uralkodó pedagógiai perspektíva. Szóval, amikor azzal jönnek a szakértőink, hogy mekkora baj, hogy a jobb társadalmi helyzetben lévő szülők kimenekítik a gyerekeiket az állami köznevelésből és ezzel kitalicskázzák onnan a pénzüket és osztályhelyzetükből eredő ágenciájukat (elvtárs, borogass!) is, amivel nyomást gyakorolhatnának az intézményekre, meg az oktatásirányításra, és így tovább – szóval, akkor tegyük fel magunknak a kérdést, hogy ha ezek a szülők tényleg megbillenthetnék az iskolapedagógiai kultúrát, az milyen irányba dőlne. Naugye.

Itt tehát a pedagógia politikagazdaságtani kérdéséről van szó. Arról, hogy a tőkés társadalom nem közvetlenül az oktatás robosztus szerkezetén, hanem az iskolapedagógia sokkal finomabb és alattomosabb atmoszféráján keresztül termeli újra önmagát (Mészáros György most megjelent könyve[13] ezt mutatja be a mindennapok szintjén). És e tekintetben mindegy, hogy integráló-e az iskola, ha pedagógiája végső soron polgári. És fordítva: a proletár pedagógiai iskolamiliőben közömbös a csoportösszetétel, mert nem ez az elsődlegesen meghatározó pedagógiailag, hanem a nevelési cél és a tartalom. Míg a liberális gyökerű pedagógiákban az a fontos, hogy ki a közönség, az meg maximum ebből következik, hogy mit tanítunk és azt hogyan differenciáljuk, a proletár pedagógia kommunizmusában a közönség nem elsődlegesen meghatározó (hiszen a sokféleség ontológiai tény, mindig és eleve adott), és ezért lényege abban rejlik, hogy mit teszünk ki az asztalra és azt hogyan kommunizáljuk (avagy profanáljuk, azaz mindannyiunkéiként leplezzük le).

A proletár iskolapedagógia profanáló technológiáinak lényege és alapkaraktere a homogenizáció, amely során minden egyes gyerekből *diák*, tehát „egy" és új szubjektum lesz. Az lenne itt a dialektikus elképzelésem, hogy épp az iskola által termelt homogenitás válthatja meg a heterogenitás szabadságát. A homogenizáció teszi ugyanis inoperatívvá, súlytalanná a gyerekeket lehorgonyzó társadalmi vasmacskákat. Ezt a funkciót töltötte be egykor az iskolai egyenruha is, ami mifelénk soha nem igazi uniformis volt, hanem „csak" egy kék köpeny. Ami épp elég volt ahhoz, hogy a közösséghez való tartozást és valamicske egyenlőséget valósítson meg, bármennyire is utálták egyesek, mondván, hogy „a köpeny elfojtja önreprezentációs törekvéseiket" – már bocsánat, ez az iskola célja.

Ez persze nem azt jelenti, hogy tanárként ne kellene mindenkit alaposan ismernünk, és vannak olyan technológiái is az iskolának, amikor épp a diákok sokfélesége kerül a középpontba, ám az iskola nem itt kezdődik. A konstruktivisták azért gondolják, hogy a sokféleség felerősítésével kezdődik az iskola (differenciálás, előzetes tudások, érdeklődési körök stb.), mert így akarják betölteni azt az űrt, amit a gyerekek heterogenitásának ünneplésére szolgáló elsődleges terek – nevezetesen a gyermekkor társadalmi, iskolán túli terei – megszűnése okozott.[14]

A büro-pedagógia tehát végső soron azt a felismerést lehetetleníti el, hogy nem elsősorban másféle gyermekanyag-mérnökségre, hanem egy radikálisan másik iskolára és következésképpen ehhez egy radikálisan másik társadalomra volna szükségünk. A proletár gyerekek persze ezer és még egy gonddal küszködnek, és tudjuk: ha sok tanuló „hátrányos helyzetű" egy osztályban, akkor a pedagógusnak is ezernyi extrakurrikuláris feladata lesz. De ez az érv is épp arra világít rá, hogy pont emiatt egy radikálisan másik iskolában kell gondolkodnunk., nevezetesen közösségi-, szövetkezeti-, termelőiskolában, amiben a kritikai pedagógia proletár perspektívája végre iskolapedagógiai minőségre tehet szert. Ehhez a rövid út

az, ha valaki ilyen iskolát csinál (lásd pl. Pirosfecske Pedagógiai Kollektíva). A hosszabb pedig, ha olyan társadalmat.

**Csodaország**

Csak nyomd meg a kontroll plusz cé-t.
Hol van az?
Ott a kontroll!
De nincs ott a kontroll!
Á, látom, tényleg nincs kontroll…
A gyerekek összetörték a billentyűzetet… hallod, több gomb is hiányzik.
Nyomd meg az eszképet akkor!
Baszki, az meg nem működik!

(Beszélgetés egy budapesti iskola számítógéptermében, 2018)

Még mielőtt azonban bármiféle rafinált pedagógiai cselszövésre adnánk a fejünket, érdemes lenne elmélázni azon, hogy miért épp efféle bénító konfliktusokba (kötődés/szeparáció, emuláció/szimuláció, glorifikáció/infantilizáció, homogenitás/heterogenitás) macskásodik bele a pedagógiai képzelőerő. Hiszen ez nem volt mindig így: a pedagógiai gondolkodás horizontját korábban nem ilyen vitaképes, „vitára nyitott" konfliktus-szerkezetek uralták (amik politikai ontológiai értelemben *agonizmusok*, még akkor is, ha ellentmondásokat rögzítenek), hanem kibékíthetetlen szembenállások és küzdelmek, más néven *antagonizmusok*. A 19. század eleje óta, de Tolsztoj *Jasznaja Poljaná*ja után bizonyosan, a feloldhatatlan pedagógiai antagonizmusok próbálták strukturálni a neveléssel kapcsolatos társadalmi képzeletet – olyan radikális szembenállások, nem ritkán az osztályantagonizmus talaján, amelyeket neves iskolaalapítók demonstráltak elméleti és gyakorlati iskolakritikájukban, melyben egy gyökeresen másik társadalom iránti vágy is megjelent. Ma már ennek nyomát is alig látni.

Ezek az iskolaalapítók forradalmi álmokat dédelgettek, amit abból is tudhatunk, hogy koruk ezt mennyire rossz néven vette. Gróf Batthyány Ervint, a bögötei anarchista iskolaalapítót saját családja tuszkolta be a bécsi idegszanatóriumba 1901-ben, ahonnan Szabó Ervinnek kellett kimenekítenie. Francisco Ferrert, a barcelonai anarchista iskolaalapítót letartóztatták és kivégezték 1909-ben. Janusz Korczak varsói iskolaalapító saját növendékeivel szállt fel 1942-ben arra a vonatra, amely a treblinkai haláltáborba vitte őket. Paulo Freirét pedig lecsukták, tananyagait lefoglalták, majd az 1964-es CIA-puccs után családjával együtt száműzték Brazíliából.

Nem azt mondom, hogy bele kell halni a pedagógiai szembeszegülésbe, csupán arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy milyen magasra kerültek a tétek. Szomorúan ironikus tény, hogy a Bálint Mária, Gubi Mihály és Mihály Ottó által 1980-ban kiadott „A polgári nevelés radikális alternatívái" c. könyv végül annak a végét jelentette, amire a könyv témája irányult. 1981-ben véget ért a Kertész utcai Dolgozók Önálló Általános Iskolája és a Szentlőrinci Iskolakísérlet is (mármint annak „gáspári korszaka", úgymond) – tehát a két utolsó marxista gyökerű iskolakísérlet.

A rendszerváltás pedig véglegesen fölszámolta az antagonizmusok konstitutív szerepét a pedagógiában, mert – mint a társadalmi lét minden más területén – a tőkés rend képviseleti demokráciája az antagonista küzdelmeket sikeresen integrálta saját intézményesített terébe, szabályozott agonizmussá alakítva azokat. Nem véletlen hívják a posztszocialista iskolakísérleteket „alternatív" iskolának, hiszen nem mindenek megdöntésének lehetőségét demonstrálják, hanem opciót, alternatívát, a rendszeren innen.

Másrészt, az agonizmusok korában az iskola és a pedagógia ügye az oktatási piac részévé válik, ahol boldog-boldogtalan igyekszik szerencsét próbálni. Az itt keletkező pedagógiai kakofónia az egyik lényegi strukturális alapja annak, hogy korunkban a fent bemutatott konfliktusok szántják be a pedagógiai képzelőerő birodalmát. Mindeközben a regnáló neveléstudományi rezsim (karöltve a teszt- és policy-iparral) a jelentések, elemzések és ajánlások rendkívüli túltermelésével, riportok, mérések, értékelések,

összehasonlítások, konferenciák és véget nem érő meetingek óriási gyűjteményével káprázta tja el legfőképpen saját magát. „Csoda, hogy a kiscsoportos óvodások sliccfelhúzási gyakoriságáról nem született még kvantitatív kutatás" – fogalmazott Trencsényi László egykor, igazul.

Amikor Louis Althusser azt állította, hogy az fejlett kapitalista társadalmi formációkban az iskola a domináns ideológiai államapparátus, akkor azt is állította, hogy az iskola „minden bizonnyal domináns szerepet tölt be, bár aligha hallgatja bárki is a muzsikáját: oly csöndes!".[15] Ma, a „tudásintenzív" posztmodern kapitalizmus történelmi korszakában tudósok, kutatók, akadémikusok, aktivisták, politikusok és politikai döntéshozók százezrei tapasztják a fülüket az iskola zenedobozára, és *így* nehezebb kihallani bármit is, mint valaha.

Ez a mérhetetlen jelentésfelhalmozás, az oktatási reformok, innovációk, know-how-k, technológiák és módszerek végtelen dömpingje egy olyan gondolati mezőt hoz létre, amely analitikusan hasonlít Alice[16] Csodaországához. Carroll Csodaországa a legáltalánosabb értelmezése szerint a „csodálatos események világa", és sokaknak szemében így tűnik fel a pedagógiai gondolatvilág mélység nélküli kiterjedése is. Csakhogy ez nem teljesen igaz. Csodaország nem a „csodák országa", hanem inkább a csodálkozások földje.

Mire föl ez a sok csodálkozás? Azt hiszem abból fakad, amit a Jefferson Airplane a *White Rabbit* című dalban a logika és a mérték összeomlásaként fogalmaz meg. Jobban mondva a logika, valamilyen formában, él és virul – Csodaország lakói nem azért őrültek, mert elvesztették a formális logikai műveletek elvégzésének képességét, hanem mert elvesztették minden arányérzéküket arra vonatkozóan, hogy a gondolatok hogyan illeszthetők egymáshoz. Csodaország szimbolikus struktúrájában tehát azért csodálkozunk, mert a jelentéskonstrukciós műveletek egyszerre indulnak minden irányba, ugyanúgy, ahogy Alice sem nő anélkül, hogy ne zsugorodna, és fordítva.[17] „Merre, merre?" – kérdezi kétségbeesetten a nyúl üregének mélyén.

Merre, merre? Így csodálkozunk rá mi is a pedagógia és az oktatás világára, ahol a szétfolyó poliszémia egyszerre húz minden irányba. Nem meglepő, hogy szerkesztett kötetek, cikkek, szakpolitikai dokumentumok és jelentések sokasága foglalkozik „szakadékok áthidalásával" az elmélet és a gyakorlat között; a makro- és mikroszintű elemzések között; a reflexió és a cselekvés között; a minőség és a hatékonyság között; a tanítás és a tanulás között; a szabályozás és a dereguláció között, és így tovább – a pedagógiai gondolkodás szimbolikus szerkezete egyszerre minden irányba mozog, húz és nyomul. Így jönnek létre a pedagógiát ma alkotó agonizmusok, amelyeket fent említettem.

Egy ilyen pedagógiai csodaországban valami fontos vész el. Amikor a pedagógiai jelentéstermelés bősége széttöredezi a gondolati világot, akkor azt a kérdést veszítjük könnyen szem elől, hogy mi volna az iskola és a pedagógia kívánatos *célja* és *tartalma*. Efféle orientációt ugyanis lehetetlen meghatározni a pedagógiai csodaországban felhalmozott instabilitás talaján állva. Nem véletlen, hogy az oktatás módszereire vonatkozó válaszok burjánoznak, mert akkora a baj, hogy az azonnali cselekvés szüksége kísért.

Csakhogy a baj gyökere az a gondolati nyomorúság, amely lehetetlenné teszi a céllal és a tartalommal kapcsolatos orientációnkat, és ami nem egyik napról a másikra fog megoldódni. De hogyha a pedagógiai cél és tartalom kérdését elhanyagoljuk, annak az eredménye egy olyan pedagógiai táj, amelynek nincs iránya, csak kiterjedése. Az volna itt a történelmi feladat, hogy felélesszük az antagonizmusok, a radikális szembenállások, szembeszegülések politikai logikáját a pedagógia világában, ami újra orientációt, irányt adhat a pedagógiai képzelőerőnek, kiszabadítván azt bénító ellentmondásainak fogságából. A feladat véleményem szerint nem a felszabadítás pedagógiájával, hanem *a pedagógia felszabadításával* kezdődik. Ehhez megpróbáltam a proletár pedagógia nézőpontjából olyan iskolatechnológiai fogódzókat adni, amelyek az iskolai életvilágokat profánná, analóggá, amatőrré és homogénné képesek formálni. Nekem ugyanis meggyőződésem, hogy a pedagógiai antagonizmusok megképzésének szemszöge nem lehet más, mint a proletár perspektíva, hiszen a pedagógia – a nevelés puszta lehetőségének feltételezése – önmagában egy radikálisan baloldali ötlet.

[1] Halász Gábor: Oktatáspolitika az első évtizedben. In: Balázs Éva – Kocsis Mihály – Vágó Irén (szerk.): *Jelentés a magyar közoktatásról*. Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, 2010. 17–35. URL: https://ofi.oh.gov.hu/1-oktataspolitika-az-elso-evtizedben-halasz-gabor. Hozzáférés: 2024. 11. 05.

[2] Wallerstein, Immanuel – Dunaway, Wilma A.: Crisis, Transition, and Resistance Movements: A Conversation with Immanuel Wallerstein. *Appalachian Journal26. évf.* 3. sz. (1999). 284–305.

[3] Biesta, Gert: *Good Education in an Age of Measurement – Ethics, Politics, Democracy*. New York: Routledge, 2010.

[4] Kafka, Franz: A per. Ford.: Szabó Ede. *MEK*. URL: https://mek.oszk.hu/07100/07123/07123.htm. Hozzáférés: 2024. 10. 20.

[5] Titokban megkezdték a tanárok teljesítményértékelését: „kivitelezhetetlen, értelmetlen, elvégezhetetlen" feladatot kaptak a pedagógusok. *HVG*, 2023. URL: https://hvg.hu/elet/20230411_pedagogus_tanar_teljesitmenyertekeles_belugyminiszterium_oktatas_pinter_sandor_pilotprogram. Hozzáférés: 2024. 11. 05.

[6] Kafka: A per.

[7] Tóth Tamás Május: A tanítás művészet! *[F]ordítva*, 2022. URL: https://orditva.blog.hu/2022/08/03/a_tanitas_muveszet. Hozzáférés: 2024. 10. 13.

[8] Tóth Tamás Május – Mészáros György – Marton András: We should've made a revolution – A critical rhapsody of the Hungarian education system's catching-up revolutions since 1989. *Policy Futures in Education* 16. évf., 4. sz. (2018), 465–481. https://doi.org/10.1177/1478210317751268

[9] Nahalka István neveléstudományi témákkal foglalkozó blogja itt olvasható: https://nahalkaistvan.blogspot.com/.

[10] Nahalka István: Radó esete a brit tudósokkal. *TaníTani*, 2019. URL: https://www.tanitani.info/rado_esete_a_brit_tudosokkal. Hozzáférés: 2024. 10. 20.

[11] Nahalka: Radó esete a brit tudósokkal.

[12] Nahalka István – Zempléni András: Hogyan hat az iskola/osztály tanulóinak heterogén/homogén összetétele a tanulók eredményességére. In: *Hatások és különbségek – Másodelemzések a hazai és nemzetközi tanulói képességmérések eredményei alapján*. Budapest: Oktatási Hivatal, 2014. URL: https://www.oktatas.hu/pub_bin/dload/unios_projektek/tamop318/Hatasokeskulonbsegek_Masodelemzes.pdf. Hozzáférés: 2024. 10. 20.

[13] Mészáros György: *„Jók leszünk!" – Hogyan formál társadalmi lénnyé az iskola? – Összehasonlító kritikai etnográfia mindenkinek*. Budapest: Eötvös, 2024. URL: https://www.eltereader.hu/media/2024/04/Meszaros-Gyorgy_Jok-leszunk_Bolyai-kutatas-eredmenyei-webre.pdf. Hozzáférés: 2024. 10. 20.

[14] Tóth Tamás Május: Mocsok, szemét játszóterek! Proletár játékpedagógiai tézisek a Gyermekek Világnapja apropóján. *Homo Educandus*, 2023. URL: https://homoeducandus.substack.com/p/mocsok-szemet-jatszoterek, Hozzáférés: 2024. 11. 02.

[15] Eredetileg: „Nevertheless, in this concert, one Ideological State Apparatus certainly has the dominant role, although hardly anyone lends an ear to its music: it is so silent! This is the school." Althusser, Louis:

*On the Reproduction of Capitalism – Ideology and Ideological State Apparatuses*. London/New York: Verso. 2014. 251. (Fordítás tőlem.) URL: https://legalform.blog/wp-content/uploads/2017/11/althusser-on-the-reproduction-of-capitalism.pdf. Hozzáférés: 2024. 11. 02.

[16]*Alice* (Jan Švankmajer, 1988) URL: https://www.youtube.com/watch?v=tK_l74cSPGY. Hozzáférés: 2024. 11. 02.

[17] Deleuze, Gilles: *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press, 1969.

FILMSZEM

# Fenntartható világvége // Filmekkel rekonstruálni az agorát

**Az alább olvasható két esszé a kortárs román rendező, Radu Jude** *Ne várj túl sokat a világvégétől* **(***Nu aştepta prea mult de la sfârşitul lumii***, 2023) című filmjéről eredetileg a** Cinema Niche **kiadványában jelentek meg. A** *Cinema Niche* **vetítéseinek szervezői Donáth Péter és Rév Dániel, a kiadványban szereplő kollázsokat Sándor Lili Dorottya készítette. Babos Anna és Petri-Lukács Simon esszéit módosítások nélkül közöljük.**

---

## Babos Anna

## Fenntartható világvége

„Nincs olyan dokumentuma a kultúrának, amely ne volna egyben a barbárságnak is a dokumentuma.”
Walter Benjamin

A Buzău felé vezető országúton több kereszt áll, mint kilométertábla. Kegyeletteljességre, méltó emlékezésre alkalmatlan a helyszín, mivel az úton veszélyes lenne megállni, a járda pedig keskeny. Így a kereszteket csak az autónk ablakából, az elsuhanó táj részleteként láthatjuk – nem a személyek, hanem a balesetek, a rendszerszintű tehetetlenség emlékműveiként.

A *Ne várj túl sokat a világvégétől* főszereplője Angela (Ilinca Manolache) gyártási asszisztensként dolgozik, ezúttal egy osztrák cég balesetvédelmi oktatófilmjén. Az élete munka, munka, munka, a napja nagy részében hullafáradtan ül a kocsijában és az ébrenlétért küzd, hogy odaérjen, felvegyen, elvigyen, átadjon, megérkezzen. A főnökétől folyamatosan újabb utasításokat kap, mindig csak a *következő* feladatig kell nyitva tartania a szemét. A kimerültség a jelenbe zárja. Ahogy az autóban ülve a zenehallgatás a túlélés eszközévé válik, úgy a TikTok- és Instagram-videók készítése is stratégiai húzás, hogy a sok értelmetlen feladat mellett megérje fennmaradni. Angela egy Andrew Tate-filter segítségével személyiséget vált a közösségi médiában: videóiban az internetes sztár barátjaként, Bobiţăként mutatkozik be, a prosztóság román nagyköveteként pedig gyorsan többezres követőtáborra tesz szert. Az új maszkkal együtt jár a szókincs, a gesztikuláció, a ritmus, amit Angela kivételes ügyességgel sajátít el.

De Radu Jude filmjének szereplői TikTok-filter nélkül is csak jól bejáratott, elhasznált szókapcsolatokban beszélnek. Viccek, idézetek, aforizmák, sztereotípiák, versek, káromkodás. A beszéd feleslegessé vált, a perc kitöltését szolgálja. *Sodródjunk a világgal, ne erőltessünk semmit!* – tanácsolja Doris Goethe, az osztrák cég képviselője, Johann Wolfgang von Goethe ükunokája. Angela megpróbál beszélgetni vele a költő *Dichtung und Wahrheit* című önéletrajzáról, de a nő sosem olvasott Goethét. Így Angela egy másik bevett beszédmódhoz nyúl, panaszkodni kezd a bukarestiek vezetési stílusáról, a Buzău felé vezető úton sorakozó keresztekről. Egy unásig ismételt fordulathoz nyúl a balesetvédelmi videók új rendezője is, abbéli sajnálkozásában, hogy elődje meghalt: *The show must go on* – mondja.

A beszéd maszkká válik, amely egyszerre rejt el és segít megmutatkozni. Angela nem szűnik meg létezni Andrew Tate maszkja mögött, sőt, általa válik igazán elevenné. Humora a félperiférias országként ábrázolt Románia és az amerikai megmondóember közötti ellentmondásos viszonyból következik: egy olyan országban, ahol a cigányozás, a káromkodás, egymás vegzálása a mindennapi élethez szükséges szocializációs formák. Bobiţă rasszista-soviniszta mantrája ebben a környezetben nem provokáció, hanem társadalmi szerződés, ami egyúttal rámutat a politikai korrektség kritikájának céltévesztésére is.

Jude Angela karakterén keresztül a román társadalom állapotát vizsgálja, ehhez ad történeti szűrőt Lucian Bratu 1981-es filmje, az *Angela merge mai departe* (Angela továbbmegy). Egy gyártási asszisztens és egy taxisofőr, akik mindig úton vannak, talpraesettek, egyedül küzdenek a Ceauşescu-rezsim és a nagyvállalatok által kizsigerelt Románia sztereotip figuráival és a férfi autósok női sofőrök iránti ellenségességével. A kortárs Angela története szorosan követi a negyven évvel korábbi Angeláét, Jude bevágja az összehasonlítható jeleneteket, miközben esszéfilmes attitűddel dolgozza át a Bratu-film eredeti képeit. Kiemeli Bukarest utcáinak járókelőit, lelassítja és kimerevíti a kamerába néző emberek arcát, a fikciós világba zárt, véletlenszerűen megörökített civilek mintha tanúként fordulnának Radu Jude filmjének nézője felé.

A nyolcvanas évek első ránézésre talán kellemesebb hangulatú, de a cenzúrázott képek részletein a diktatúra nyomora bujkál, és bár kevesebb autó jár az utakon, a sofőrök ugyanolyan agresszívek. A két Bukarest között a feltörő, indokolatlan agresszió a legelemibb kapcsolat, a miliő folytonossága pedig párhuzamot von a két nő sorsának zártsága között. A taxisofőr jelene éppolyan zárt, mint diktatúrabeli fiatalsága, sőt kilátásait mintha át is örökítené: ő a balesetvédelmi videó sérült és kihasznált főszereplőjének anyja. Dorina Lazăr színésznő nyolcvanas évekbeli szerepe folytatásaként nyugdíjas taxisofőrt alakít, aki még mindig együtt él alkoholista férjével. Amikor Angelával találkoznak, két megrekedt ember néz szembe egymással: a gyártási asszisztens életében fel sem merül, hogy felmondjon, és hiába tájékozottabb a környezeténél, hétköznapjaiból látszólag csak Bobiţă karakterén keresztül tud szabadulni.

Radu Jude filmje a „bárki lehetsz" ígéretének katasztrofálisan vicces leleplezése. A valakivé válás csak az elnyomásban való részvétellel, spektakulárisan hozzáférhető. A *valakivé válás* értékválasztást igényel, egy saját igazság keresését és megtalálását. Angela karaktere csak paródiája a filmtörténet nagy keresőinek (amilyen az *Európa '51* Irenéje, *A Márványember* Agnieszkája vagy a *Sem fedél, sem törvény* Monája), utazása nem vezeti el önmaga megtalálásához, mert nincs valódi célja a munkanap teljesítésén kívül. Az öntudat azért nem hiányzik Angelából, de nem válik igazságérzetté: a balesetvédelmi oktatófilm álságosságát könnyedén átlátja, rendszeresen kívánja felettese fájdalmas halálát és a multicégek iránt érzett ellenszenvét is gyakran kifejezésre juttatja, de ezek is csak a beszédsémák elemeiként ismétlődnek.

Angela öntudatosan reklamál egy nagyvállalat képviselőjénél is, mert az át akarja helyeztetni nemrég eltemetett nagymamája sírját – példaszerű esete annak, amikor egy rosszul működő közigazgatási rendszerre agilis nemzetközi vállalatok épülnek rá. Az irodában, ahol találkoznak, egy arckép másolata lóg, melynek az eredetije egy fajjumi múmiaportré, amely az ókori Egyiptomban maszkként fedte el az uralkodó réteg halottainak arcát. Ezek a képek abban a szellemben készültek, hogy a fiatalság és a gazdagság ábrázolásával saját koruk történetiségében, időtlen eszményként őrizzék meg az eltemetett személyeket az örökkévalóságnak.

Ezzel szemben Jude filmjének maszkjai nem törnek halhatatlanságra, épp ellenkezőleg: a szereplőket a jelenben tartják. Számukra nemhogy a halhatatlanság, egyáltalán a jövő gondolata is nevetséges abszurdként tűnik föl. A maszkok és filterek beléptetnek a történetiség és kontexus nélküli jelenbe. A mesterséges háttér eltakarja a környezetet, viccelődés közben Angelának nem kell szembesülni azzal, hogy a munkájával nemcsak az elnyomás elszenvedőjévé, de gyakorlójává is válik, hiszen kiszolgáltatja a munkahelyi balesetek sérültjeit a vállalatnak.

A *Ne várj túl sokat a világvégétől* úgy indul, hogy Angela telefonos ébresztője megszólal *Az eltűnt idő nyomában* borítóján. Egy másik filmbeli órának hiányoznak a mutatói, alatta felirat: *Később van, mint gondolnád*. Jude

ősi leleteteket, irodalmi referenciákat és bazári bölcsességeket vet össze, hogy azok segítségével határozza meg a képtermelési, társadalmi és politikai cezúra pillanatát. Az összetett utalásrendszer, a minőségek keverése és a film állításának kizárólagossága Jean-Luc Godard *Week-end*jét idézi. Ugyanakkor míg Godard plaimpszesztjén az idézetek elkülöníthetetlenül egymásra íródnak, Jude rétegekre bontja filmjét. A nyolcvanas évekbeli film elválik a jelen szemcsés, fekete-fehér 16mm-es képeitől. Ezeken Angelát látjuk vezetni, szereplőket keresni, vagy ahogy a telefonját a kezében tartva Bobiţăt játssza, amit a TikTok színes állóképein maga a játék, a Tate-maszkos alteregó megjelenése követ.

Különálló egység a film zárójelenete is, a balesetvédelmi oktatófilm felvétele. Mintha a filmbeli forgatás alatt végig bekapcsolva tartott kamera szemszögéből követnénk az eseményeket, fix pozícióból, ezúttal színes képeken, végül pedig egy „arany szűrőn" keresztül, melyet a filmbeli rendező választ. A stábtagok a kamera mögött beszélgetnek, onnan irányítják a szereplő családot, akik kezdetben ijedten, majd egyre feldúltabban néznek a kamerába. Egyre világosabbá válik számukra, hogy az oktatófilm valójában a céget népszerűsítő reklámfilm. Radu Jude a forgatás kulisszáiba vezet be, hasonlóan a német esszéfilmes, Harun Farocki *Ein bild* (Egy kép) című munkájához, amely egy pornófotózást örökít meg, egy tökéletes kép elkészülését. Egyszerre mutatja meg a fotós csapat perfekcionista mise-en-scène-jét és megalázó bánásmódját; a modell tökéletes pozícióit és fizikai szenvedését. Farocki nem elégszik meg a pornó kritikájával, a képek eredetét és vágykeltő természetét vizsgálja.

Jude filmjében az oktatóvideó forgatását az osztrák cég képviselője irányítja képen kívülről, a kerekesszékbe került alkalmazottra terheli a baleset felelősségét, aki természetesen nem akar saját maga ellen – hamisan – tanúskodni. Ekkor a filmesek előállnak a megoldással: a munkás kezébe zöld kártyákat adnak, amelyekre a filmesek utólag, a vágószobában rászerkeszthetik a vallomását. Azzal, hogy a digitalizáció megfosztotta bizonyító minőségüktől a képeket, azok a digitalizációban – kivonatolásban, adattá redukálásban, totális nyilvántartásban és statisztikában, virtualitásban – kiteljesedő világ rendfenntartó erejévé váltak.

Radu Jude megáll a Buzău felé vezető veszélyes úton a keresztek mellett, ott, ahol mindenki más szórakozottan hajtana tovább. Erőfeszítést tesz arra, hogy ábrázolja, történeti keretbe illessze azt a kort, amely minden erejével ellenáll a kontextualizálásnak. Kineveti és meggyászolja a világvégét, ami mostantól fogva örökké tart.

FILMSZEM

Petri-Lukács Simon

# Filmekkel rekonstruálni az agorát

Attól fogva, hogy többek között a 2008-as gazdasági válság hatására a romániai nyilvánosságban megelevenedett a baloldali, kritikai, ellenkulturális hangnem, fiatal értelmiségiek vitába szálltak a román új hullám „társadalomkritikájának", „realizmusának" és „formai szigorának" egyöntetű méltatásával. Mint egyikük, a filmkritikus Andrei Gorzo is írja, olvasatukban elégtelen volt az ábrázolás, amely társadalmi-politikai konklúzióit kizárólag az 1989 előtti rendszer maradványaiból és a forradalom utáni korrupcióból vezette le, figyelmen kívül hagyva a tényezők közül a kései kapitalizmust és a digitális képtermelést. „*Ez az újdonsült, fiatalok által képviselt baloldali álláspont azzal vádolta a román új hullám alkotóit, hogy még mindig a kilencvenes évek elejének babonáit dédelgetik, azaz, hogy a román népet vagy a* »kommunizmus hagyatéka« *tartja vissza, vagy valamely rejtélyes, múlhatatlan kivetnivaló a* »nemzeti karakterben«, *a* »nemzet erkölcsi szövetében«" – összegzi Gorzo.

Az ellenzett attitűd tehát észjárással, ártatlansággal-romlottsággal, etikus-etikátlan magatartással, nem személytelen rendszerekkel és mediális látszatokkal foglalkozik, így nem reprezentációként, hanem elkülöníthető, preegzisztens adottságként viszonyul az előjel nélküli valósághoz, és a formára sem kérdez rá, nem vonja kétségbe a realizmus más paradigmában, (film)politikai kontextusban rögzült feltételeit.

A bírálat persze nem írja le a román új hullám teljes korpuszát, amelyhez televíziós műsorokat, reklámforgatásokat, filmforgatásokat cselekményesítő, valamint a formai rutint dekonstruáló játékfilmek, sőt ugyancsak médiaképeket elemző esszéfilmek is hozzátartoznak. Gorzo föl is rója a vele rokonszellemű szerzők általánosító tendenciáit.

Ha a filmográfia heterogenitását nem is veszi figyelembe, a nemzetközi kritika és fesztiválvilág csodálatával szembeni helyi ellenszegülés megvilágítja, hogy a régióbeli domináns világmagyarázat axiomatikus antikommunizmusa és az 1989 utáni rendszer megfellebezhetetlen szabadságként való azonosítása micsoda lélektani-mentális béklyó még a kontraintuitív, önreflexív alkotók számára is. Hasonlóra jutnak a fiatal román filmkritikusok, mint Tamás Gáspár Miklós. Ahhoz, hogy a román film tágabb horizontot fogjon be, följebb kell emelnie tekintetét a közhelyeknél, amelyek lentebb elhomályosítják a szemhatárt. „*Ha azonban meg akarjuk érteni, miért kiváltképp érdekes és taszító változata Kelet-Európa a kései kapitalista társadalomnak, akkor meg kell szabadulnunk attól a hiedelemtől, hogy ennek bármi köze volna a* »totalitárius« *szellemi beállítottsághoz vagy az* »elmaradott«, *a tekintélyelvűségben gyökerező szokásokhoz és a szolgalelkűséghöz; ezekkel a fogalmakkal a hidegháború* »naturalizálta« *meglepően modern, de se nem liberális, se nem Nyugat-barát ellenfelének ideológiai önképét*" – írja a filozófus.

Ez a kritika tipológiailag egy jellegzetes mintázatba illeszkedik. Hasonlóképp hányták az olasz neorealizmus szemére a stiláris monotonitást, az „elégtelen realizmust", hasonlóképp sürgették, hogy a világháború lokális-nemzeti következményei helyett az otthontalanság, az idegenség, a természetesnek tetsző viszonyok megbomlottságának univerzális jelenségét vigye színre. El is készült a felsorolt motívumok példaszerű filmje, a *Stromboli* (Roberto Rossellini, 1950), amely visszavonhatatlan cezúraként „haladta meg", „érvénytelenítette" a korábbi évek egységként kezelt gondolkodásmódját, formavilágát.

A román új hullámnak nem Radu Jude filmje vetett véget. Az iskola-korszak-hagyomány egész története dinamikus, irányváltásokban gazdag, egy idő után pedig a laza meghatározáshoz is túl széttartó lett. Mégis, Jude utóbbi filmjei, különösen a *Ne várj túl sokat a világvégétől* (2023), a *Stromboli* újszerűségéhez fogható bejelentésként mutatta föl a lehetőségeit egy olyan filmnek, amely a „posztkommunista", „korrupt", „primitív" Románián való élcelődés helyett az önfölszámoláshoz, a globális versengéshez és kifulladáshoz köti szereplői szociológiai helyzetét és pszichés állapotát. Nem előfeltételezi a környezet „hitelességét"

vagy „organikusságát", formai szedett-vedettségével, képei vad keverésével eleve elveti valóság és virtualitás kontrasztos megkülönböztetését.

A képek, személyiségek, rögeszmék amorf tobzódása, amelyből Jude filmje kisarjad, fölhalmozott, önemésztő idő, holtidő és holtmunka, loholás és egy helyben tipródás. A folyton újratermelt ingertömeg maga a fogyasztó, kétféleképp semmisíti meg az időt és az elmét: szaggatott műveletként – mint a pixelek alakzatba rendeződése – és egyhangú állandóságként – mint a megmerevült digitális kép.

A *Ne várj túl sokat a világvégétől* úgy jeleníti meg a megsemmisült időt, a megbomlott személyiséget, hogy bekebelez és maga is megbomlik: kép a képben, film a filmben, Zoom, TikTok, kiragadott filmrészletek, a színfalak lebontása, vegyes technika.

*

A képkavalkád, elsősorban a TikTok kognicióra, tapasztalatra, lehetőséghorizontra kifejtett imperatív hatása párhuzamba állítható a rendszerváltás utáni fogyasztási-vállalkozási kedv (kényszerű) élénkülésével. Mindkét impulzus újszerű termékekben és termékesítési módokkal kínál föl életmódokat, értékrendeket, önképeket, nyelveket, szabadidős formákat. A TikTok ahhoz fogható hatás- és mintaözön, mint a rendszerváltás után beáramló televíziós műsorok, zenék, eklektikus szokások együttese, amelyek kiterjesztették és kiszínezték a magyar társadalom audiovizuális miliőjét. A kulturális mező, a művészetfinanszírozás, a műalkotások referenciakészletének, ideológiai divatjának, nyilvánosságának, közvetítésük lehetőségének 1989 utáni átrendeződése talán elképzelhetővé teszi a folyamatban lévő változások gyökeresség̀ét.

Ahogy Radu Jude, a kilencvenes évek és az ezredforduló magyar alkotói is kísérletet tettek arra, hogy az alkotást determináló körüményekből konstruktív, kritikai praxist teremtsenek. Szedett-vedettség, intermedialitás, bekebelezés, bóvligyűjtés, odavetett stílus, gyors alkotás, gyorsreagálású, aktív közbeszéddel. Vulgáris, anakronisztikus nyelvi vagy szerkezeti elemeket építettek be formai komplexitást, elméleti fölvértezettséget, impozáns mesterségbeli tudást demonstráló műveikbe.

Eltérő státusú, korú, szándékú alkotók más-más művészeti ágat vizsgáltak fölül, nyitottak meg és szennyeztek be. Közülük négy budapesti példáról röviden, amelyek megvilágíthatják a rendszerváltással számot vető módszertanok és Jude TikTok-reflexiójának párhuzamát.

A Képzőművészeti Főiskolán elindul az intermédia tanszék. Fiatal képzőművészek társulásai – Újlak Csoport pl. – reklámgrafikát, sajtófotót, árukat kollázsolnak össze, vagy használják ezeknek a stimulációtechnikáját olyan kollázshoz, mint Komoróczky Tamás *Addikció* című műve, amelyen kortárs művészek („sztárok" az „art worldből") kivágott fejének sokszorozása rajzol ki különböző alakzatokat. Ez a gyakorlat tehát nemcsak a reklám – és a kábítószer – azonnali, újabb ingervágyat termelő ingereire tekint formaként, hanem az alkotás szükségszerű interreferenciális, diszkurzív, kapcsolat- és hálózatépítő/szabotáló feladatát is kijelöli.

A kábítószer-, bulikultúra-, tömegszórakoztatás-dömpingben elvesző alakok ténfergéseit, szexuális vágyait, alkotókedvét, az életvitel totális művészetként vallott eszményét új írásmódként, új nyelvként ismeri föl Hazai Attila. Prózája aláveti magát ennek a nyelvnek, a szerzői én nem „elsajátítja", hanem részt vesz benne, éli, beszéli és írja. Beszédzavar és virtuóz írás, a szereplők szétesö, infantilis és áhítatos nyelve, amelyet áthatnak az új underground médiumai és sajátos sztárkultusza, az értelmiségiek, haverok és budapesti arcok nevei, DJ-k, hetilapok, esztéták. Ahogy Komoróczky összeragasztja, úgy Hazai mintha összeírná a függőséget, a diszkurzív megnyilvánulás, az idézés, a fölemlítés, a sziporkázás libidinális működésével.

Jancsó Miklós Kapa-Pepe sorozatának címszereplőit elsodorja a rendszerváltás maximája, a kultúra- és ideológiasemleges boldogulás, de egyenes „föltörekvés" helyett, hirtelen inflálódó státusok, rétegek, presztizsek között esnek-kelnek. Akár sírásóként, akár vállalati menedzserként tűnnek föl, idiomatikus nyelvhasználatuk, a bármely sajátszerűség kifejezésére alkalmatlan, kizárólag formalizált vágyakat és

mentális műveleteket manifesztáló szókapcslatok nem változnak. Jancsó karakterábrázolása a fordulatok állandósulásából indul ki. Fogyasztáskritikájának hordozói maguk az uniformizált nyelvi egységek, amelyek csak az idegbajos félrebeszélést teszik lehetővé Kapa és Pepe számára. Ám Jancsó az ikonoklazmus, a konzumerizmus/társadalmi mobilitás mint szabadság bálványának rombolásán túl, az ezeken „kívül álló" (a leíró, a megfigyelő, a kamera) iróniáját és kultúrpesszimizmusát is leleplezi saját teremtő/uralkodó és demens/pusztuló karakterével, valamint a deklaráltan filmszereplőként színre lépő figuráival.

Rajk László buheranciaként, parazita-működésként fölfogott építészetének csúcsa, a Lehel Csarnok általánosságban is kifejezi az alkotó hitvallását, hogy „*az építész mindig is lopott. Finomabban szólva: stílust követett, másolt, stílusokat kevert újra. Alkalmanként nem átallott kész elemeket kibontani meglévő házakból, s azokat változtatás nélkül az újba beépíteni, megtartva még az eredeti rendeltetésüket is.*" De ennél partikulárisabban, mint a fogyasztás és a közösségiesülés egyik első, új tere, magába szívja és kajánul visszahányja a kivagyiságot, a fölösleget, a duzzasztást, amely föltornyosult és új együttléti formákat alakított ki Budapesten – persze nem kizárólag a rendszerváltás után.

Ahogy a magyar kultúra habitualizálta saját feltételrendszerét, ezek az alkotásmódok is halványultak, a magyar filmből maradéktalanul eltűntek. Tehát a NER idejére – egy újabb esztétikai kihívás – elvesztette a képességét a magyar művészet, hogy formaközpontú, öntörvényű választ adjon a város és a közemlékezet tönkretételére. Ezért olyan kirívó Jude filmje Budapesten. A nyelv ismerős regressziója, a város ismerős kisajátítása, a történelem ismerős falszifikációja, a mediális hatalom ismerős módozatai, az ismerős média- és hírfüggés nyelvén megszólaló, ismeretlenül sercegő, azonnali, művészi-kritikai visszatükrözéssel.

*

Jude filmjeinek beszédhelyzetei is olyan közkeletű elemekből épülnek föl, mint Kapa és Pepe dialógusai. Szereplői jellemzően valamilyen rögzült aktuálpolitikai, emlékezetpolitikai pozícióból szólalnak meg. A *Bánom is én, ha elítél az utókor* (2018) vagy a *Zűrös kettyintés, avagy pornó a dilibázban* (2021) vitahelyzetekből állnak, a történelemhamisító, szervilis, soviniszta/regresszív összeesküvéselmélet-hívő érvel a történelmi szembenézést sürgető/progresszív liberális ellen, és fordítva. A *Ne várj túl sokat a világvégétől* abban különbözik elődeitől, hogy a frazémák nem ilyen beazonosítható leosztásban nyilvánulnak meg, nem az a céljuk, hogy kihozzák győztesként valakinek az igazát, ezért a fordulatok is váratlanabbak, nem egyik vagy másik álláspont nyomatékosítását szolgálják. Ebben a filmben Jude ugyanis nem annyira az álláspontokra, hanem a mediális közegre, hatásegyüttesre, az emberek közötti kapcsolatfelvétel lehetőségeire figyel, amely a beszélgetés minőségére is kihat.

Az álláspontok másodlagossága abból is következik, hogy a vitáknak nincs olyan tétje, mint például a romániai holokauszt történetének emlékezete. A *Ne várj túl sokat a világvégétől*ben nincs nyilvánosság, nincs közvetlenül hozzáférhető város, amely agoraként stimulálhatná a vitát. A várostapasztalat az autó privát terére redukálódik, ahogy az emlékezésnek is magántermészetű tétjei vannak. Ez a soviniszta rosszindulatnál és ostobaságnál is szomorúbb Jude számára, aki polemikus alkat, még a legvészjóslóbb vitát is vágykeltően, színesen jeleníti meg.

Ha a *Ne várj túl sokat a világvégétől*t Budapesten látjuk, akkor nemcsak a kilencvenes évek magyar művészetével, a NER Budapestjével is össze kell olvasnunk az esztétikai ellenszegülésnek azokat a formáit, amelyekre Jude fogékony, vagy amelyeket létrehoz, hogy filmjeivel fölidézze az agorát. Bóvlival, szedett-vedettséggel, intermediális-kollektív alkotással, neurózissal és beszédkényszerrel a sima felület, a totális esztétika és alternatív valóság ellen, amely ellepi a várost. Mint a Ligetvédők a Városligetben és az Eleven Emlékmű a Szabadság téren.

A Ligetben a 2010-es évek közepén összegyűlt tüntetők a környezetpusztítás és az antagonisztikus építészet ellen tiltakoztak az Occupy szellemében. Toldozott-foldozott sátraik, a reprezentatív budapesti tér „elcsúfítása", a szégyen kiállítása önmagában esztétikai jellegű ítélet volt a homlokzatgiccsről és a vasbetonba és acélba mintázott magyar folklórról. A tiltakozás elhalt, kicsavarták kezét. A plebejus

szabadidő cifra, eklektikus zöldjét és épületeit aláásta a mélygarázsok színe-virága.

Az éj leple alatt fölhúzott Szabadság téri emlékmű ízléstelenségén és a vészkorszak történetének meghamisításán fölháborodott budapesti polgárok ellenemlékművet installáltak a szobor körül. Gettóbeli leleteket, fényképeket, kinyomtatott újságcikkeket, statisztikákat, mediális bizonyítékokat rendeztek el, kiszolgáltatva a gyűjteményt az időjárásnak és a szélsőjobboldali rongálásnak. Az összehordott kiállítás, az archiválhatatlan (kollektív, amorf, véletlenszerű) politikai művészet, a körülötte magára találó közbeszéd a fölhalmozódó szeméttel, porral és avarral együtt körbeveszi, lassan eltakarja a fölémagasodó halálmadarat. De a beszélgetések abbamaradtak, a tárgyakat elverte az eső, együtt áznak a karmos-csőrös horrorral.

Jude a nyilvánosságot ostromló filmkészítés lehetőségeit keresi, vitatkozna, de nincs kivel. Ha nincs városias magatartás, mert leigázták, és a város egyébként sem elkülöníthető a reprezentációjától, filmekkel próbálja meg rekonstruálni a vitateret. Pszeudoagora-kísérlete arra használja a művészi csúfítást, az eklektikát, hogy legalább filmje működése, formája szembehelyezkedjen a passzivitással, maga legyen a polemikus-medializált, kritikus hibrid a figyelemrombolás és termékesítés új korszakában.

FILMSZEM

Csönge Tamás

# Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (II.)
## A jövő eltörlése a 80-as és 90-es évek sci-fi filmjeiben

**Absztrakt**: Csönge Tamás kétrészes tanulmánya a 80-as és 90-es évek időutazós filmjei kapcsán vizsgálja, hogy a kései kapitalizmus tömegkultúrájában miképpen kolonizálta az abszolút jelen képzete a történelmi múltat és a jövőt. A szerző arra mutat rá, hogy a történeti tudat eltűnése és az utópikusság elsorvadása, vagyis az idő bezáródásának gondolata éppen az idősíkok relativitását és egymásra hatását tematizáló narratívákban válik igazán feltűnővé.

**Kulcsszavak**: időutazás, kapitalizmuskritika, sci-fi, történeti tudat, utópia

„*Atyám! […] Gratulálunk a Földhöz! Kiváló bolygó. Bill és én napi szinten élvezzük.*”

Ted „Theodore” Logan

### 6. Az eltűnt jövő nyomában

Egyre nagyobb teret nyer a gondolat, hogy egy globális szempontból eseménytelennek tűnő időszak után a 2020-as évekre a „történelem visszatért”,[1] menete pedig egyre inkább tűnik nemzetek felett álló gazdasági-politikai gépezet által vezérelt száguldásnak a szakadék felé, ahol az emberiség aktív ágens helyett csupán passzív szemlélője vagy elszenvedője a folyamatnak. E gondolat nem újkeletű, és nem a globális migrációs hullám(ok), a koronavírus-járvány, az orosz-ukrán vagy a legújabb izraeli-palesztin konfliktus eseményeinek hatására született. Ezek legfeljebb csak tünetei és következményei azoknak a folyamatoknak, amelyeket a kultúra már korábban detektált: közülük talán a legrelevánsabb, hogy a 20. század végére a társadalmi lét folyamatainak narratív feldolgozhatósága, a történeti tudattal szoros összefüggésben lévő „narratív képzelet”[2] egyértelműen krízisbe került.

A továbbiakban arra szeretnék rámutatni, hogy a jövővel kapcsolatos (tömeg)kulturális reprezentációk jelenkori válsága miképpen tekinthető egy hosszabb folyamat logikus következményének, azt miképpen alapozta meg a történetiséghez való viszony megváltozása a megelőző évtizedekben. Amellett érvelek, hogy az utópikusság hanyatlása nem a negatív, katasztrofális, vagy egyenesen az emberi civilizáció pusztulásával fenyegető jövő képzeteinek a dominánssá válásával kezdődött, hanem a változatlan, politikailag kiüresített, fantáziátlan, a jelennel *lényegében* azonosnak ábrázolt jövőkkel állt szoros összefüggésben. E folyamat látványosan észlelhető a 80-as és 90-es évek azon (időutazós) sci-fi filmjeiben, ahol a múlt és a jövő egyaránt a jelen egyfajta kiterjesztéseként működik, mint az e tekintetben is példaértékű *Bill és Ted* széria első két részében. Úgy is mondhatjuk, hogy ebben a diskurzusban a jelen nemcsak a történelmet gyarmatosította, hanem a kollektív képzeletet is.

A *Bill és Ted zseniális kalandja* elején Rufus a film fikciójára mint retorikai jelentőséggel bíró, valós társadalmi téttel és hatással rendelkező eszközre hívja fel a figyelmet, amikor egy önreflexív gesztus keretében közvetlenül a nézőkhöz szól: „Helló! A jövőből beszélek. San Dimasból, Kaliforniából, 2688-ból. És higgyék el nekem, itt minden nagyszerű: tiszta a levegő, tiszták a vizek, de még a por, az is tiszta. […] Higgyék el nekem, ez a hely csodálatos.” A diegézisből tehát nem hiányzik az ideális „utópikus” társadalom, amely nemcsak bizonytalan ígéretként van jelen, hanem az ábrázolt világ egy idősíkján már

megvalósult rendszerként, amely mint „virtuális hatóerő”[3] kulcsfontosságú szereppel bír a cselekményben. Az elbeszélésben nem nehéz annak (hantológiai) metaforáját látni, ahogyan a jövő (mint ágenciával rendelkező képzet) a jelenre gyakorolt hatásával önmaga kialakítása érdekében cselekszik. De akkor pontosan mi is a probléma ezzel a jövővel? Ennek megválaszolásához vissza kell térnünk egy, a történeti tudat fejlődése szempontjából jelentős kulturális eseményhez.

### 7. A sci-fi mint a jövőhöz való viszony esztétikai artikulációja

Nem sokkal a történelmi regény kialakulása után egy másik műfaj is megjelent, amely szoros kapcsolatban állt időérzékünkkel, és amelynek középpontjában azonban nem a múlt, hanem a jövő állt. Jameson így érvel ezzel kapcsolatban 1982-es *Progress Versus Utopia* című szövegében: „Helyénvalónak tűnik, hogy [a sci-fi] általános megjelenését a történelmi időhöz való viszonyunk mutációjának tüneteként fogjuk fel”.[4] A science fiction megjelenése „a jövő valamilyen születőben lévő fogalmát jelentette, és ezt abban a térben tette, ahová egykor a múlt fogalma rögzült”.[5] Jameson a fejleményt a 19. és a 20. század eleji „jövősokkjára”, vagyis a nyugati társadalmakban bekövetkezett gyors változások sorozatára adott reakcióként értelmezi: „az ilyen elbeszélések társadalmi funkciója, hogy hozzászoktassák olvasóikat a gyors innovációhoz, hogy felkészítsék tudatunkat és szokásainkat magának a változásnak az egyébként demoralizáló hatására”.[6] Jameson szerint a műfaj forradalmi potenciálja és emancipatorikus ereje abban áll, hogy kritikusan reflektál jelen korunkra (és terünkre): nem jóslatokról van szó, „nem »képeket« ad a jövőről […] hanem elidegeníti és újrastrukturálja saját jelenünk tapasztalatát, és ezt olyan sajátos módon teszi, amely különbözik az elidegenítés minden más formájától”.[7] Erre azért van szükségünk, mert „a jelen […] közvetlenül hozzáférhetetlen, zsibbadt, megszokott, affektusoktól mentes. Az indirekció bonyolult stratégiáira van tehát szükség, ha valahogyan […] »meg akarjuk tapasztalni« […] ezt a »jelent«”.[8] Ezzel arra hívja fel a figyelmet, hogy a történetiség valójában nem egyenértékű bizonyos műfajokban a múlt, máshol a jövő ábrázolásával („nem szabad a két formát elhamarkodottan szimmetrikusnak feltételeznünk olyan alapon, hogy a történelmi regény a múltat jeleníti meg, a sci-fi pedig a jövőt”[9]), valójában minden esetben a jelen átértékelése kell hogy megtörténjen általuk, azaz minden történeti reprezentációban azokat a viszonyokat kell felfedeznünk, ami egy másik kort a jelenhez mint történelmi időhöz kapcsol. Ez csak úgy lehetséges, ha „valamiképpen lebontjuk [a jelen] ismerősségét, ami lehetővé teszi számunkra, hogy eltávolodjunk tőle”.[10] Vagyis a jelen viszonyait mint történeti esetlegességeket kell felismernünk, hogy kapjunk egy hosszú távú történelmi perspektívát.[11]

Az 1991-ben megjelent főművében már Jameson maga is szkeptikusabban látta a sci-fi műfajának jelentőségét: „ha a történelmi regény »megfelelt« a történetiség kialakulásának, a történelem […] érzékelésének, akkor a tudományos-fantasztikus regény ugyanígy megfelel a történetiség hanyatlásának vagy legátlódásának, és különösen a mi korunkban (a posztmodern korszakban) annak válságának és bénultságának, elgyengítésének és elnyomásának.”[12]

### 8.1 Az utópia fogalma

A „jövősokk” korszakában – amely számos gyors technológiai, kulturális és társadalmi változás sorozatát jelentette – az utópia régóta fennálló eszméje is újragondolásra szorult, és új lendületet kapott. Tom Moylan felhívja rá a figyelmet, hogy míg az utópiát az ókorban az idők kezdetére és végére helyezték, addig Morus Tamás műfaj-definiáló könyvének idejében (1516) az újonnan felfedezett világ egy másik szegletébe, a 19. század közepétől pedig a jövőben létező utópiák dominálnak,[13] ezért is fonódhatott össze oly szervesen a modern utópia képzete a sci-fi műfajjal.

Czigányik Zsolt arról ír, hogy az „utópia mindig az irodalom és a társadalomtudományok határterületének számított”:[14] a társadalomtudósok hajlamosak voltak fikciónak minősítve komolytalannak tartani és periférikusan kezelni az erről szóló szövegeket, az irodalmárok pedig „az igazi konfliktusok hiánya, az egyszerű cselekmények vagy a vázlatosan ábrázolt szereplők miatt”[15] kritizálni az utópiákat középpontba állító műveket. Számunkra a fogalom éppen a történelmi, filozófiai, szociológiai és irodalmi diskurzusok szoros kapcsolata miatt válik fontossá. Ebből a szempontból sokatmondó „a nagyszerű science-fiction író és amatőr társadalomtudós H. G. Wells 1906-os kijelentése, miszerint »az Utópiák létrehozása – és kimerítő kritikája – a szociológia sajátos és megkülönböztető módszere«”.[16] Bár

szétválaszthatjuk a bölcseleti és az esztétikai tartományokban való megjelenéseit, az utópia referenciális státuszát tekintve definíciószerűen fikció, amennyiben társadalmi tényállások nem aktualizált konfigurációját részletező gondolatkísérletként határozzuk meg. (Northrop Frye például „spekulatív mítoszként” utal rá.[17]) Ami miatt számunkra mégis különösen fontos a fogalom, az éppen a populáris kultúra narratíváiban betöltött szerepe, mivel nem tekinthetünk el e reprezentációk ideológiatermelő potenciáljától, még a kultúripar kontextusában megjelenő eszképista beállítódás dominanciája esetében sem. Mi tehát az a szüzsé külsőségein túl létező gondolati mag, amit sokan az utópia emancipatorikus politikai potenciáljával azonosítanak?

Szeretnék rámutatni, hogy az utópia jelentősebb teoretikusai – legyen szó szociológiai vagy irodalmi fókuszú vizsgálódásokról – definícióikban mind kiemelt szerepet tulajdonítottak a hatalmi viszonyokra való reflexiónak és a fennálló gazdasági-politikai berendezkedések alapmechanizmusaival kapcsolatos szkepszisnek, amelyek talán még ideális, vágyott jellegüknél is univerzálisabb és fontosabb kritériumait képezik az utópikus narratíváknak.

### 8.2 Az utópikusság elméletei

A tudásszociológia atyjaként ismert Mannheim Károly életművének központi darabjában,[18] az *Ideológia és utópia*[19] című nagyhatású könyvben egy fogalmi ellentétet vázol fel: az ideológiát gondolatok olyan zárt, statikus rendszereként határozza meg, amely a status quo fenntartására irányul, míg az utópiát mint annak megváltoztatására irányuló, alapvetően nyitott és dinamikus gondolkodásmódot írja le. Vagyis definíciójában tartózkodva a nyíltan értékelő mozzanattól – ahogyan egy értelmezője fogalmaz – „ideológiának nevezte a hatalomban levők meggyőződéseit, és utópiának azokét, akik a rendszer megdöntésében reménykedtek.”[20] Moylan szerint Mannheim modellje, bár találóan írja le a két fogalom feszültségét, „túlságosan leegyszerűsíti és egyszerű bináris ellentétpárokká redukálja az utópiát és az ideológiát, ahol egyik sincs befolyásolva vagy kompromittálva a másik által.”[21] Álláspontja szerint sokkal inkább az ideológián belüli utópikus impulzusról beszélhetünk, amely sajátosan ellentmondásos viszonyban áll azzal, egyszerre támogatva és ellentartva neki.[22]

Mannheim nyomán a narrativitás és az időbeliség kapcsolatát fenomenológiai és hermeneutikai megközelítésben vizsgáló filozófus-irodalmár, Paul Ricœur azt állítja: „[h]a igaz, hogy a hatalom legitimálása az ideológia központi funkciója, akkor […] amit az utópia végső soron megkérdőjelez, nem egyéb, mint a hatalom gyakorlásának módja”.[23] Meghatározásában az „utópia a képzelet gyakorlása, kísérlet a létezőtől eltérő társadalmi lét, a »máshogyan levés« elgondolására”.[24] Másutt ezt írja: „utópia az a mód, ahogyan radikálisan újragondoljuk mi az a család, fogyasztás, kormányzat, vallás, stb. Egy alternatív társadalom fantáziája és annak topográfiai alakzata, a »sehol«, a fennálló legjelentősebb kihívásaként működik”.[25] Ugyanakkor Ricœurnél az ideológia és az utópia is komplex fogalom, mindkettő rendelkezik pozitív és negatív aspektusokkal: „Míg az ideológia kóros elváltozásait a ködösítéshez, álcázáshoz és a hazugsághoz való vonzódás jellemzi […] az utópia a tökéletességre törő, nemritkán megvalósíthatatlan sémák mögött egyszerűen eltünteti a valóságot”.[26]

Az utópikus gondolkodás 20. századi kritikusai tehát épp az utópia totális mivoltát támadták. A nyílt társadalom szószólójaként ismertté vált liberális tudományfilozófus, Karl Popper gyakran érvelt az utópia ellen, azt mindent szabályozó tervrajzként értelmezve.[27] Popper *Utópia és erőszak* című, 1947-ben megjelent esszéjében az utópikusságot veszélyes, szükségszerűen erőszakhoz és zsarnoksághoz vezető (ál)racionális gondolkodásmódnak tartja. Szerinte minden, így az utópiához vezető politikai cselekvés is csak akkor tűnik racionálisnak és helyesnek, ha egy konkrét és változatlan cél nézőpontjából ítéljük meg. Azonban, hogy a kitűzött cél megvalósítható és megvalósításra érdemes-e, nem racionális, nem mérhető és nem tudományos kérdés, hanem hitbéli, mivel nem a létezőből, hanem egy elképzelt eszményiből indul ki. Leszögezi: „Nem a politikai eszményeket, mint olyanokat bírálom, azt sem állítom, hogy a politikai eszményeket sohasem lehet megvalósítani.” Felteszi azonban a kérdést, hogy „hol található a különbség a jó szándékú utópikus tervek – amelyeket azért ellenzek, mert erőszakhoz vezetnek – és a fontos és mélyreható politikai reformok – amelyeket szívesen javaslok – között?” Konklúzióját a következő javaslat formájában fogalmazza meg: „Tégy inkább a kézzelfogható rossz felszámolása, mintsem egy elvont jó megvalósítása érdekében. Ne törekedj boldogságot létrehozni politikai eszközökkel”.[28]

Végkövetkeztetése szerint a pozitív (vagyis a fennállótól eltérő) társadalmi *eszmények* vezérelte politikai cselekvés veszélyes: „Röviden, azt állítom, hogy az emberi nyomorúság a racionális politika alapvető problémája, és a boldogság nem ilyen probléma. A boldogság elérését magán-erőfeszítéseinkre kell hagyni".[29]

Marcuse *Az utópia vége* című előadásában úgy definiálta a fogalmat, mint ami „a társadalom átalakításának olyan terveire vonatkozik, amelyeket megvalósíthatatlanoknak tartanak",[30] s a filozófus a 60-as éveket éppen azért ünnepelte az „utópia végeként", mert „manapság az élő világ minden formája, a technika és a természetes környezet minden változása reális lehetőséggé vált",[31] mivel bizonyos tudományos (fizikai, biológiai) tényeken kívül már nem állnak fenn olyan „szubjektív és objektív tényezői" a társadalmi helyzetnek, amelyek a változás útjába állhatnának. Ebben az – Francis Fukuyama felfogásával teljesen ellentétes – értelemben beszélt a „történelem végéről", hiszen ezek az esetlegesen sarkalatos változások „sokkal inkább jelentik az eddigi történelemmel [való] szakítást, mintsem a kontinuitást, inkább a tagadást, mintsem a pozitív igenlést, a differenciálódást, mintsem a haladást, vagyis […] az emberi realitás dimenziójának felszabadítását".[32] Bizakodó álláspontja szerint „[m]inden anyagi és intellektuális erő, amit egy szabad társadalom megvalósítása érdekében be lehetne vetni, rendelkezésre áll".[33] Az előadás elhíresült provokatív megfogalmazásában úgy nyilatkozik: „sokkal inkább a tudománytól az utópiáig, s nem […] az utópiától a tudományig vezető útra kellene gondolnunk".[34]

### 8.3 Az utópikus reprezentáció hanyatlása

*Demand the Impossible*[35] című nagyhatású könyvében Moylan úgy érvel, hogy „az utópikus diskurzus a világban való élet más módjainak lehetőségét artikulálja az emberi kiteljesedés olyan prekonceptuális képeinek létrehozása révén, amelyek radikálisan szakítanak az uralkodó társadalmi rendszerrel".[36] Az ilyen típusú gondolatiságot működtető reprezentációk legutolsó jelentős, 70-es évekbeli hullámát (amely a '68-as mozgalmak szellemiségéből táplálkozott) nevezi *kritikai utópiának*. „A kritikai utópia kifejezésmódjának ereje nem az ábrázolt társadalmi struktúrák specifikumaiban rejlik, hanem magában az aktusban, hogy utópikus víziót jelenít meg"[37] – vallja Moylan, aki a kritikai típus analízisével arra is rámutat, hogy az utópikus hagyomány igenis kitermelte a reflexiót az utópiák dogmatikusságát bíráló popperi ellenvetésre, amennyiben az utópikusság és a demokratikus működésmód összeegyeztethető fogalmi mezőkként mutathatók fel. Álláspontja szerint ezek a művek az „utópia mint tervrajz" sokat kritizált, autoriter rezsimek politikáját idéző eszményével szemben az „utópia mint álom" dinamikusabb koncepcióját működtetik, amelynek fontos aspektusa az utópikus hagyomány vizsgálata, és az utópikus narratívák korlátainak a tudatosítása. Moylan bennük a társadalmi változások különböző folyamatainak kevésbé absztrakt, közvetlenebb és őszintébb kifejeződését látja. Ez annak is köszönhető, hogy a kategóriába sorolható művek (részben persze dramaturgiai okokból) úgy kínálnak vonzó alternatívákat, hogy közben az utópia létrehozása során felmerülő konfliktusokra, hiányosságokra, és a továbbra is fennálló csoportérdekek összeütközésének bemutatására koncentrálnak. Tehát a megkülönböztető *kritikai* jelző azért is fontos, mert bár műfaji értelemben a huszadik század második felében sem szűnt meg az utópikus regények publikálása, mégis „az általános benyomás – különösen a háború utáni ipari társadalmakban – az, hogy az utópia ma már szükségtelen, vagy azért, mert a mindennapi életben már megvalósult, vagy azért, mert megvalósíthatatlan álmot ábrázol".[38] Moylan következtetése szerint a 20. században a hegemóniára törekvő rendszer fokozatosan kisajátította az utópiát, és azt saját gazdasági, politikai, és ideológiai céljainak rendelte alá.[39]

Talán nem véletlen, hogy gyakorlatilag a popperi gondolat visszhangzik a neoliberális időszak Egyesült Államok dominálta popkultúrájában. Ebből az is következik, hogy ha az utópia tematikusan vagy narratív funkcióként még jelen is van a korszak elbeszéléseiben, az utópikusság lehetőségét már lényegében elvetették. Nem Moylan az egyedüli teoretikus, aki úgy érzékelte, hogy társadalmilag radikálisan eltérő jövőképekkel kapcsolatos nagyszerű víziók az 1980-as évekre fokozatosan eltűntek a mainstream populáris kultúrából. Jameson 1982-ben azt írta a jelenség kapcsán, hogy „már nem foglalkozunk a technológiai automatizálás csodaként működő, ténylegesen sci-fi jellegű jövőképeivel. Ezek a víziók maguk is történelmivé és elavulttá váltak".[40] A 20. század második felében a sci-fi „legalapvetőbb vállalása annak az ismételt demonstrációja, hogy képtelenek vagyunk elképzelni a jövőt, […] hogy a Marcuse által *utópikus képzeletnek* nevezett fogalom, a másság és a radikális különbség elképzelése

miképpen sorvadt el napjainkra”.[41] Jameson szerint a kortárs utópikus sci-fi sokkal inkább ezt a bezáródást fejezi ki, és az utópia elképzelésére vonatkozó képtelenségünket viszi színre, amely „nem a képzelőerő egyéni kudarcának köszönhető, hanem annak a rendszerszintű, kulturális és ideológiai zártságnak az eredménye, amelynek így vagy úgy mindannyian foglyai vagyunk”.[42]

Richard Kearney 1997-es írásában felidézi Walter Benjamin jóslatát, mely szerint a 20. század tömegkultúrájában „az emlékezés és az előretekintés [*anticipation*] el fog tűnni egy üres, mélység nélküli jelenben”, majd így aktualizálja a gondolatot: „Ami megmarad, az az elektronikusan reprodukált adatok egysíkú kultúrája, amely a pillanatnyi érzeten alapul: az azonnaliság kultusza – a soundbite, a videóklip, a hírek”.[43]

Bár világos, hogy korántsem tekinthető a sci-fi fénykorának,[44] a 80-as és a 90-es években Hollywood még lehetővé tette olyan alkotó-egyéniségek kiemelkedését és érvényesülését (Steven Spielberg, George Lucas, James Cameron, Ridley Scott, Paul Verhoeven, David Cronenberg, Robert Zemeckis, a Wachowski-testvérek, Luc Besson), akik erős rendezői vízióval rendelkező, eredeti filmjeikkel lettek sikeresek és formálták generációk képzeletét (még ha nem is korszakos vizionáriusokról van szó). Ezen időszak popkultúrája esztétikailag még képes volt az innovációra és létrehozott közösségi jövőképeket (legyenek azok utópiák vagy disztópiák), de ha közelebbről vizsgáljuk tartalmukat, akkor már észlelhetjük a (képzelet) bezáródásának és a kultúra magába fordulásának a jeleit. Constance Penley pontosan érzékelte a 80-as évek filmes jövőképei kapcsán ezt a változást, amikor így fogalmazott: „az utópikus képzelet valódi sorvadása a következő: el *tudjuk* képzelni a jövőt, de *nem tudjuk* elképzelni azokat a kollektív politikai stratégiákat, amelyek szükségesek ahhoz, hogy megváltoztassuk vagy biztosítsuk ezt a jövőt”.[45] Ezek a jövők *tartalmilag* már nem utópikusak. Az ekkor formálódó, a történelem végét hirdető diskurzus[46] értelmetlenné tette és okafogyottnak minősítette az utópikus képzeletet, mivel a jelen struktúráját mint vágyott végpontot írta le. „[A]mikor a korábban futurologikus sci-fi (amilyen ma az úgynevezett cyberpunk) puszta »realizmussá« változik, a jelen közvetlen ábrázolásává, a [Philip K.] Dick által bemutatott lehetőség – amikor saját jelenünket múltként és történelemként érzékeljük – lassan kikerül a képből”.[47] Az kezdett eltűnni a széles nyilvánosság számára szánt alkotásokból, amit András Csaba Raymond Williams emergens kultúra fogalmával határoz meg, vagyis az „újnak” az a minősége „amely egy alternatív társadalmi rendben gyökerezik, de amely nem pusztán alternatívája a fennállónak, hanem ellenfele”.[48]

Tanulságos, hogy bár a történeti tudat meggyengülése és eltűnése a „bármi megtörténhet” és a „minden lehetséges” ígéretével kecsegtetett, ez még nem jelentett valódi nyitottságot a jövő felé: a múlt másságának elvesztésével a *jövő különbözőségének* a lehetősége is elhalványult. Ettől kezdve a sci-fi világa vagy jövő (eljövendő) volt (de lényegét tekintve változatlan), vagy különböző – vagyis a jelenből semmilyen módon nem következett.

Franco Berardi és Mark Fisher szerint a 2010-es évekre egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy az ezredfordulótól kezdve „már a jövő utáni időben éltünk”,[49] a tömegkultúra nem képes többé hatékonyan megújítani önmagát, és a maitól radikálisan eltérő jövőképeket termelni**:**

A jövő eltűnése a társadalmi képzelőerő egészének hanyatlását jelentette, annak az adottságnak az elvesztését, hogy el tudjunk képzelni egy olyan világot, amely a jelenlegitől radikálisan különbözik. Ez olyan helyzet elfogadását jelentette, amelyben a kultúra jelentős változás nélkül létezik tovább, és amelyben a politika egy fennálló (kapitalista) rendszer adminisztrációjára korlátozódik.[50]

Nézeteik szerint valójában e folyamat részeként váltak a tömegkultúra kísérletező narratívái – adott esetben a kollektív cselekvést ösztönző programadó (vagy intő) típusú[51] utópiák ábrázolásai – végérvényesen *puszta* fantáziálássá.

### 8.4 Utópia és disztópia

Bár az aranykori Hollywoodban még felmerült az utópia kérdése (*Mi lesz holnap?* [William Cameron Menzies, 1936], *A Kék Hold völgye* [Frank Capra, 1937]), az sosem dominálta a fősodort.[52] Úgy tűnik, a

nagyköltségvetésű tömegfilmek ma kifejezetten alkalmatlanok utópikus narratívák megjelenítésére, amelyek hagyományosan „a cselekményvezérelt akciódús történetek helyett a környezet bemutatására koncentrálnak, és inkább a közösségre és egy közösségi hősre fókuszálnak, mint az egyénre és annak sorsára”.[53] Simon Spiegel svájci filmrendező és akadémikus rámutatott, hogy az utópikus fikciót „hibriditás jellemzi; az elbeszélés és a filozófiai párbeszéd keveréke”.[54] Azt állítja, hogy a filmes utópiák tanulmányozásának fő terepe nem a fikciós játékfilm kellene, hogy legyen, hanem a dokumentumfilmes ábrázolások:

A kutatók között széleskörű egyetértés van azt illetően, hogy a tipikus utópiából hiányzik a tipikus narratív film néhány alapvető eleme: nem tartalmaz sem a cselekményt előremozdító konfliktust, sem valódi, egyéni jellemvonásokkal rendelkező karaktereket, pedig mindkettőre szükség van a klasszikus hollywoodi nagyjátékfilmben. […] Vannak olyan területek a hollywoodi mainstream filmeken kívül, amelyek sokkal alkalmasabbak a filmes utópiák számára.[55]

Ezzel szemben a disztópiák ma virágoznak a műfaji filmben. Nem kétséges, hogy ez részben a rendszer és az egyén szembeállíthatóságából és az ebből fakadó konfliktus könnyebb dramatizálhatóságából fakad. (Elég csak a számtalan, egymást másoló disztópikus young adult filmre és könyvsorozat-adaptációra gondolni.) Barbara Klonowska rámutat a tendenciára, miszerint „a második világháború utáni világban az utópiák helyét […] fokozatosan kisajátították a disztópiák, amelyek […] az utóbbi évtizedekre ledominálták a kulturális képzeletet”.[56] S bár „a kortárs filmművészet disztópikus fordulata” valóban tagadhatatlan, mégsem ez az a mozzanat, ami a jövőhöz való viszonyunk átalakulásának a szempontjából döntő jelentőségű. Sokkal lényegesebb ugyanis az az utópia/disztópia dichotómiát átszelő változás, amely az utópikusságot mint filozófiai-esztétikai fogalmat érinti.

Czigányik felhívja rá a figyelmet, hogy az utópia és a disztópia esetén, bár „különböző, egymással ellentétes fogalmakról van szó, az alaposabb vizsgálat azonban megmutatja, hogy a számos közös vonás okán érdemes inkább együtt szemlélni őket”,[57] mivel sok esetben nem lehet éles határvonalat húzni közéjük. Nem ritka, hogy a befogadás kontextusának változásával, vagy erős értelmezési hagyományok mentén a szerzői szándéktól vagy a művek retorikájától függetlenül alakul bizonyos reprezentációk kategorizációja. Czigányik szerint értelmezték Morus művét is disztópiaként, ahogyan Huxley *Szép új világ*át is utópiaként. Sargent említi, hogy vannak olyan olvasatok, amelyek szerint maga Morus is kritizálja művének társadalmi rendjét a könyvéhez írt bevezetőben.[58] Vagyis az utópia és a disztópia műfajainak dialektikus oppozíciója meglehetősen problematikus. Az esztétikailag jelentős alkotások gyakran komplex képet nyújtanak ebben a vonatkozásban: például egy kívánatosnak bemutatott rend kiépüléséhez szükségesnek vagy elkerülhetetlennek mutatkozhat a forradalmi erőszak, ami máris a jelenség vegyes megítéléséhez vezet; léteznek ironikus utópiák, hamis utópiák, anti-utópiák, stb.

Ahogyan arra igyekeztem rámutatni, a probléma sokkal inkább az utópikus képzelethez, vagyis az utópiát megalapozó kreatív mozzanathoz kapcsolódik, amely a fennálló történelmi helyzettel alakít ki reflexív viszonyt. Alapelvként elmondható, hogy ha ez a mozzanat mennyiségi (mérték, hatókör, kiterjedtség kérdése), vagyis csak bizonyos kulcsfontosságú társadalmi, politikai, gazdasági tendenciák „meghosszabbítása” (projekciója) történik, és mindössze a profit és/vagy a kontroll kifinomult rendszerének és ehhez tartozó hatalmi viszonyoknak a megvalósulatlan potenciálját, illetve ezek következményeit fikcionalizálják, akkor (okozzon ez kívánatos vagy nem kívánatos világot) az utópikus minőség korlátozottan van jelen. Ha ez a mozzanat minőségi változásra vonatkozik (vagyis nem alapvető működésmódok meghosszabbítása történik, hanem azok tudatos eltérítése, átformálása, megváltoztatása vagy lecserélése), akkor markánsabban van jelen az utópia szubverzív víziója.

Ebből fakadóan azt állítom, hogy az elmúlt évtizedekben a popkultúra jövőt illető reprezentációi kapcsán pusztán a jelen rendszerbe vetett hit jól detektálható változásával – egy attitűd variációival – találkozunk. Így tulajdonképpen ugyanannak a (kiterjesztési) műveletnek az eredménye volt előbb a boldog jövő képe (amivel emiatt nem is volt értelme külön, részletesen foglalkozni a filmekben), majd a szorongató, félelmetes, illetve katasztrofális jövőé. Ezért az általában allegorikus disztópiákat (vagy őskorba regresszált civilizációkat) szükségszerűen a jelent kiterjesztő neoliberális paradicsomok előzték meg. Új változókat

egyik diskurzus sem adott hozzá a képlethez.

Az utópikus képzelet elvontabb fogalmának vizsgálata szempontjából a választóvonal tehát nem a pozitív utópiák és a negatív disztópiák között húzódik, mert nem az a kérdés, hogy a jelen rendszereinek reményeit vagy szorongásait, kiteljesedését vagy akár romjait (mint a *Mad Max* széria, a *Fonalak* [1984] vagy az egész posztapokaliptikus fikció mint műfaj) mutatják be a filmek, hanem hogy mindeközben képeznek-e a fennállóval szemben alternatívákat.

Bár igyekeztem hangsúlyozni, hogy az utópikus képzelet jelenléte és a vízió pozitivitása két, egymástól függetleníthető szempont az ábrázolásokban (már a 80-as években megalkották a kritikai disztópia fogalmát[59]), mégis arra a következtetésre juthatunk, hogy a disztópikus fikció ritkán vázol fel radikálisan új szerveződési és működési módokat. A legtöbb disztópikus narratívában ugyanis társadalmi szorongások allegorikus megfogalmazásáról van szó, ahol a múlt vagy a jelen valamely létező (általában dehumanizáló, elnyomó) tendenciájának totalizált alakzatával találkozunk.[60] Jellemző, hogy általában az egyénnek a kollektíva által történő korlátozása, büntetése, megsemmisítése jelenik meg legfőbb fenyegetésként. (Ez általánosabban is igaz: a „nem kritikai” utópiában a létező rendszer pozitívnak vélt tendenciái – ideologikus állításai – totalizálódnak, erősödnek fel.) Jellemző példája ennek a tendenciának a brit *Black Mirror* (2011–) antológia sorozat, amely disztópikus/spekulatív/science-fiction narratíváiban meglehetősen didaktikusan figyelmeztet a kortárs nézők számára is ismerős technológiai jelenségek és közéleti tendenciák társadalmi veszélyeire, bár néhány epizódja kifejezetten kreatív módon irányítja rá a figyelmet ideologikus mechanizmusokra.

## 9. Utópia a *Bill és Ted*ben

Mindennek fényében hogyan értelmezhetjük a 27. századi San Dimast a filmszéria első két részében? Lynne Lundquist szerint a filmbeli „jövő a játékot középpontba helyező társadalom lesz, mivel – ahogyan azt először Rufus említi – »a tekézők pontjai magasak« »a minigolfozóké alacsonyak«, és a Földön »sokkal több kiváló vízicsúszda van«, mint bármelyik másik ismert bolygón. Ez a társadalom egalitárius és harmonikus is, mivel vezetője egy afroamerikai férfi, két oldalán egy nővel és egy férfival”,[61] akiket mellesleg a korszak ismert zenészei alakítanak. Rufus kijelentései tulajdonképpen teljességgel röhejesek és komolytalanok (és szándékoltan azok), az általa leírt társadalom nem pusztán fantázia, hanem szándékoltan ironikus az utópia fogalmát illetően, amelynek eljövetele a narráció szerint két jószándékú, de ostoba tinédzser cselekedetein múlik: „végül a zenétek segít majd véget vetni a háborúknak és a szegénységnek. A bolygókat egységbe állítja, és egyetemes harmóniába szervezi… lehetővé téve az élet minden formájával való értelmes kapcsolatot… a földönkívüli lényektől a közönséges háziállatokig. És kiválóan alkalmas a táncra.” A film retorikája azonban nem a célként kitűzött MacGuffint, a cselekményt mozgató utópikus állapotot szeretné idézőjelbe tenni vagy naiv vágyálomként feltüntetni, hanem az ideális világ eléréséhez szükséges *politikai* változtatásokat fosztja meg súlyától, és jelzi azok szükségtelenségét. A megmosolyogni való feltevés tehát valójában nem a jövő társadalmának fantasztikuma, vagy (nem létező) radikalitása, hanem az a gondolat, hogy a jelen működését (a történelmi események folyását) megváltoztató (és nem megóvó) beavatkozásra van szükség. A filmekben a fényes jövő már szó szerint elérkezett, amennyiben a narratívát hajtó események hátterében a valódi társadalmi átrendeződés és a politikai mozgás teljes hiánya áll.

Az első két film először csak sejtetett állítása – és könnyed, komolytalan műfaji narratíváik logikájával ellentétes ideológiai magja – hogy a felvázolt jövő alapvetően olyan közösségi struktúra, amelyhez a jelen (a 80-as évek vége, 90-es évek eleje) berendezkedése és progresszív, individualista, liberális gondolkodásmódja automatikusan fog elvezetni. A jövő utópiája a jelenlegi rendszer logikus folytatása, amely a társadalmi-gazdasági lét egyetlen életképes és elképzelhető, ideális formája. A film időutazás-koncepciójának találó szimbóluma, hogy az időgép egy telefonfülke,[62] amely nem az elmozdulás, a tényleges utazás és a máshol-lét eszköze, hanem az egy helyben maradásé, a távolság fenntartásáé: segítségével nem én kerülök máshová, hanem a másholt hozom oda, ahol én vagyok.

Végül is Billnek és Tednek (az egymással szembeni kedvesség blőd jelszavának skandálásán kívül) nem sok mindent kell tennie, – társadalmi szempontból – hogy megvalósuljon ez a fényes jövő. Nem véletlen,

hogy a film leglátványosabban ezt a pontot takarja ki a humor műfaji eszközével és *ténylegesen* nem sokat mond arról, hogy hogyan valósul meg ez a vágyott utópia, hiszen szereplői már abban az ártalmatlanított társadalmi valóságban élnek, ami nem igényel radikális változást. A fiúknak pusztán szimbolikusan kell tömegeket vezetniük, egy mozgalmat helyettesítő (szórakoztató)ipari struktúra élére állni, és pusztán nem elszúrni ezt a viszonylag egyszerű feladatot. (Ha a szíved a helyén van, rocksztárrá válni már semmiség!) A két film ezzel egy határozottan apolitikus attitűd mellett teszi le a voksát: írjatok zenét, turnézzatok, szórakoztassatok, és ne foglalkozzatok közvetlenül a társadalom komplex problémáival! Az üzenet világos: az utópiához nem a nyíltan politikai tevékenységen keresztül vezet az út.

A filmekből könnyen kiolvasható, hogy a történetiség vonatkoztatási rendszerének (hegemón, perspektíva nélküli jelenben való) felszívódásával párhuzamosan a (poszt)reagan-i korszakban miként változik meg a populáris képzelet utópiához való viszonyulása. A múlt elnyomó struktúrái alól való felszabadulás ürügyén (az első filmben ráadásul mindenféle valódi antagonisztikus erő jelenléte nélkül) a status quo fenntartása és dicsőítése történik. Ennek leglátványosabb példája, hogy az unalmas, hagyományos iskolai rendszer elleni lázadás eredményeként annak helyére egy káprázatos showműsor kerül, ami persze sokkal inkább a történelemoktatás felszámolása, mint annak reformja. Ideologikussága abban ragadható meg, hogy fizikai valósággá, jelenvaló, tapasztalható, átélhető, igazsággá változtathatóként láttatja a való életben leginkább ellentmondásos narratívák hálójaként rekonstruálható múltat. Ezzel összhangban elmondhatjuk, hogy az ideális jövőbeli világ (amely nem más, mint a kor liberális amerikai életformája utópisztikus díszletek közt) jelenléte ellenére a film ideológiáját tekintve egyáltalán nem utópisztikus. A múlt és a jövő másságának elképzelhetetlensége egyszerre jelzése és következménye annak az állapotnak, amelyben elvesztettük a jelentől való elszakadás, illetve elvonatkoztatás vágyát és képességét.

Bill és Ted az időutazással gyakorlatilag az idő és a történelmi létezés eltörlését hajtják végre. A perspektíva a cselekmény szintjén is ellaposodik: mivel nincs közöttük minőségi különbség, minden „más idő" (a múlt horizontja és a jövő lehetősége) a jelen „utópiájának" virtuális, fantasztikus kiterjesztésévé válik. A múlt csupán még nem érte el a jelen fejlettségét, a jövőbe pedig – ha a projekt sikerül – minden különösebb konfliktus, akadály és nehézség nélkül csúszunk át. Mindössze a két próféta megfelelő karrierútjára van szükség. A film és folytatása ellenállhatatlanul optimista és szűklátókörű üzenetre futtatja ki a cselekményt, amely a jelent (értsd: a középosztálybeli fiatalok kertvárosi, kaliforniai életét) a történelem (és minden más lehetséges létmód) utópiájaként ünnepli.

A második film még egyértelműbben és radikálisabban rámutat az Egyesült Államok liberális demokráciájának hegemonikus törekvéseire, kiemelve a rendszer idealisztikus, paradicsomi jellegét. Chuck de Nomolos, a második film antagonistája (Rufus egykori gimnáziumi tanára és a 27. század felülésbajnoka) sem nyújtja a rendszer ésszerű kritikáját, az alkotók nem érezték szükségesnek, hogy a Darth Vader ikonográfiáját megidéző önkényúr részletes indoklással szolgáljon motivációiról. Csupán annyit tudunk meg terveiről, hogy a félelem, a fegyelem, és a rend (kizárólag a nézők elrettentését célzó) jelszavai mentén kívánja átvenni a hatalmat és felépíteni saját rendszerét. Nem nehéz benne felfedezni a liberális értékek tiszta tagadását: mindössze annyit mond, hogy a jövő társadalma nem Bill és Ted eszméi és zenéje mentén fog létezni, csakis az övéi mentén. A film azt sugallja, hogy aki ezt az ideális jövőt veszélyezteti, az csakis önös érdekei és hatalmi ambíciói okán cselekszik és magával a társadalommal semmilyen konkrét terve nincs, így nyilvánvalóan csak rosszabb alternatívát hozhat létre.

A film fináléjában az egész világon élő tévéadásban közvetítik Bill és Ted gonosszal vívott küzdelmét, ahol a két srác túljár az ármánykodó de Nomolos eszén. Győzelmi himnuszuk a Kiss által feldolgozott *God gave rock and roll to you* című sláger, ahol az „Isten" és a „rock and roll" kifejezéseket a jelenet fényében egészen magától értetődően értelmezhetjük „Amerika liberális demokráciája", illetve az ideális társadalom értelmében vett „utópia" metaforáiként, amelyek ettől kezdve mintegy metafizikai szükségszerűségként szervesülnek.[63]

A történések és a dal láthatólag felszabadítóan hat az olasz, kínai és orosz tévénézőkre is, a széthullóban és átalakulóban lévő despotikus keleti országok állampolgárai bizonyára saját rendszereikre és/vagy a

követendő amerikai mintára ismernek a látottakban és hallottakban. A két sztár képe végül újságcímmé merevedik, amelyen a következő olvasható: „A világ végignézi, ahogyan a Vad Musztángok nyernek”. A banda és a politikai rendszer idealizált képe közötti metaforikus azonosítást a montázsszerűen megjelenő további – humorosan abszurd – címlapok teszik nyilvánvalóvá: „A Musztángok a középnyugaton turnéznak. Termésnövekedés 30%”, „Bill és Ted a Közel-Keleten turnézik; a béke megvalósult”, „A Musztángok a világ nukleáris arzenálját erősítők működtetésére használják”, „A léggitárról kiderült, hogy megszünteti a szmogot”, valamint a világűrt is meghódítják: „A Vad Musztángok a Marson játszanak”. A jelenet humorának forrása természetesen a túlzás retorikai fogása, de éppen ez a hiperbolikusság az, ami axiómaként pozicionálja az azonosítás alapját. Az eseménysor éppen azért komikus, mert értjük, hogy az abszurd narratív toposz (miszerint egy zenekar megváltja a világot) mely ténynek (a neoliberális világrend diadalútjának) a fikcionalizált alakzata.

Az a tény, hogy a filmek valójában a fennálló rendszert és a status quót dicsőítik, a második filmben válik egészen nyilvánvalóvá. Míg az első film elején Rufus monológja a jövőbeli San Dimas nagyszerűségéről szól, addig a második film végén Bill és Ted kinyilatkoztatása a következőképpen hangzik: „– Hölgyeim és Uraim! Megjártuk a múltat. Megjártuk a jövőt. – Még a pokol sötét bugyrait sem kerültük el.[64] – Azért tudjátok… – A legjobb hely a világon: az itt. – És a legjobb idő: a most.”

---

[1] Lásd Jennifer Welsh könyvének címét: *The Return of History: Conflict, Migration, and Geopolitics in the Twenty-First Century*. Toronto: House of Anansi Press, 2016.

[2] Kearney, Richard: The Crisis of Narrative in Contemporary Culture. *Metaphilosophy* Vol. 28, No. 3 (July 1997). 183–195.

[3] Fisher, Mark: Mi a hantológia? Ford. Erőss Réka. *új szem* 2023.01.19. URL: https://ujszem.org/2023/01/19/mi-a-hantologia/. Hozzáférés: 2024.06.14.

[4] Jameson, Fredric: Progress Versus Utopia. *Science Fiction Studies* Vol. 9, No. 2, Utopia and Anti-Utopia (July 1982). 147–158., 149. (Ha nem jelzem másként, minden angol nyelvű szöveg fordítása a sajátom.)

[5] Jameson: Progress Versus Utopia. 150.

[6] Jameson: Progress Versus Utopia. 151.

[7] Jameson: Progress Versus Utopia. 151.

[8] Jameson: Progress Versus Utopia. 151.

[9] Jameson, Fredric: *A posztmodern, avagy a kései kapitalizmus kulturális logikája*. Budapest: Atlantisz, 2010. 292.

[10] Jameson: *A posztmodern*…, 292.

[11] Ide kapcsolható Darko Suvin „kognitív elidegenedés” fogalma, amely által a szerző a tudományos-fantasztikus történetekben megtalálható, különös újszerűséggel rendelkező központi elem és az arra adott befogadói reakció hasonló funkcióját kívánja megragadni. (Suvin, Darko: *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven – London: Yale University Press, 1977.)

[12] Jameson, Fredric: *A posztmodern…,* 292.

[13] Moylan, Tom: *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Berg: Peter Lang AG, 2014. 3; 6.

[14] Czigányik Zsolt: Utópia és utópizmus: egy irodalmi és politikai fogalompár nyomában. *Korunk* 30. évf. 2. sz. (2019). 11–22., 11.

[15] Czigányik: Utópia és utópizmus…, 11.

[16] Davidson, Joe P. L.: Looking laterally: The literary utopia and the task of critical social theory. *Current Sociology* Vol. 69, No. 7 (2020). 1069–1084. URL: https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0011392120969758. Hozzáférés: 2024.06.14.

[17] Frye szerint két olyan társadalomtudományi fogalom létezik, amelyeket csak mitikus narratívaként lehet kifejezni: az egyik a társadalom eredetéről beszámoló társadalmi szerződés, a másik „a társadalmi élet célját jelentő telosz vagy végcél imaginatív vízióját bemutató" utópia. Frye, Northrop: Varieties of Literary Utopias. *Daedalus* Vol. 94, No. 2 (Spring, 1965). 323–347., 323.

[18] Mannheim, Karl: *Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*. London – Henley: Routledge & Kegan Paul, 1960.

[19] Lyman Tower Sargent felhívja rá a figyelmet, hogy az 1929-ben német nyelven megjelent *Ideologie und Utopie* egy „egészen más könyv", mint a 1936-os angol verzió, az *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Sargent, Lyman Tower (2010): *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010. 7. fejezet.

[20] Sargent: *Utopianism*…, 7. fejezet.

[21] Moylan: *Demand the Impossible*…, 18.

[22] Moylan: *Demand the Impossible*…, 18.

[23] Ricœur, Paul: Ideológia és utópia. Ford.: Ádám Péter. *Vigilia* 54. évf. 3. sz. (2017). 212–217., 216.

[24] Ricœur: Ideológia és utópia. 216.

[25] Ricœur, Paul: Ideology and Utopia as Cultural Imagination. *Philosophic Exchange* Vol. 7, No. 1 (1976). 17–28., 25.

[26] Ricœur: Ideológia és utópia. 217.

[27] Sargent: *Utopianism*…, 6. fejezet.

[28] Popper, Karl: Utópia és erőszak. *Kommentár* 2007/1. 30–39., 35–36.

[29] Popper: Utópia és erőszak, 36.

[30] Marcuse, Herbert: Az utópia vége. Ford.: Illés László. *Nagyvilág* 36, 1991/3., 396–401., 397.

[31] Marcuse: Az utópia vége, 396.

[32] Marcuse: Az utópia vége, 398.

[33] Marcuse: Az utópia vége, 397.

[34] Marcuse: Az utópia vége, 397.

[35] A „Legyél realista, követeld a lehetetlent!” az 1968-as diák- és munkásmozgalmak egyik elhíresült szlogenje, ami leginkább egy párizsi graffiti kapcsán maradt meg a kulturális emlékezetben.

[36] Moylan: *Demand the Impossible*…, 25–26.

[37] Moylan: *Demand the Impossible*…, 26.

[38] Moylan: *Demand the Impossible*…, 10.

[39] Moylan: *Demand the Impossible*…, 19.

[40] Jameson: Progress Versus Utopia, 151.

[41] Jameson: Progress Versus Utopia, 153.

[42] Jameson: Progress Versus Utopia, 153.

[43] Kearney: The Crisis of Narrative in Contemporary Culture, 185.

[44] A hollywoodi sci-fi kritikai élének elvesztéséhez, gondolati kiüresedéséhez és a fantasztikus filmek műfajcsaládjának kortárs dominanciájához lásd: Kárpáti György: Vágyódás a végtelenbe és tovább: A sci-fi filmek társadalomtörténete. In: Kárpáti György és Schreiber András (szerk.): *A sci-fi: válogatott tanulmányok*. Budapest: KMH Print Kft. (2016). 6–40.

[45] Penley, Constance: Time Travel, Primal Scene, and the Critical Dystopia. *Camera Obscura* Vol. 5, No. 3 (1986). 66–85., 68.

[46] 1989-et sokan nemcsak a történelem (vagy az ideológiák), de az „utópia végeként” is ünnepelték. Lásd: Jacoby, Russel: *The End Of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy*. New York: Basic Books. 1999. 7; Sargent, Lyman Tower: The Necessity of Utopian Thinking: A Cross-National Perspective. In. Jörn Rüsen, Michael Fehr és Thomas W. Rieger (szerk.): *Thinking Utopia: Steps into Other Worlds*. New York – Oxford: Berghahn Books. 2005. 276-281. 1–14., 1; Rüsen, Jörn (2005): Rethinking Utopia: A Plea for a Culture of Inspiration. In *Thinking Utopia*…, 276; Tóth, Cvetka: A remény és az utópia vége Naphta története. *Híd* 2009/9. 101–120., 102. A kifejezést azonban közel sem úgy értették, mint Marcuse 1967-es előadásában, aki a ‘89-es fordulatot valószínűleg a politikai alternatívák beszűküléseként, a kapitalista berendezkedésen való túllépés kudarcaként és ennek következtében az utópikus képzelet beszűküléseként azonosította volna. Sokkal inkább az összeomló szovjet rendszerrel összefüggésben használták, ahol a kommunista utópia mantrája arra a soha el nem ért ideális társadalomra vonatkozott, amire hivatkozva egy diktatórikus, autoriter rezsim hatalmat gyakorolt polgárai felett, és ami gyakorlatilag egy önigazoló ideológiai homlokzatként funkcionált, így – bár számos tekintetben hasonlított a nyugati hatalmi blokk működésére – a populáris képzeletben ez a típusú jövőkép egyértelműen negatív konnotációt kapott. (Ezt váltotta fel észrevétlenül a John Perkins által csak az Egyesült Államok korporatokráciájának nevezett hatalmi gépezet utópikus ígérete.)

[47] Jameson: A posztmodern…, 294.

[48] András Csaba: Az emancipatorikus kultúra és a képzelet paralízise. *Kellék* 64 (2020). 169–196., 184.

[49] Fisher: Mi a hantológia?

[50] Fisher: Mi a hantológia?

[51] Tóth J. Zoltán: Az utópizmus jellemzői. Az utópia mint disztópia. *Glossa Iuridica* VI. évfolyam, 1-2. sz. (2019). 67–83., 68.

[52] Nem meglepő módon jelenleg a Wikipédiának nincsen olyan oldala, hogy „List of utopian films" (csak „List of utopian literature"), viszont hosszú felsorolás található a „List of dystopian films" oldalon.

[53] Klonowska, Barbara: On desire, failure and fear: Utopia and dystopia in contemporary cinema. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* Vol. 16, No. 1 (2018). 11–28., 15.

[54] Spiegel, Simon: Some thoughts on the utopian film. *Science Fiction Film and Television* Vol. 10, No. 1 (2017). 53–79., 53.

[55] Spiegel: Some thoughts on the utopian film, 53.

[56] Klonowska: On desire, failure and fear…, 12.

[57] Czigányik: Utópia és utópizmus…, 20.

[58] Sargent, Lyman Tower: Miscellaneous Reflections on the "Critical Utopia". In: *Demand the Impossible*…, 244.

[59] Lásd: Penley: Time Travel, Primal Scene…, 66–85.

[60] A gondolatot Barcsi Tamás ekképpen fogalmazza meg a 20. század disztópikus regényei kapcsán: „Egyértelmű, hogy minden disztópia írója a jelenből, a jelenben tapasztalható negatív társadalmi tendenciákból indul ki, és azt vizsgálja: milyen lesz a világ, a társadalom, az állam néhány évtized, évszázad múlva, ha ezek a tendenciák felerősödnek. Ha [a] művek még ma is mondanak nekünk valamit (többet vagy kevesebbet), akkor ez azt jelenti, hogy az író által észlelt társadalmi problémákat még nem oldottuk meg kielégítően, vagy egyáltalán nem lettünk úrrá rajtuk, esetleg a vázolt jövőbeli rend bizonyos jellemzői már megvalósultak vagy kialakulásuktól tarthatunk". Barcsi Tamás: A szabadság problémája a negatív utópiákban. In: Bálint Ágnes és Di Blasio Barbara (szerk.): *Az utópia ezer arca*. Pécs: PTE-BTK Neveléstudományi Intézet. (2019). 19–39., 23.

[61] Lundquist, Lynne: Myth and Illiteracy: Bill and Ted's Explicated Adventures. *Extrapolation* Vol. 37, No.3 (1996), 212–223., 219)

[62] A film forgatókönyvírói és rendezője szerint a film készítésének idején semmit sem tudtak a *Ki vagy, Doki?* (*Doctor Who*) című 1963-ban indult népszerű brit tévésorozat TARDIS névre keresztelt időgépéről, ami egy kék telefonfülke volt. Időgépként eredetileg egy 1969-es Chevrolet furgont akartak használni, de azt a stúdió kérésére lecserélték, mivel túlságosan hasonlított a DeLorean-ra, az Egyesült Államokban akkoriban hatalmas népszerűségnek örvendő *Vissza a jövőbe* időutazó autójára. (Bland, Simon: How Bill and Ted's Excellent Adventure became a cult classic. *GamesRadar+*, 2020.09.26. URL: https://www.gamesradar.com/bill-and-ted-excellent-adventure-cult-classic/. Hozzáférés: 2024.06.14.) Később mind a *Ki vagy, Doki?*, mind a *Bill és Ted* franchise reflektált erre az egybeesésre: a *A nyolcadik Doktor kalandjai* című regénysorozat egyik darabjában (Parkin, Lance: *Father Time*, London: BBC Books, 2001.) a Doktor 1989-be utazik, és moziban látja az első *Bill és Ted* című filmet, majd azt kívánja, hogy bárcsak neki is lenne hasonló telefonfülkéje. (URL: https://tardis.fandom.com/wiki/Bill_and_Ted, Hozzáférés: 2024.06.14.). Illetve az egyik *Bill és Ted* képregényben (Lynch, Brian – Gaylord, Jerry – Cogar, Whitney: *Bill and Ted's Most Triumphant Return #3*, Los Angeles: BOOM! Studios, 2015) pedig arról olvashatunk, hogy az időutazó telefonfülke ötletét Rufustól lopták a földönkvüliek. (URL: Mollo, Drew: Bill and Ted Influenced Doctor Who's TARDIS (In The Comics). *Screenrant*, 2020.08.17. URL: https://screenrant.com/bill-ted-doctor-who-tardis-influence-comic/, Hozzáférés: 2024.06.14.)

[63] Az itt felvetett értelmezés fényében szinte már propagandisztikusnak hatnak azok a szövegrészek, ahol a kifejezetten e filmhez készült Kiss-feldolgozás eltér az eredeti Argent daltól és a fenti metaforát erősíti: „Tudod, hogy mire vágysz? Nem vagy benne biztos / Nem érzed jól magad, nem találsz gyógymódot / És kevesebbet kapsz, mint amennyit szeretnél. / Nincs pénzed, vagy menő kocsid / És belefáradtál, hogy egy hullócsillagtól kívánj / A hitedet egy hangos gitárba kell vetned.” („Do you know what you want? You don’t know for sure / You don’t feel right, you can’t find a cure / And you’re getting less than what you’re looking for / You don’t have money or a fancy car / And you’re tired of wishing on a falling star / You got to put your faith in a loud guitar.”) Illetve: „Kiállhatsz magadért vagy megalkudhatsz / Dolgozhatsz keményen vagy csak fantáziálhatsz / De addig nem kezdesz el élni, amíg rá nem jössz – el kell, hogy mondjam / Isten adta neked a rock and rollt…” („You can take a stand, or you can compromise / You can work real hard or just fantasize / But you don’t start living until you realize – I got to tell ya! / God gave rock and roll to you…”) Valamint: Tudom, hogy az élet néha kemény tud lenni! És tudom, hogy az élet néha nyűg lehet! / De emberek, kaptunk egy ajándékot, kaptunk egy utat… / És ennek az útnak a neve… Rock and Roll!” („I know life sometimes can get tough! And I know life sometimes can be a drag! / But people, we have been given a gift, we have been given a road / And that road’s name is… Rock and Roll!”)

[64] Az eredetiben ez a kijelentés valamivel tágabb értelmű: „We’ve been all around the afterlife.” (Vagyis: „Bejártuk az egész túlvilágot.”) Ez azért lényeges, mert a főszereplők nemcsak a pokol, hanem a (new age-es elemektől áthatott) keresztény mennyországba tett látogatás után nyilatkoznak így.

# Szerzőink

**Babos Anna**

Budapesten él, filmtörténetet, filmkurátorságot tanult Baszkföldön, a Partizán filmklubjának szervezője, filmkritikus.

**Csönge Tamás**

A PTE BTK Filmtudományi és Vizuális Tanulmányok Tanszékének oktatója, az *új szem* filmrovatának szerkesztője.

**Petri-Lukács Simon**

Bécsben tanult filmtörténetet, majd Baszkföldön filmkurátorságot, jelenleg a Partizán filmklubjának szervezője, filmkritikus.

**Sipos Balázs**

Fordító, szerkesztő, irodalmár, a Freeszfe oktatója.

**Tóth Tamás Május**

A Magyar Pedagógiai Társaság, a Gyermekbarát Mozgalom, a Kopogó Szemek Kollektíva és a Jajj! népi-punk zenekar rendes tagja, autonomista. Kedvenc festménye: T. S. (ifj. kf.) - A világegyetem vége (2023). Érdeklődési területei: a gyermekkor politizációja és a politika infantilizációja.

# English-language abstracts

**Anna Babos: Sustainable Apocalypse**

The essay explores *Do Not Expect Too Much from the End of the World* (2023) by Radu Jude as a cinematic reflection on systemic exhaustion, performative speech, and mediated subjectivities in contemporary Romania. Through the character of Angela, a production assistant turned viral TikTok persona, the film exposes the paradoxes of hyper-modern labor, the vacuity of digital self-expression, and the legacy of state violence in everyday infrastructures. Babos draws parallels between the present and the socialist past through intertextual references and formal layering, situating the film as a grotesque elegy for a futureless present in the global periphery.

Keywords: Radu Jude, digital subjectivity, performative labor, media critique, Romanian cinema.

**Tamás Csönge: When "the best place to be" was "here" and "the best time to be" was "now". Part II. The Erasure of The Future in Sci-Fi Films of The 80s and 90s.**

Tamás Csönge's two-part study examines how, in the popular culture of late capitalism, the notion of an absolute present has come to colonize both historical past and imagined future through the lens of time-travel films from the 1980s and 1990s. The author argues that the disappearance of historical consciousness and the withering of utopian imagination – hallmarks of a closed temporal horizon – become most strikingly apparent precisely in narratives that foreground the relativity and interpenetration of temporal planes.

Keywords: time travel, critique of capitalism, science fiction, historical consciousness, utopia.

**Simon Petri-Lukács: Reconstructing the Agora with Film**

The essay analyzes Radu Jude's *Do Not Expect Too Much from the End of the World* in the context of post-socialist media aesthetics and the erosion of public discourse. Engaging with critiques of the Romanian New Wave, the author positions Jude's hybrid, intermedial approach as a counter-aesthetic to both nostalgic realism and neoliberal image regimes. The essay draws parallels with Hungarian post-1989 artistic responses, arguing that Jude's film attempts to rebuild the agora – public space and debate – through a deliberately fragmented, vulgar, and polemical cinematic language.

Keywords: post-socialism, Romanian New Wave, intermediality, public space, critical cinema.

**Balázs Sipos: The Aesthetics of Socialism**

This study compares socialist realism, understood as a state-mandated aesthetic system, with György Lukács's Marxist aesthetics. Socialist realism was the term used for representative cultural products commissioned by the political center within the framework of Soviet large-scale industrial cultural production. Despite this, it cannot be defined in fixed terms, as its prescribed formal characteristics constantly shifted in accordance with the regime's biopolitical aims and geopolitical interests. These works were not autonomous or monadic, inscrutable "artwork-individualities" in the manner of modern art, but rather served specific purposes—as symbolic instruments of legitimizing power. Their function was to render the reality of the Soviet Union visually and ideologically comprehensible.

Keywords: state socialism, aesthetics, peculiarity, György Lukács, art, art history, realism, socialist realism, socrealism, Stalinism.

**Tamás Május Tóth: Szembe.szeg – Proletarian Pedagogical Perspectives**

Critical pedagogy is a kind of conceptual intrigue or strategem. I prefer to call it proletarian pedagogy, as it is, first and foremost, a pedagogy from a proletarian perspective. In much the same way that, within the tradition of operaismo (and the broader workerist current), the key to the mystery of capitalism lies in the proletarian viewpoint. That is, the point of view of our class—the working class (punto di vista operaio)—because the mystery, the "secret" (which, as Tronti says, is simultaneously what the existing order seeks to conceal, its very essence and its weak point), is in fact nothing other than the proletariat itself. From this perspective, capital is grasped as a totality through the lens of the historical struggle to overcome it—a practical standpoint that seizes capital by the roots (and here I am also indirectly suggesting that workerism is a form of critical-pedagogical praxis avant la lettre). This intrigue aims not to deny, resolve, or synthesize the contradictions of capitalist educational relations and their institutional (or dispositive) arrangements. Rather, to borrow Tronti's words again, it seeks to disturb and intensify these contradictions—so that, as Freire taught, reality may be named, and thus the word can once again become ours. It is this intrigue, this oblique vision, this diagonal viewpoint (the idea that clarity is only possible by looking through the "stains," as Žižek would say), that I would like to outline—very briefly, yet hopefully vividly enough to glimpse, through the cracks opened by today's pedagogical conflicts, the deep, internal contradictions that constitute pedagogy itself.

Keywords: analog, intrigue, digital, emulation, Freinet, school, attachment, critical pedagogy, pedagogy, praxis, profane, proletarian, Rancière, separation, simulation, telephone.